

A liturgikus zene tanításának célja és tartalma a hitoktatói munka keretei között

Készítette: Laczó Zoltán
Hittanár-nevelő
Esti tagozat

Témavezető tanár:
Dr. Áment Lukács OSB

Bevezetés

A dolgozat témája, célja, fejezetei

Rédly Elemér - Rosdy Pál - Bindes Ferenc - Zdiarszky László: Elsőáldozók Hittankönyvének 7. kiadásában, a 88. oldalon olvasható a következő megállapítás: „Kis énekgyűjteményünk...A kisgyermek értelmi fokához mérten ugyan, de azonnal a legigényesebb katolikus énekkultúra nevelését célozza, s ezzel nemcsak egyházunk kívánságának tesz eleget, hanem a magyar zenepedagógia kodályi alapelveit is teljesíti: „a gyermeknek a legjobb éppen csak elég jó”, mert „maxima debetur puero reverentia”. Olyan kezdetet akarunk adni, melyet később sem kell szégyellnie a gyermeknek, hanem szervesen továbbépíthető a felnőttkorig, még hozzá a megújulás szelleméhez alkalmazkodó énekgyakorlattá. Ezáltal az elsőáldozási miséken sok helyen divatba jött, nagyrészt giccses énekanyag helyébe is az alkalomhoz méltóbb szövegeket-dallamokat szeretnénk helyezni...Egyházunk legszebb szövegeinek és dallamainak megtanítása mindenképpen hittananyag, legyen ez szilárd meggyőződésünk.”

Ezzel a fontos kijelentéssel – véleményem szerint – minden elkötelezett hitoktatónak egyet kellene értenie. Hogy ez napjainkban mégsem általános, azzal magyarázható, hogy a hittanárok képzésében nincs, vagy csak igen kismértékben van jelen az egyházzenei nevelésre vonatkozó tananyag. Tudomásom szerint a vidéki teológiai képzés egyáltalán nem tartalmazza a liturgikus zenei képzés alapjait, (ez alól természetesen vannak kivételek – pl: a váci Apó Vilmos Főiskola, – ahol kántorkarnagy-hittanár szak működik), de például Budapesten, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Levelező Tagozatán, – mely elsőként kezdte a világi hitoktatók képzését a nyolcvanas években – nincs egyházzenei alapképzésre vonatkozó tantárgy, csak általános művészettörténet. Szerencsére a Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskolán bevezetésre került a *Liturgikus ének* tantárgy, melyet – az esti tagozaton – természetesen én is hallgattam. Itt a tananyag a gregorián éneklés gyakorlatára, énekrendek összeállítására és néhány hivatalos szentszéki megnyilatkozás ismeretére szorítkozott. Nem szerepelt a tematikában a kereszténység zenéjének módszeres áttekintése, a kottaolvasás és zeneelmélet legalapvetőbb összefüggéseinek ismertetése, sem didaktikai

útmutatás, mely a liturgikus ének tanításához nyújtott volna támpontokat a hallgatók számára.

Mivel hallgatótársaim szinte egyöntetűen úgy ítélték meg, hogy a fentiekre szükségük lenne – és amennyiben módjuk nyílna rá, szívesen meg is tanulnák – úgy gondoltam, hogy tíz éves zeneiskolai tanári, valamint rádiós zenei szerkesztői gyakorlatomat alapul véve, megpróbálom összeállítani egy történeti, módszertani és elméleti anyag vázlatát, mely alkalmas segédanyag lehet a liturgikus zene jobb megismeréséhez.

A dolgozat öt nagyobb egységből, ezeken belül több kisebb alfejezetből áll.

Az *első* nagyobb egység a zenei nevelés szerepéről, ennek fontosságáról szól, a hitoktatás speciális lehetőségeit alapul véve. Itt említésre kerülnek az agy kutatás és a pedagógia jelenleg ismert összefüggései, a zenepedagógia kodályi alapelvei, a Katolikus Egyház jelenlegi liturgikus zenei gyakorlata, valamint a hittanárok feladatai, lehetőségei – az egyházi iskola, a templomi hitoktatás és az önkormányzati iskola – különböző keretei között.

A *második* nagyobb egység a kereszténység zenéjének átfogó ismertetését tűzte ki célul. Itt a kisebb egységek a kezdetektől a huszadik század végéig, kronologikus sorrendben követik a szent zene fejlődését a különböző történelmi korokban.¹

A *harmadik* nagyobb egység a magyar egyházzene átfogó történetét igyekszik dióhéjban felölelni, itt külön alfejezetekben foglalkozom a legfontosabb történelmi egyházak és a Katolikus Egyház magyarországi liturgikus zenéjének áttekintésével.

A *negyedik* nagyobb egység a gitáros zene és a liturgia viszonyával foglalkozik, az alfejezetek a magyar gitáros zene történetével, a gitáros énekek zeneelméleti és gyakorlati problémáival, valamint egy lehetséges szintézissel foglalkoznak, mely esetleg közelebb vihetné a hagyományos egyházzenét és a mai – evangelizációs szempontból egyébként nagyon hatásos – gitáros zenélési gyakorlatot egymáshoz. Ezzel a kérdéssel azért szándékoztam behatóbban foglalkozni, mert a jelenlegi és a leendő hittanárok között sokan tudnak valamelyest gitározni, amit a hitoktatói munka keretei között remekül lehetne kamatoztatni. Persze ehhez az szükséges, hogy a gitározás ne

¹ Mindkét történeti rész fejezetéhez CD lemezen hangzó anyagot mellékelek, mely feltétlenül szükséges a történeti adathalmaz feldolgozásához.

szorítkozzon a – jelenleg még – nagyon változó színvonalú és gyakran túlságosan szubjektív tartalmú gitáros énekek kizárólagos preferálására és terjesztésére.

Az ötödik nagyobb egységben néhány ajánlást fogalmaztam meg, melyek talán – a liturgikus énektanítás lehetséges problémáinak részletes felvetése és a tanítás gyakorlati kérdéseinek áttekintése révén – segítséget nyújthatnak egy új tematika összeállításához, mely jobban segítené a leendő hittanárokat, hogy munkájuk e kis, de rendkívül fontos részterületét is minél magasabb szakmai színvonalon el tudják látni.

I. A liturgikus zenei nevelés szerepe a hitoktatásban

1. Az agykutatás és a pedagógia alapvető összefüggései²

„Az emberi agy nem oka, csak feltétele a gondolkodásnak.” Ezt a Henry Bergsontól származó mondatot akár úgy is átfogalmazhatnánk, hogy az emberi agy nem oka, de feltétele a gondolkodásnak. A gondolkodás és a tanulás szorosan összefüggő fogalmak. Bizonyos értelemben ugyan az állatok is tanulnak, hiszen a madárnak meg kell tanulnia repülni, a ragadozóknak vadászni, sőt macskákon végzett állatkísérletek bizonyítják, hogy magát a látást is tanulni kell és ennek a tanulásnak az egyedfejlődés meghatározott szakaszában kell végbe mennie. Ha ez nem ekkor történik, akkor az állat nem marad vak, ám sohasem képes tökéletesen behozni az elmulasztottakat.

Az állati egyed és egy emberi személy agya között azonban nemcsak hasonlóságok, hanem alapvető különbségek is vannak. Meglehetősen drasztikus kísérletek során bizonyítást nyert, hogy az állatok agya párhuzamosan működik, a két félteke funkcionálisan ugyanazt végzi. Ha egy állat agyának egyik féltekéjét eltávolítják, az állat képes tovább létezni, mert a megmaradt félteke átveszi az egész nagyagykéreg összes funkcióját. Az embernél nem így áll a helyzet. Az embert az állattól alapvetően verbális képessége különbözteti meg. Minden egyéb alapvető emberi jelleg, az éntudat, a dolgok miértjére való rákérdezés lehetősége, nyelvi megfogalmazás nélkül lehetetlen volna.

Az agykutatás mai állása szerint azt a tényt, hogy az emberi agy két különböző funkciójú féltekéből áll, döntően a verbalitás kialakulásának köszönhetjük. Feltételezések szerint a beszédközpontnak akkora helyre van szüksége, hogy a két agyi félteke funkcionálisan megosztottá vált. A bal félteke a racionális gondolkodást, míg a jobb az érzelmek koordinációját végzi. Ezzel együtt *a jobb félteke a zene és a misztikum helye* is az emberben.

Mielőtt ennek részletes taglalására rátérnénk, ejtsünk néhány szót a pedagógia mai gyakorlata és az agykutatás legújabb eredményei közötti általános összefüggésekről!

² Az agykutatás és a pedagógia élettani összefüggésére való hivatkozásokat Hámori József – Roska Tamás – Sajgó Szabolcs: *Agy hit számítógép* című könyve (Éghajlat Könyvkiadó Kft. 2004.) alapján állítottam össze.

Ma a gyermekek többsége hat éves koráig óvodába, ezt követően iskolába jár. Az óvodás kor kezdetére meg kell tanulnia önállóan enni, öltözni, kezét mosni, valamint szobatisztává kell válnia. Az anyanyelv kialakulása az óvodai periódus során tovább fejlődik, a gyermek szóincse egyre bővül, kiejtése egyre tisztábbá válik. Az anyanyelvi tanulás hat éves korban alapvetően lezárul, aki eddig nem tanult meg rendesen beszélni, az logopédusi segítséggel sem képes hiánytalanul pótolni később az elmulasztottakat.

Az óvodai periódus során a gyermek megtanulja a számolás, a helyes fogalmazás alapjait, illetve – jó esetben – megtapasztalja helyét a világban, kifejlődik az éntudata.³ Ehhez mikrotársadalmi alapismeretek is járulnak, az éntudat mellett kialakul a „mi” és a „ti” tudat is. Ha ebben a korban idegen nyelvet tanul a gyermek, akkor azt csak az anyanyelv tanulásához hasonlóan képes végezni. Ha a második nyelv anyanyelv, vagy egy ország hivatalos nyelve, ami nem egyezik az anyanyelvvel, akkor a kétnyelvűség lehetséges. Ha azonban az idegen nyelv *csak* tanult, de a gyakorlatban nem használt nyelv, akkor ilyen oktatásnak ebben a korban nincs értelme, mert a tapasztalatok szerint ebből semmi sem marad meg. A nyelvtanulást – mai ismereteink szerint – hét éves korban ajánlatos elkezdni, tíz éves kor után már sokkal nehezebb.

A komplexebb tanulás alapjait hat és tizenkét éves kor között lehet lerakni. A gyermek éretté válik a betűk formájának felismerésére, a szavak összerakására, mozgáskoordinációja pedig az írásra. Már összetettebb fogalmakat is képes megérteni, kialakulnak az absztrakt gondolkodás alapvető struktúrái. Nagyon fontos fiziológiai momentum, hogy 6-7 éves korban a fiúk és a lányok tanulási tempója eltérő, ami a fiúknál termelődő *tesztoszteron* hormon miatt van. Ez a hormon átmenetileg lassítja a fiúk szellemi fejlődését, ez a nemi érés kezdeti szakaszának természetes velejárója. A mai koedukált osztályokban a tanító vagy a fiúk, vagy a lányok tempójához kénytelen igazodni, ami elkerülhetetlen feszültségekhez vezet pedagógiai munkája során. Emiatt mindenképpen indokolt lenne kisiskolás korban a koedukáció megszüntetése, hiszen a tiszta lány, vagy fiú osztályokban ez a probléma nem merül fel. Sajnos a szakemberek és a szülők többsége nem látja be ennek jelentőségét⁴. Sokáig úgy vélték, hogy a tanulási folyamat 18 éves korban alapvetően lezárul. Ma már tudjuk, hogy ez nem így

³ Vö.: Erik Erikson fejlődésmélete életszakaszok szerint.

⁴ Tudomásom szerint a budapesti Ward Mária Általános Iskola alsó tagozatában terveztek egyenmű osztályokat, ám ez a kezdeményezés a szülők ellenállása miatt meghiúsult.

van, a „jó pap holtig tanul” mondás minden emberre igaz lehet, bár a felnőttkori tanulás alapvetően más jellegű, mint az alapinformációk befogadására kiélezett nagyon aktív, nagyon hatékony gyermek és ifjúkori tanulási periódus.

Mai, nyugati típusú iskolarendszerünk túlságosan előtérbe helyezi a bal agyfélteke fejlesztését. Ez a félteke a verbalitás, a racionalitás és az adatok tárolásának fizikai helye. Ezzel szemben a jobb féltekében lokalizálódik a kreativitás, a humorérzék, az intuíció és a már említett érzélem. Mint már utaltunk rá, itt található – az előbb felsoroltak alapján teljesen logikusan – a zene és a misztikum iránti érzékenység agyi központja is.

Szentgyörgyi Albert professzor megállapítása szerint a tanulás nem egyenlő könyvtárnyi adathalmaz bemagolásával, hanem a *gondolkodást* kell megtanulni. A meglátás természetesen igaz, de tévednek a mai oktatási szakemberek, hogy úgy próbálják megvalósítani a Nobel-díjas professzor elképzeléseit, hogy lecsökkentik a tárgyi tudás szintjét és közben semmit sem tesznek a gondolkodás, a kreativitás, egyszóval a jobb agyfélteke fejlesztése érdekében. Tárgyi tudásra mindenképpen szükségünk van, hiszen ha alapvető dolgokat nem tudunk, akkor nincs miről gondolkodnunk. Viszont meg kell tanulnunk gondolkodni, ehhez azonban a kreativitás, tehát a jobb agyfélteke intenzív fejlesztése szükséges. Ehhez volna kiváló eszköz a zenei nevelés.

2. A zenei nevelés fontossága Kodály szellemében

Amikor Kodály Zoltántól megkérdezték, mikor kell elkezdni egy gyermek zenei nevelését, Kodály meglepő választ adott: „Kilenc hónappal a születés előtt.” A feleletről azóta bebizonyosodott, hogy teljes mértékben igaz. Az anyaméhben növekvő embrió először hangok formájában szerez információkat a világról, legmegnyugtatóbb számára édesanyja szívdobogása. Ha az anya nemcsak beszél, de énekelni is szokott, ez rendkívül jótékonyan befolyásolhatja a kis emberpalánta kialakuló érzelmi struktúráit. Születés után semmivel nem pótolható élmény az anya gyermekdal-éneklése, a mondókák ritmikája, az ehhez kapcsolódó intimitás. A közös éneklés készségfejlesztő hatása szintén nem elhanyagolható jelentőségű. Ezzel szemben a kisgyermek kortól

adagolt gépzene elidegenítő hatású lehet, nemegy esetben az agresszivitás kifejlődéséhez járulhat hozzá.

Kodály célja az éneklő ifjúság, az éneklő nemzet volt. Bárdos Lajossal együtt vallotta, hogy „zene nélkül lehet ugyan élni, de nem érdemes”. Kodály az általános zenei műveltség kialakíthatóságának érdekében kidolgozta relatív szolmizáción alapuló pedagógiai módszerét, szorgalmazta a zenei írás és olvasás általánossá tételét, a zenei analfabétizmus leküzdését, ennek gyakorlati megvalósítását a kórusmozgalom és az általános iskolai ének-zene oktatás keretei között.

Az elképzelésnek már megszületése pillanatában akadtak ellenzői. Azt vetették Kodály szemére, hogy a zenéhez tehetség kell, nem mindenki képes rá, hogy megtanulja és művelje. Az állítás természetesen csak részben igaz. Ahhoz, hogy valaki Thomas Mann, vagy Tolsztoj szintű író legyen, kétségtelenül átlagon felüli irodalmi és kreatív tehetség kell, valamint nagy-nagy szorgalom, hogy ezt a tehetséget kiművelje. Ahhoz azonban, hogy bárki írnokká, vagy mai értelemben adminisztrátorrá váljon, meg tudjon fogalmazni szabatosan egy levelet, semmiféle különleges irodalmi talentum nem szükséges. Ugyanez a helyzet a zenével is. Arra, hogy valaki Beethoven szintű zeneszerző legyen kétségtelenül születni kell, ám itt sem elhanyagolható – Beethoven példája ezért szemléletes – a szorgalom szerepe. Ahhoz azonban, hogy valaki alapszinten megtanuljon kottát olvasni – ezt saját zenetanári tapasztalatommal is alátámaszthatom – semmilyen átlag feletti tehetség nem szükséges, csak megfelelő metodika, illetve közös akarat a növendék és a tanár részéről.

Kodály legenda számba menő kísérlettel⁵ szolgáltatott ékes példát szolgáltatott ellenfeleinek. A harmincas évek derekán – világhírű zeneszerzőként – megtehetette, hogy lemenjen a Liszt Ferenc térre és megkérdezze az arra járó fiataloktól, hogy akarnak-e szeptembertől zeneakadémiai kísérleti osztályában tanulni. A feltétele csak annyi volt, hogy a jelentkezőknek ne legyen semmilyen zenei előképzettsége. Miután összegyűlt huszonegynéhány bátor önként vállalkozó, beindult a kísérleti osztály. Voltak, akiknek hosszabb időbe telt, de a növendékek döntő többsége középiskolai énektanárként hagyta el a Zeneakadémiát.⁶

⁵ Talán valóban csak legendáról van szó, de – eddigi zenetanári tapasztalatom szerint – a történet lehet reális.

⁶ Tóth Anna zenetörténész előadása nyomán

Ezzel szemben ma Kodály pedagógiai öröksége romokban hever. Az énekórát az iskolákban évtizedek óta „pihentető” tárgyként tűrik meg, az énektanár presztízse – egyéb „fontos” tárgyakat oktató kollégák mögött – utolsó a tantestületben. Néha utolsó előtti, mert alkalmanként megelőzheti a testnevelőt, esetleg a rajztanárt. Az ének-zene tagozatos iskolák rendszerét sikerült teljes mértékben szétzilálni, ma legtöbb nagy múltú intézményben mindössze emelt óraszámban folyik ének-zene oktatás, tagozati követelmények nélkül. Az iskolai énekkarok csak az ünnepségek színfoltjaként fontosak, de az sem ritka, hogy a ballagási énekeket is gépzene helyettesíti.⁷

Lehetne persze most nagy szavakat használni a művészeti nevelés fontosságáról, az általános kultúráltság létfontosságú szerepéről, ám szerintem mindössze abba kellene belegondolni, hogy a művészeti – ezen belül a zenei – nevelés a jobb agyfélteke funkcionális fejlődéséhez elengedhetetlen, ezért nélkülözhetetlen a teljes emberré váláshoz.

Ehhez a fejezethez tartozik, hogy van egy jó amerikai példa az általános zenei műveltség gyakorlati megvalósulására.⁸ Amerikából eddig jobbra a negatív tendenciákat sikerült adoptálni, azonban nemcsak ilyenek léteznek. Az Egyesült Államokban, Iowa államban 1999-ben felvették a 16 éves korban kötelező alapvizsgatantárgyak közé a zenét. Ezt úgy sikerült megalapozni, hogy ezen a vidéken évszázados kultúrája van a fúvószenének. A kisiskolások nem ének, hanem zeneórákon vesznek részt, minden elemi és középiskolának több fúvószenekara is működik. A legkisebbek az iskolai sportesemények szünetében játszanak egyszerű indulókat, a nagyobbak egyre komolyabb darabokkal birkóznak meg, karácsonykor rendszerint már koncertet is adnak. Természetesen kis százalékukból lesz csak hivatásos muzsikusként, de a zeneirodalom alapjait mindenki készségszinten el tudja sajátítani, hiszen nemcsak hallgatja, de – fúvószenekari átiratban – játssza is a leghíresebb népszerű műveket. Az iskolákban nem énektanár, hanem úgynevezett „music man” tanít, kisebb iskolákban egyvalaki az összes hangszert, nagyobb helyeken már külön pedagógus a fa, illetve a rézfúvósokat. Erre a munkára az egyetemeken speciális képzés keretében készülnek fel. Ha felbukkan egy-egy tehetséges tanuló, annak magánórák keretében, az adott hangszer

⁷ Az elmúlt kormányzati ciklus (2002.-2006.) liberális oktatási minisztere azt is kijelentette, hogy az alapfokú zeneoktatás finanszírozása nem tartozik az állam alapvető oktatási feladatai közé.

⁸ Dr. Bob Gifford, az Iowa-i Egyetem fúvószenekari karmester professzorának 1999-ben Makón – a Magyar Népművelési Intézet szervezésében – elhangzott előadása alapján.

egy specialista tanárától javasolják a továbbtanulást. Nemesgy iskolai zenekar több generációs hagyománnyal rendelkezik, például nem ritka, hogy a nagypapa hangszerét és zenekari egyenruháját örökli a kis unoka. A rendszer a középiskolákban és az egyetemeken is folytatódik, gyakori, hogy orvosi, matematikusi, jogi, vagy bármely más szakra járó hallgatók részt vesznek az egyetem zenei fakultásának, ezzel együtt valamelyik zenekarának munkájában. Ilyen rendszerben tanult például Bill Clinton, egykori amerikai elnök is, ezért képes szaxofonon játszani.

A rendszert a Magyar Fúvószenesi Szövetség lapjában, sajtótájékoztatóin, egyéb kiadványaiban folyamatosan propagálja, ám az a paradox helyzet állt elő, hogy az illetékesek pont az általuk megcsúfolt kodályi hagyományokra való hivatkozással söpri le ezt időről-időre az asztalról.

3. Zenei nevelés a Katolikus Egyházban

A fenti témáról az Új Ember 2005-ös, Jubileumi évkönyvében, Köteles György tollából találunk gondolatébresztő írást.⁹

„Ragaszkodás és gyanakvás:” ez a zenéhez való kettős viszonyulás az Egyház egész eddigi történetére jellemző. Már Szent Ágoston is e kettősséget fogalmazza meg a Vallomások X. könyvében. Egyrészt elismeri, hogy „...a fül gyönyörűségével a gyöngébb lélek jámborabb érzelmekre serken,” másrészt a zene által keltett gyönyörűség sokszor öncéllá válik, „eszünk meggyöngül bele.” A szent szerző nem tud végső döntésre jutni a kérdésben, ezért kételyeit, a zenével kapcsolatos gyengeségét Isten elé tárja.

A reformáció két európai ága egymással szemben gyökeresen ellentétes magatartást tanúsított a kérdésben. Luther és Zwingli¹⁰ egyaránt képzett zenészek voltak, még a zeneszerzés korabeli módozatait is ismerték. Luther álláspontja a zene minél szélesebb körű használatát, a többszólamúság alkalmazását, a profán zene liturgikus szöveggel történő megszentelését tűzte ki célul. Ez az út elvezetett német barokk: Pachelbel,

⁹ Új Ember Jubileumi évkönyv, 2005. 134, 135, 136. oldal.

¹⁰ A Genfi zsolnároskönyv 1550 és 1551 között jött létre. Zwingli puritán elveit az 1509-ben született Kálvin is magáévá tette és továbbfejlesztette.

Buxtehude, Telemann, végül Johann Sebastian Bach művészetének egyedülálló kiteljesedéséhez.

Zwingli szintén értett a komponáláshoz, ám pontosan ezirányú tanulmányai alapján jutott arra a meggyőződésre, hogy a kompozíciós zene nem más, mint világi hívság, egyedül az egyszólamú népének alkalmas Isten méltó dicsőítésére. Ennek kapcsán jött létre a Genfi zsoltároskönyv, mely egyedülálló értéket képvisel, ám ennek a vonulatnak természetszerűleg nem lehetett – legalábbis az orgona és a többszólamúság újbóli kálvinista térhódításáig – semmilyen művészi folytatása.

A középkori Katolikus Egyház szerepe a zenei nevelés szempontjából óriási. A gregorián dallamkincs összegyűjtése, lekottázása a tudós szerzetesek nélkül nem lett volna lehetséges. Ám ők maguk sem lettek volna minderre alkalmasak, ha nem szerepel az oktatás legfontosabb tárgyai között a zene, a zeneelmélet. Emellett minden jelentős katedrális, püspöki, érseki székhely működtetett ének-, később zeneiskolát, fenntartott kórust, később zenekart, és – ameddig csak anyagilag lehetséges volt – a legkiválóbb zeneszerzőket alkalmazta. Palestrina, Victoria, Vivaldi, Michael Haydn életműve, Mozart, Joseph Haydn, Beethoven egyházzeneje, Gounod, Fauré, Widor, Bruckner, vagy Liszt, Kodály és Bárdos Lajos liturgikus művei nem jöhettek volna létre a Katolikus Egyház hathatós támogatása nélkül.

Mi a helyzet napjainkban? Köteles György úgy látja, hogy a következetes, fentről lefelé irányuló oktatási rendszer a kulcsa az Egyház jövőjének, ám ebben a zenei oktatásnak is megfelelő szerepet kell biztosítani. Szerinte elsődlegesen a papképzés ezirányú hiányosságait kell pótolni, hiszen a hazai közoktatásból a szemináriumba lépő fiatal számára lehetőséget kell teremteni az általános zenei műveltség alapjainak pótlására. Ezzel természetesen a két agyfélteke szimmetrikusabb fejlesztése is biztosítható lehetne, a tudományos teológia racionalitása mellett – akár a zene segítségével – nagyobb szerep juthatna a spiritualitásnak. Ehhez a tanulmány szerzője a mindennapi, *énekel*t zsolozsma bevezetését tartja elsőrendűnek.

A régebbi alapítású, monasztikus szerzetesi közösségekben – követve a több évszázados hagyományokat – ma is élő gyakorlat az énekel t zsolozsma, ami különleges spirituális élményt jelenthet a résztvevők, vagy netán egy egyszerű hallgató számára is. Általában furcsa hiányérzetem van, ha koncertpódiumon hallok gregoriánt akár a legprofesszionálisabb kórusok, szkolák előadásában is. Ám többször volt már alkalmam

különböző szerzetesrendek zsolozsmáin részt vennem, és ez mindig maradandó élményt nyújtott számomra. A szerzetesek valódi, szívből jövő *imádságként* énekelték a gregorián zsolozsmát, ezáltal feltárult előttem, hogy miről is szól maga a gregorián tulajdonképpen. A szó professzionális értelmében nem zeneművészeti, előadói műfajról van tehát szó, hanem énekelt *imáról*, a legbensőségesebb Isten és ember közötti kapcsolat, a misztikum legmélyének feltárlásáról.

Az egyházmegyékben a főpásztorok, plébánosok zenei ízlésvilága napjainkban (is) meghatározó érvényű, hiszen ők döntenek a kántor, a karnagy személyét, a templom összes zenei eseményét illető kérdésekben. Rajtuk múlik az orgona állagának megőrzése, esetleg új hangszer építése, annak eldöntése, hogy felsőfokú zenei végzettségű kántor-karnagyot, vagy netán a perselypénzből fizetett szerény tiszteletdíjjal is megelégedő amatőrt alkalmaznak-e az egyházközség zenei irányítására.

Az anyagi megbecsülés mellett nagyon fontos az erkölcsi megbecsülés is, hiszen nem mindegy, hogy egy magas képzettségű zenész szakembert a ministránsokkal tekintenek-e egyenrangúnak a liturgikus események során, vagy egyenrangú félként kezelve kellő időben tájékoztatják egy-egy ünnepi esemény előtt a speciális liturgikus kívánalmakról, illetve – bízva szakértelmében – bizonyos döntéseket saját hatáskörben, felelőssége tudatában önállóan meghozhat.

Köteles György úgy véli, hogy a tét óriási, hiszen az Egyház nemcsak igehirdetéssel, de a pozitív, művészi értékek – akár a létező katolikus médián keresztül, megfelelő színvonalú – közvetítésével is lehet jellemformáló, ezáltal közvetve evangelizáló tényező. Véleménye szerint sok esetben a pozitív elmozdulás nem elsősorban anyagi, hanem szemléletbeli kérdés.

A fenti problémakörrel kapcsolatban a *Redemptoris Sacramentum* 57. cikkelye az alábbi általános eligazítást adja számunkra:

„A krisztushívőknek joguk van hozzá, hogy rendszeresen – különösen a vasárnapi ünneplés során – alkalmas és valódi szent zene hangozzék el.”¹¹ Arra azonban, hogy mi ez az alkalmas és valódi szent zene, „az alkalmasság tekintetében a pedig a liturgia általános követelményin túl nagyon sok *itt és most* szempontot is érvényesíteni kell. A szabadsággal helyesen élni tanulni és élni tanítani: ez korunk sajátos feladata.”¹² „Isten

¹¹ Köteles György: Méltó és igazságos (Új Ember jubileumi évkönyv, 136. oldal.)

¹² Vö.: Várnagy Antal: Liturgika 51. old. (Lámpás kiadó, 1993.)

(ugyanis) Krisztusban nem olyan illuzórikus szabadságot adott nekünk, amelynek révén azt tehetünk, amit akarunk, hanem olyan szabadságot, melynek révén azt tehetjük, ami méltó és igazságos.”¹³ Ahhoz, hogy a „méltó és igazságos krisztusi szabadsága zenei értelemben is általánosan érvényre jusson, papnak, kántornak, hitoktatónak egyaránt minél tágabb zenetörténeti, zeneelméleti és liturgikus-zenei gyakorlati ismeretekre van szüksége.¹⁴ Csak ezeknek birtokában tudja a rábízott híveket, kórustagokat, hittant tanulókat megfelelő ízléssel irányítani, oktatni, nevelni, szemléletüket pozitív irányba befolyásolni.

4. A hittanárok szerepe a liturgikus zene oktatásában

A probléma felvetését az indokolja, hogy a hittanárok többsége önkormányzati iskolákban tanít, tehát – ritka kivételektől eltekintve – nincs módja egyházzenesz szakember segítségét igénybe venni munkája során.

A helyzet az egyházi iskolákban a legideálisabb, hiszen itt a diplomás énektanár – a közoktatási törvény előírja a megfelelő végzettséget – munkaköri kötelessége a liturgikus énekek, a zenetörténet egyházi vonatkozású részeinek tanítása.¹⁵ Emellett vagy ő maga egyben kántor is, vagy van az iskolához tartozó templomnak olyan kántora, akinek szintén munkaköri kötelessége az iskola liturgikus zenei eseményeiben részt venni, a gyerekeket ezekre felkészíteni. Itt a hittanárnak nem szükséges liturgikus zenével foglalkoznia.

Plébániai hitoktatás esetén már nem ilyen egyértelmű a helyzet. Kántor ugyan itt is van, ám általában nem folyik bele a hitoktatásba, a gyerekek ének oktatása nem tartozik feladatai közé, időbeosztása a hittanárétól általában eltérő. Mellesleg meg kell azt is említeni, hogy sokszor nem is alkalmas énektanári feladatok ellátására, hiszen – amennyiben egyáltalán képesített kántorról van szó – a magyar katolikus kántorképzésben nem általános az ilyen jellegű komplex képzés. Az egyházmegyei és a központi kántorképző tanfolyamokon az orgonálás és az egyházi ének alapjait tanítják,

¹³ Lm. 7. cikkely (Idézet Köteles György cikkéből)

¹⁴ Ld.: MALÉZI ide vonatkozó egyházzenei dokumentumai.

¹⁵ Élő, jó példa erre a budapesti Ward Mária Általános Iskola, ahol Kalmanovits Zoltán énektanár vezetésével – a hivatalos ének-tananyaggal párhuzamosan – vasárnapról-vasárnapra készülnek a diákok, hogy a Belvárosi Plébániatemplom diákmiséin magas színvonalú énekes szolgálatot láthassanak el.

ezen kívül az Apor Vilmos Főiskola kántor-karnagy képző tagozatán, illetve a szombathelyi Tanárképző Főiskolán, hittanár-énektanár szakon végzett hallgató készülhetett fel ilyen jellegű komplex feladatokra. Természetesen a Zeneakadémia Egyházzenei Tagozata nyújtja a legkomplexebb és legmagasabb színvonalú képzést, de éppen ebből adódóan Zeneakadémiát végzett egyházzeneszt, vagy orgonaművészt – anyagi okokból – ritkán alkalmaznak a plébániatemplomok.

Ha azonban a hitoktató önkormányzati iskolában tanít, a liturgikus zene oktatása terén teljesen önmagára van utalva. Énektanár ugyan itt is van, ám az énektanárok jelenlegi magyarországi képzése során nem része a tananyagnak a liturgikus zenei ismeretek elsajátítása. Ez persze érthető, hiszen az énektanár bármilyen vallású, vagy vallásilag közömbös is lehet, és egy önkormányzati iskolában – a katolikus oktatási intézményektől eltérően – semmilyen ösztönző erő nincs, hogy az énektanár, hiányzó ismereteit akár autodidakta módon pótolja. Ilyen esetekben egyedül a hittanárra hárul az a feladat, hogy az egyházzene alapjait a gyerekeknek megtanítsa.

Ez az Egyház szempontjából azért fontos, hogy *legyen* továbbra népének a templomokban, hiszen az a nemzedék már idős korát éli, akik 1948 előtt a kántortanítók vezetésével iskolai keretek között tanulták a – II. Vatikáni Zsinat előtt érvényben lévő – liturgikus zenét. Másrészt a gyerekek szempontjából sem lényegtelen, hogy énekükkel részt vesznek-e a szentmise folyamatában, hiszen a heti (napi) liturgia olyan alkalmat teremt a közös éneklésre, ami az énekoktatás mai általános állapotát tekintve egyedülálló. Ez, az előzőekben említett élettani sajátosságok fejlesztése szempontjából sem lehet közömbös, hiszen az érzelmi neveléshez, a spirituális érzék fejlesztéséhez nagymértékben hozzájárul az éneklés, a zene. Hámori József szavaira utalva jobb agyféltekénk megvalósítja a legnagyobb absztrakciót, hiszen muzsikálni képes.¹⁶

Ebből adódóan a hittanárnak – a szorosán vett hittan tanítása mellett – képessé kell válnia a liturgikus zene alapjainak oktatására is. Óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy jelenleg, tárgyi tudását és képzettségét tekintve alkalmas-e erre?

Azt senki sem vonja kétségbe, hogy egy matematika tanárnak olyan szinten kell tudnia a matematikát, amire gyakorlatilag soha sincs szükség az általános iskolai oktatás során. Egy irodalom tanárnak annyi háttér jellegű tárgyi ismeretre van szüksége, amit közvetlenül sohasem használ, ám magyarázatai mögött passzív módon mindig jelen

¹⁶ Hámori J.-Roska T.-Sajgó Sz.: Agy hit számítógép 108.old.

van. Ugyanez a helyzet a teológiai tárgyakkal is. Sem a Biblia ismeretét, sem a dogmatikát, sem az egyéb főiskolai teológiai szaktárgyakat nem teljes mélységében, főiskolai szinten kell tanítani a gyerekeknek. A helyzet a liturgikus zenével is hasonló. *Az egyházzenéről átfogó, történeti képpel kell rendelkezni* ahhoz, hogy korban és stílusban el tudjuk helyezni akár a gregoriánt, akár a későbbi népénekeket, akár a polifóniát és a hangszeres templomi muzsikát, de „helyére kell tudni tennünk” az ifjúsági dalokat is. Nem haszontalan, ha a tanár fel tudja készíteni a gyerekeket egy ünnepi nagymisén elhangzó latin nyelvű misekompozíció értő és résztvevő hallgatására. Emellett fontos, hogy alapvető beéneklési gyakorlatokkal rá tudja vezetni a gyerekeket a helyes hangképzésre, a közös éneklés legfontosabb szabályaira. Ez azért fontos, mert sok helyen ma is az a helytelen gyakorlat dívik, hogy a népének – főleg az idősebb generáció részéről – egymás túlkiabálását, magyarnóta elemek heterofonikus, szólisztikus alkalmazását jelenti. Az egyéb zeneelméleti tudnivalóknak nincs közvetlen gyakorlati jelentősége, mindössze annyi, hogy a tanár – legalább alap szinten – tisztába jöjjön vele, valójában mi is a zene, miről is beszél, amikor éneket tanít.

Összeállítottam egy kérdőívet, melynek kitöltésére a Sapientia Főiskola 2004-2005-ös tanév második évfolyamába járó hittanár-nevelő szakos, esti tagozatos, különösebb zenei előképzettséggel nem rendelkező hallgatóit kértem meg. A válaszokat természetesen összesítettem és kiértékeltem. 2005. második félévében benyújtott szemináriumi dolgozatom keretében részletesen leírtam az eredményt, mely a leendő hittanárok akkori egyházzenei tudásszintjét reprezentálta. E helyen azonban mindezt nem tartom indokoltnak megismételni, inkább azt érzem fontosnak, hogy történeti és gyakorlati szempontból összegezzem; szerintem – a fentebb megfogalmazott alapelveknek megfelelően – mi volna az az alapvető ismeretanyag, amit – a hitoktatás keretein belül – zenei neveléssel is foglalkozó hittanárnak feltétlenül indokolt lenne ismernie.

II. Az egyházzene általános történetének rövid összefoglalása

1. Elöljáróban

Az egyetemes zenetörténeti összefoglalásban annak ismertetésére és bizonyítására törekedtem, hogy az emberi civilizáció történetének, ezen belül az európai kompozíciós zene kialakulásának legfontosabb műhelye évszázadokon keresztül az Egyház, a templom és a templomok mellett fokozatosan létrejövő iskolarendszer volt. Jelen tudásunk szerint az egyházzene, ezen belül a gregorián kultúra kapcsán jött létre a kottairás, ez tette lehetővé a többszólamúság megszületését. A világ jelenleg ismert zenéi közül az európai és az indiai klasszikus zene tekinthető többszólamúnak. Az egyéb zenék – arab, török, japán, kínai, afrikai, stb. – *alapvetően egy egyszólamú* dallamot és valamilyen ritmikai alaplüktetést tartalmaznak. Az indiai klasszikus zene keretein belül beszélhetünk még polifóniáról, ám a zene felépítési és szerkesztési alapelvei az európai zenétől eltérnek, nem teszik lehetővé a zeneszerzést, emellett az egyéni, előadói kreativitást is igen szűk határok közé szorítják. Az indiai klasszikus zene szakrális, liturgikus célú megszólalási rendszer, a Védák szent szövegeire épül, ezekkel szerves és megbonthatatlan egységet alkot. Ennek az érdekes zenei kultúrának részletes kifejtésétől azonban a dolgozat témájához kevésbé kötődő tartalma, valamint terjedelmi okokból el kell tekintenem.

Az európai zene legfontosabb sajátosságait figyelembe véve arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a zene meghatározó megjelenési területe egészen a tizennyolcadik század közepéig a templom volt. A misék, kantáták, oratóriumok – a romantika kezdetéig – szinte minden jelentős zeneszerző életművében meghatározó szerepet játszottak. A romantikus kor választóvíznek tekinthető. Egyrészt ekkorra alakulnak ki, terjednek el a koncerttermek, városi operaházak, városi zenekarok, tehát a zeneszerzőknek, előadóknak lehetővé válik a világi környezetben történő egzisztálás. A felvilágosodás eszmerendszerének térhódítása nyomán átszerveződik az egyházi struktúra, anyagi szempontból egyre kevésbé lehetséges a legjobb zeneszerzők és előadók egyházi foglalkoztatása. Ez azonban nem zárja ki, hogy továbbra is szülessenek jelentős egyházzenei kompozíciók, de a világi területen működő szerzők és előadók is

az egyházi gyakorlatban kikristályosodott zeneszerzési és előadói alapelveket használják és fejlesztik tovább.

A romantika korában kezdődik a visszatekintés, a régi értékek újrafelfedezése. (Például Bach életművének felelevenítése, vagy a gregorián értékek újrafelfedezése a ceciliánus mozgalom keretei között.)

A huszadik századra a kép meglehetősen sokszínűvé válik. Egymás mellett élnek a régi és a legújabb korok zenéi, modern, posztmodern irányzatok ütnek fel fejüket, majd halnak el szinte követhetetlenül. A zene hagyományos megszólalási formái mellett kialakul a jazz és a popzene. Nagyon lényeges változást hoz a hangrögzítés 1877-es feltalálása, a huszadik század elejétől hanglemezek, később a film, a rádió és a televízió megjelenése.

Ebben a nagyobb fejezeti egységben a huszadik századdal csak érintőlegesen szándékozom foglalkozni, inkább arra szeretném fektetni a hangsúlyt, hogy a kereszténység, ezen belül a Katolikus Egyház „bábáskodása” nélkül mai értelemben vett műzene jelenlegi formájában egyáltalán *nem is létezhetne*.

Végül arra szeretném még felhívni a figyelmet, hogy amit ma a zeneművészet kategóriájába sorolunk, az lényegében *az európai zene*, amely a nagy földrajzi felfedezések nyomán világszerte elterjedt. Napjainkban – intézményes formában – az európai zenét tanítják Japánban, Kínában, Észak és Dél Amerikában, persze a helyi népzenei és egyéb stílári hagyományok figyelembevételével.

2. Zene az írásbeliség kezdetei előtt

Régészeti leletek bizonyítják, hogy már az ősember is foglalkozott zenei jellegű hangkeltő eszközök készítésével (csontfuvolák, ütőhangszerek), tehát valószínűsíthető, hogy az emberiség történetéhez kezdetektől hozzátartozik a zene.

Különböző eredethez tartozó hipotéziseket ismerünk, valószínű, hogy ezek külön-külön nem, de összességükben mégis eligazítást nyújthatnak a zene kialakulását illetően (hangutánzás, figyelemfelkeltés, stb.). Régészeti és etnográfiai kutatások azonban azt a feltételezést

egyhangúlag alátámasztják, miszerint a zene minden estben szakrális, kultikus céllal jött létre.¹⁷

Különbéféle törzsi kultúrákban megfigyelték a kutatók, hogy a mindennapi élet tevékenységeit – vetés, mezei munka, halászat, vadászat, harc – a Természetfeletttel való kapcsolatkeresés járja át. Ez a transzcendens igény természetesen először a természeti vallások, később a politeizmus keretei között keresett magának kifejezési formát, ám ez a forma minden esetben alapvetően zenei, sokszor ehhez kapcsolódóan rituális táncsal egybefűzött volt. (Például könyörgés az esőistenhez, hogy jó legyen a termés.)

Az írásbeliség kezdete előtt a zene – nagy valószínűséggel – az ősi kultúrák jelentős részében pentaton jellegű, alapvetően egyszerű volt. A pentaton lehetett sokféle, nem kell feltétlenül a magyar népzeneire jellemző pentatóniára gondolnunk, sőt egyes területekre jellemző a pentachord, vagy ennek továbbfejlesztésével a hexachord hangkészlet.

The image shows three musical staves in treble clef. The first staff is labeled 'Lá-pentaton' and 'Kurnoi', with notes corresponding to the solfège syllables 'lá dó ré mi szó lá ré mi fá lá ti ré'. The second staff is labeled 'Hirajoshi' and 'Pelog', with notes corresponding to 'lá ti dó mi fá lá mi fá szó ti dó mi'. The third staff shows a scale with a bracket above it labeled 'pentachord' and a bracket below it labeled 'hexachord'.

Az előadást a népi *heterofónia* jellemzi, ami annyit jelent, hogy ugyanannak a dallamnak egyidejűleg több variációja is megszólalhat. Bizonyos területeken, például Afrikában, vagy az indiai népzeneben fejlett ritmikai megoldásokkal is találkozhatunk, nem ritka *poloritmia* sőt a *polimetria* sem.¹⁸

¹⁷ Ld: CD-I-01 Hunzai sámánzene

¹⁸ Ld.: Gonda János: Jazz 19.old. (Zeneműkiadó 1979.)

poliritmia

Musical notation for poliritmia. It consists of three staves: Gong, Dob 1, and Dob 2. Each staff starts with a common time signature 'C'. The Gong staff has a sequence of notes with 'v' accents. The Dob 1 staff has a sequence of notes with 'v' accents. The Dob 2 staff has a sequence of notes with 'v' accents.

polimetria

Musical notation for polimetria. It consists of three staves: Gong, Dob 1, and Dob 2. The Gong staff has a time signature of 2/4. The Dob 1 staff has a time signature of 3/4. The Dob 2 staff has a time signature of 6/8.

Az ősi zenék – s valószínűleg az ókori zene – alapképlete tehát legtöbbször úgy alakul, hogy egy, vagy több ritmushangszer hoz létre egy szabályos lüktetésű ritmikai alapot, e fölött – akár több dallamhangszerrel, vagy emberi hangon megszólaltatva – egyetlen egyszólamú dallamot, vagy párhuzamosan mozgó szólamokat találunk. Az már a fejlődés későbbi fázisát jelenti, amikor ez az egyetlen szólam – túllépve a népi heterofónián – egyre egyöntetűbbé kezd válni. Mindebből a strukturális rendből a zene addig nem tudott kilépni, amíg meg nem született a zenei írásbeliség, amely lehetővé tette a szólamok vizuális áttekintését, a szerkeszthetőséget.

Mielőtt azonban mindez kialakult, több száz éven keresztül csak arra nyílt lehetőség, hogy a vokális zene szövege fölé emlékeztető jeleket írjanak,¹⁹ amelyekről az előadó fel tudta idézni az adott dalt, pontosíthatta emlékeit. Ez természetesen nem iktatta ki a szájhagyomány szerepét, illetve nem adott módot a vokális és az instrumentális zene szétválasztására sem.

A kereszténység első évezredének zenéje is a szájhagyományon alapuló egyszólamúság jegyében telt.

¹⁹ Neuma írás

3. A gregorián

Az ókeresztény zene a zsidóság liturgiájában gyökerezik, melynek első emlékeit Krisztus előtt 2000 tájáról ismerjük. A héber liturgiában a recitálásnak meghatározó szerepe van, ezt az énekelt beszédet vették át később a keresztények is.

Dávid király idejében még a hangszeres zene és a tánc is hozzá tartozott Isten dicséretének ösztönös rendjéhez, később fokozatosan egyeduralkodóvá vált a vokális kifejezési mód, ezen belül a zsoltáréneklés.²⁰ A templom és a zsinagógák liturgikus rendje is különbözött, a templomban az áldozat bemutatására helyezték a hangsúlyt, az ehhez tartozó szertartásokat – beleértve a zsoltáréneklést, kürtök megfújását – csak a beavatottak végezheték. A zsinagóga szerepe főleg a Tóra, később ezzel együtt a Talmud felolvasására és magyarázatára szorítkozott. Olvasásra laikusok is jelentkezhettek – mint tudjuk Jézus is olvasott fel a zsinagógában –, a zsoltárok éneklésébe bárki bekapcsolódhatott. A Talmud szerint a következő zsoltárokat kell a hét egyes napjain énekelni:

*Első nap – 24. zsoltár, második nap – 48. zsoltár, harmadik nap – 82. zsoltár,
negyedik nap – 94. zsoltár, ötödik nap – 81. zsoltár, hatodik nap – 93. zsoltár,
Sabbath napja – 92. zsoltár.*

A zsidó és a korai keresztény liturgia kapcsolatára számos bizonyíték van, hiszen a zsidó származású keresztények egészen a Kr. u. 49 táján bekövetkezett kizáratásukig eljártak a zsinagógába is. A Palesztinában élők az arám nyelvet beszélték, az egyházi évet is a zsidó szokásoknak megfelelően számolták. Arról, hogy a korai kereszténység zenéje *hogyan hangzott*, nincsenek megfelelő forrásadatok, azonban a visszakövetkeztetés mégis lehetővé teszi, hogy egyes elszigetelten élő zsidó csoportok zenéje feltűnő hasonlóságot mutat a legkorábbi keresztény forrásokkal. A keresztény liturgia – a fent említett okokból – az első század második felében kezdett önállósulni. Mivel a zsoltározás a liturgia fontos részét képezi, krisztológiai jelentősége miatt a II. Vatikáni Zsinat ismét bevezette a hosszabb zsoltáréneklést az olvasmányok között. Várnagy Antal így definiálja a zsoltározás mai gyakorlatát:²¹

²⁰ Ld: CD-I-02,-03 Első zsoltár, Nagy hitvallás

²¹ Várnagy A.: Liturgia 48. old.

„A zsoltáréneklés módjai:

a, in directum: egyvégtében történő éneklés: a zsoltár elhangzik anélkül, hogy a zsoltárversek éneklését bármi is megszakítaná. Történhet úgy, hogy a nép csak hallgatja amint a zsoltárénekes vagy a kántor végigéneklí a zsoltárt; de úgy is, hogy a jelenlévők mind együtt éneklí. Innen származik a *tractus* neve (tractim: egyhuzamban);

b, responzoriális: a zsoltárverseket az előénekes vagy a kántor éneklí, és az egész nép bekapcsolódik a válasz (responsum) által. Ilyen a válaszos zsoltár éneklése a szentmisében az I. olvasmány után: a zsoltárénekes előadja a választ, amit a nép megismétel. Ezután a zsoltárénekes vagy egy kisebb csoport (szkóla) eléneklí a zsoltár verseit, a nép pedig mindegyik, vagy minden második vers után megismétli a responsum-ot.

c, antifonális éneklés: két kórus váltogatva éneklí a zsoltárverseket, de az antifónában (keretversben) egyesül az éneklésük a zsoltár elején és a végén. Így éneklünk pl. a Laudes és a Vesperás zsoltáraiban.”

„A szentatyák az egész zsoltároskönyvet mint Krisztusról és az Egyházzól szóló jövendölést értelmezték.”²² „Az Egyház jelentős mértékben használja a zsoltárokat, melyeket a Szentlélek sugalmazására az Ószövetségben írtak. A zsoltárok azonban mégiscsak árnyékát mutatják az idők teljességének, amely Krisztusban a teljedsébe ment. Alapvetően fontos tudni, hogy a zsoltárok nem olvasmányok, nem tudatosan szerkesztett imádságok, hanem dicsérő énekek (a zsidóban: Tehellim, a görögben: pszalmoi, azaz hangszer kíséretében előadott énekek). Valójában tehát az összes zsoltár bizonyos zenei jelleggel rendelkezik, és ez meghatározza előadásuk helyes módját.”²³

A zsoltárok mellett nagyon fontosak a himnuszok is. Keleten Szent Efrém, nyugaton Szent Ambrus himnuszai váltak legelterjedtebbé. Szent Ágoston így definiálja a himnusz fogalmát:

„A himnusz olyan dal, amely Isten dicséretéről szól. Ha Istent dicsőítjük, de nem éneklünk, az nem himnusz. Ha bármit dicsérünk, ami nincs kapcsolatban Isten dicsőségével, az nem himnusz, még ha énekeljük is. Ennélfogva a himnusznak három elemet kell tartalmaznia: *ének Isten dicsőítésére.*”²⁴

²² Várnagy A: Litugika 206. old.

²³ Várnagy A: Litugika 205. old.

²⁴ Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje 25. old (Gemini kiadó 1994)

Feljegyzések tanúsága szerint az első századoktól kezdődően – mintegy ezer éven keresztül – a hangszeres játékot a romlottsággal, sok esetben a prostitúcióval azonosították. Ennek köszönhetően a keresztény liturgiában, egészen a második évezred közepéig, csak a kíséret nélküli emberi hangnak lehetett létjogosultsága.

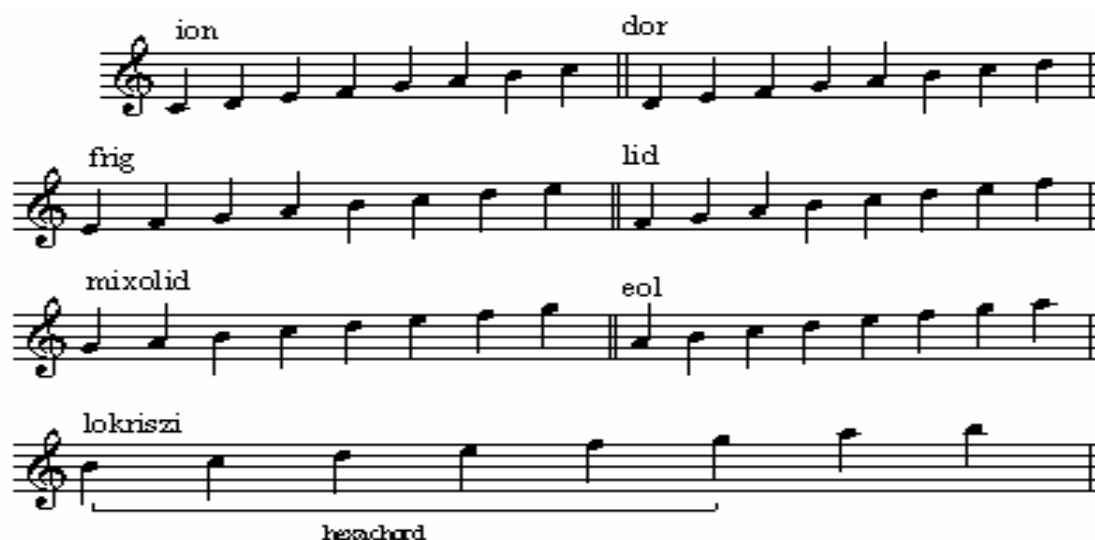
A konstantini fordulatot követően nyugaton egyre szilárdabbá vált az egyházi hierarchia. Róma a kereszténység központja lett, az egyetemes zsinatokon egységes hitvallás és egyre egységesebb liturgiai előírások születtek. Az egységes liturgia bevezetésében²⁵ Nagy Szent Gergelynek – ki 589-től 604-ig ült a pápai széken – volt kiemelkedő szerepe. Államférfiként újjászervezte a közigazgatást, újrafogalmazta a törvényeket, betartatásukhoz megteremtette a kellő gazdasági alapot. Újjáépíttette Róma jelentős középületeit, nem utolsósorban a vízvezetékét. Mindemellett folyamatosan írt és prédikált, emellett hiteles evangéliumi és bőséges gazdasági ismeretekkel bíró, hatékony missziósokat tudott küldeni Európa távoli részeibe.

Ebből az időből már megbízható forrásanyagokkal rendelkezünk a korabeli liturgia, ezen belül a zene gyakorlatáról. A gregorián dallamokat ekkor még nem tudták írásban rögzíteni. A dallamok első, kezdetleges rögzítésére közvetlenül az ezredforduló előtt került sor. A kottairás csak a tizenegyedik században, Guido di Arezzo felfedezése nyomán kezdődhetett meg. Ez alapján valószínűsíthető, hogy Szent Gergely pápának kevesebb köze volt az egységes gregorián kialakulásához, mint azt későbbi tisztelői hitték.

A középkorban még nem ismerték a *hangnem* mai értelemben használatos fogalmát, viszont a himnuszok és antifónák hangkészlete már túllépett az egyszerű pentatónián, a dallamok a hét modális skála valamelyikébe tartoztak, (leginkább a dór, a frig és a mixolid móduszok voltak használatban), ám hangterjedelmük ritkán haladta meg a hexachordot.²⁶

²⁵ A liturgiai reformok kapcsán rendszerezte a zenét is.

²⁶ A skálák elnevezésében a hellén zeneelmélet szakkifejezéseit vette át a középkori zene.



Félreértésekhez vezetett, hogy – míg a görögök a felső hangoktól *lefelé* számolták a modális skálákat, a középkortól napjainkig mindez fordítva, emelkedő sorrendben történik. Egyes kutatók egyéb lényegi különbségeket is feltártak, tehát elmondhatjuk, hogy a ma ismert modális skálák tartalmukban nem, csak elnevezésükben azonosak az ógörög skálákkal.

Az ókeresztény himnuszok szabad kompozíciók, amelyek a Szentírás szövegét viszonylag szabadon használják fel, a Krisztus-misztérium megvilágítása érdekében. Ezért zeneileg egyre individuálisabb kompozícióvá kezdenek válni. Úttörő szerepet vállalt ebben Szent Ambrus, (IV. sz. második fele) Milánó püspöke. Saját himnuszairól így vall:

„Azt is mondják, hogy himnuszaim szépsége eltereli az emberek figyelmét. Ez így van, nem tagadhatom. Ez is nagyon hatásos igézet, több hatalma van, mint bármi másnak. Hiszen mi lehet jótékonyabb hatású, mint a Szentháromság hitvallása nap mint nap az emberek szájából?”²⁷

A gregorián énekbeszédben alapvető a beszédhang lejtésének természetes követése. Ezt a recitáló felolvasási módot a mai ünnepi Szentmisékben is alkalmazzák. Egy-egy dallam általában két félmondatból áll. A mondat nagy része a *tenor* (tenere = tartani), azaz az egy tartott hangon előadott szövegrész, amit a mondat felénél egy *mediáns*nak nevezett hajlítás tör meg. A *termináció*nak nevezett befejezés a legmelodikusabb hely az előadás során, itt találkozhatunk *melizmatikus* hajlításokkal is. (A melizma egy

²⁷ Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje 36. old (Gemini kiadó 1994)

szótagra énekelt több zenei hangot jelent.) A zene általánosan használható minden szent szövegre, így érzelmileg nem fejezi ki azt, de grammatikailag értelmezi, ezzel érthetőbbé teszi, mintha prózában hangzana el.

Három alapcsoportba oszthatjuk a középkor szakrális zenekultúráját:

1. *recitálás* – imák, felolvasások, zsoltárok,
2. *antifónák és reszponzoriumok* – rövid, liturgiailag kötött zenei kompozíciók,²⁸
3. *himnuszok* – szabadon megzenésített új versek.²⁹

A XI. századból már maradtak fenn liturgiai leírások, melyek meglehetősen pontos útmutatást adnak a korabeli zenei gyakorlatot illetően is. A mise öt kötelező tétele (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei) ekkor még minden esetben közös, énekelt imaként hangzott el. A mai gyakorlathoz képest lényeges különbség, hogy a Pater noster, azaz a Mi Atyánk a pap által mondott (recitált) imádság volt. Bizonyos rövidebb részeket (a mise változó énekeit) már külön kórus énekelt, természetesen ekkor még egy szólamban. Elmondható azonban, hogy – figyelembe véve a közben eltelt ezer év távlatát – ezek az eltérések nem túl jelentősek.

Az ókeresztény korban a szentmisék mellett más liturgikus alkalmak is kialakultak, amelyek fejlődtek tovább napjainkig. Papok és szerzetesek számára kötelező a napi zsoltóvégzés, melynek két legfontosabb tartópillére a reggeli Laudes³⁰ és az esti Vesperás³¹ (*vecsernye*). Napjainkban „a Laudes és a Vecsernye „Istenem, jöjj segítségemre...” verssel kezdődik, majd himnusz következik és zsoltárok. A Laudesben egy reggeli zsoltár után kanticum következik az Ószövetségből, majd egy dicsérő zsoltár. A Vecsernye két zsoltárból és egy újszövetségi kantikumból áll. Ezek után következik egy olvasmány, majd – néppel együtt végzés esetén – homília és szent csend. Az Isten igéjére válaszos ének következik, majd Zakariás éneke („Áldott az Úr...”) a Laudesben, illetve Szűz Mária hálaéneke („Magasztalja lelkem...”) a Vecsernyében, melyek a megváltás dicsőítését és hálát fejezik ki. Ezután következnek bizonyos imák és könyörgések (az egyetemes könyörgésekhez hasonlóan): a Laudesben a napot és a munkát az Úrnak szentelő fohászok, a Vecsernyében pedig közbenjáró

²⁸ Ld: CD 1-04. Gergorián antifona – 111. zsoltár - Krakkói Pálószkóla

²⁹ Ld: CD 1-05. Tellus ac aethra jubilent - Nagycsütörtöki himnusz - - Csepeli szkóla, vez: Várföldi László -

³⁰ Ld: CD 1-06. Laudes – Statuit Dominus – (Antifona) - Silos-i Szt. Domonkos Apátság szkólája -

³¹ Ld: CD 1-07. Vesperás: In I. vesperis: Hymnus Urbs Jerusalem – (Példa a korai orgánium technikára) - L' Abbey Fontgombault Choeur -

fohások. Majd a közösen mondott, vagy énekelt Miatyánkot zárókönyörgés követi. Ezután a pap, áldást ad és elbocsátja a népet.”³² A Laudes és a Vecsernye mai liturgikus rendje lényegileg nem, csak apró részletekben tér el a középkori liturgiától.

A régebbi korokban ünnepélyesebb alkalmakkor bonyolultabb énekek, melizmák sokasága volt jellemző, ami egyre kevésbé tette lehetővé laikusok bekapcsolódását az énekbe. Fokozatosan kialakultak a *szkólák*, a kolostorok, katedrálisok, kollégiumi kápolnák képzett énekkarai. Lassan-lassan ezek kiváltsága lett a vecsernyék és *matutinumok* előadása.

A matutinum – ha lehet – még a vecsernyénél is díszesebbé vált az idők folyamán. Kilenc, esetenként tizenkét zsoltárra és ugyanennyi olvasmányra épült. A zsoltárversekre mindig a megfelelő antifónával kellett válaszolni.

4. A mai kottairás kialakulása, a polifonikus zene kezdetei

Azt, hogy a kereszténység zenéje az első ezer év során hogy hangzott, sohasem tudjuk teljes bizonyossággal rekonstruálni. Notáció híján csak a szájhagyomány és az emberi emlékezet útján maradhatott fenn és hagyományozódhatott a következő nemzedékre. Használtak ugyan segédeszközöket, Notker Balbulus például a IX. században szövegeket írt hosszú melizmákra, ezzel megteremtette a *tropizálás* technikáját és létre hozta a *szekvenciák* műfaját, azonban arra, hogy addig nem hallott zenét lapra írt kódrendszer alapján lehessen megtanulni, körülbelül az első ezredfordulóig kellett várni.

Ebben a korban egyébként, amikor nagyon kevés volt az írástudók száma, általános volt, hogy hosszú szövegeket memorizáltak a Bibliából, vagy betéve tudták a mindennapi élethez szükséges szöveges tudnivalókat. Az írás, ezen belül a hangjegyzírás elterjedése tehát nemcsak fejlődést, hanem bizonyos értelemben veszteséget is jelentett, hiszen a szájhagyományon alapuló emlékezet egyre kevésbé használatossá, ezért egyre pontatlanabbá vált. Ezt a veszteséget – az antik korban, az ógörög ábécé feltalálása kapcsán – Szókratész is érzékelte és így foglalta össze: „Ez a felfedezés ... feledékenység fog okozni a tanuló lelkében, mert nem fogja használni a memóriáját,

³² Várnagy A.: Liturgia 203. old.

meg fog bízni a külső jelekben és nem fog magától emlékezni. Az a valami, amit most felfedeztek nem segít a memórián, csak a felidézésen, és csak emlékeztet az igazságra. A tanuló nem sokat fog hallani és semmit sem fog megtanulni, úgy tűnhet majd, hogy sokat tud, de általában semmit sem fog tudni, fárasztó társaság lesz, bölcsnek fog tűnni anélkül, hogy valóban bölcs lenne.”³³

Ennek ellenére mégis korszakalkotó jelentőségű **Arezzói Guido** felfedezése, melyet 995 és 1050 között tett. Nélküle az egész zeneművészet, beleértve Johann Sebastian Bach és Mozart teljes életművét vagy Beethoven szimfóniáit, nem jöhetett volna létre. Az ötlet maga zseniálisan egyszerű. Létezett egy Szent Jánost dicsőítő himnusz – egyes zenetudósok nem tartják elképzelhetetlennek, hogy maga Guido szerezte –, melynek sorai a mai *dúr skála* hangjairól sorban, emelkedő sorrendben kezdődnek.

A latin szöveg a következő:

UT queant laxis

REsonare fibris

MIra gestorum

FAmuli tuorum

SOLve polluti

LABii reatum

Sancti Iohannes.

Az első relatív szolmizációs skála tehát hexachord terjedelmű volt, a hangjai emelkedő sorrendben: *ut-re-mi-fa-sol-la*. (Később a skála kibővült, a *la* hangot követte a *si* – ami a mai *ti*, vagy *ta* hangnak felel meg – valamint a felső *dó*, ami később teljesen átvette az *ut* alaphang funkcióját.)

Az ezredforduló előtt kialakult neuma írás nem adott segítséget a hangközök pontos intonálására, csupán a dallamok mozgásának irányát jelezte. Ezért Guido a dallamokat először két, majd három vízszintes vonalon helyezte el. Nem sokkal később – újabb hangok felfedezésével, a hangterjedelem bővülésével – létre jött az általánosan használt négyvonalas gregorián kottakép, majd ebből fejlődött ki a ma használatos *ötvonalas kottairás*. A ritmus jelölése, ütemmutató, ütemvonalak használata már jóval későbbi találmány, csakúgy mint a hangok abszolút értékének meghatározása, a *dúr* és *moll* skála egyeduralma, vagy a temperálás. Persze ehhez el kellett jutni a *kromatikus skála*

³³Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje 48. old

általános alkalmazásához, ami viszont olyan hangok felfedezésével járt, melyeket csak módosító jelek segítségével lehet elhelyezni az ötvonalas kottában.³⁴



A dinamikát és egyéb előadási utasításokat alig néhány évszázada szokás bejegyezni a kottába. Az ilyen tökéletesen kidolgozott *partitúra* már nemcsak az adott korról hordoz fontos információkat, hanem magán viseli a zeneszerző individuális védjegyét, egyre kevesebb kreatív lehetőséget adva az előadónak.

Szerencsére ránk maradt Guido egyik levele, ahonnan első kézből szerezhetünk tudomást felfedezésének legmagasabb szintű fogadtatásáról.

XIX. János pápa (1024-1033) „hallotta énekiskolánk hírét. Nevezetesen azt hallotta, hogy a fiúk hogy tudnak megtanulni olyan dallamokat antifónakönyvünk segítségével, melyeket még sohasem hallottak. Nagyon meglepődött, három futárt küldött értem, hogy vigyenek el őhöz... A pápa igen örült, hogy találkoztunk és rengeteg kérdést tett fel. Úgy lapozott az antifónakönyvben, mintha az valami csoda lenne... El nem mozdult a helyéről, ahol ült, amíg meg nem tanulta, hogyan kell elénekelni egy olyan versrészletet, amit még sohasem hallott. Kell-e ennél többet mondani? Nemsokára el kell hagynom Rómát – azokon a nedves, mocsaras helyeken a nyári láz maga a halál nekem. Abban maradtunk azonban, hogy amikor megjön a tél, én is visszatérek, hogy tovább magyarázzam munkámat a pápának és papjainak.”³⁵

Megkezdődhetett tehát a gregorián dallamkincs összegyűjtése, lejegyzése, az énekeskönyvek másolása, terjesztése. Arra azonban akkor még senki sem gondolt, hogy ezzel az újítással kezdetét veszi a *polifonikus szerkesztés* és gondolkodás, kialakul egy addig nem álmodott zeneművészeti formanyelv.

A polifon zenei gondolkodás első megnyilatkozása az *organum-technika* kialakulása. Amikor a fődallamhoz nyolc, öt, vagy négy hanggal lejjebb, illetve feljebb csatlakozik egy másik, párhuzamosan mozgó szólam, ezt hallás után is lehet követni, fejben is ki lehet találni. Erre a technikára – csakúgy, mint a fődallam és variációinak

³⁴ Bárdos Lajos: Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának kérdéséről 7. oldal

³⁵ Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje 44. old

egyidejű megszólaltatására – bőven találunk példákat a spontán népzenei gyakorlatban is. Ahhoz, hogy a szólamok egymáshoz képest ellentétes irányokba is elmozduljanak írásbeliségre, tudatos szerkesztésre, zeneszerzői módszerre van szükség.

Az első név szerint ismert zeneszerző a francia *Leoninus*, ki az épülő félben lévő párizsi Notre-Dame székesegyház énekiskolájában dolgozott. Számos gregorián dallamot dolgozott fel két szólamban, az ő munkáját folytatta *Perotinus*,³⁶ aki szintén a Notre-Dame-i iskola keretein belül működött. Ő már három, sőt négyszólamú feldolgozásokat is készített, ami már a mai értelemben vett polifónia kezdete. Ebben az időben jelent meg az állandó ritmikai lüktetés, mégpedig hármas lüktetés formájában. Ezt körrel jelölték a sorok elején. Ennek továbbélése a mai kottaképből a négynegyedre használt *C* betű, amely valójában tökéletlen kört jelent. A hármas szám tökéletességét *Johannes de Muris* 1319-ben így fogalmazta meg:

„Az, hogy minden tökéletesség a hármas számon alapul, példák százain látható. Istenben, aki maga a tökéletesség, lényegénél fogva benne van az egyetlenség, megszemélyesítve pedig a hármasság. Ő három az egyben és egy a háromban. Sőt az egyéneken ... (van) nemzés, öregedés és szubsztancia, a véges időszakban kezdet, közép és vég, minden gyógyítható betegségnek kitörése, krízise és elmúlása. A három az első páratlan szám és az első prímszám Nem két vonal, hanem három tud egy területet bezárni. A háromszög az első szabályos sokszög.”³⁷

Az *ars nova* kifejezés *Philippe de Vitry* (1291-1361) tollából maradt ránk. Tudósként értékes forrásmunkák maradtak fenn tőle, melyeken keresztül mi is bepillantunk a kor zenei gyakorlatába. Komponistaként nagy érdeme a hangjegyzés megreformálása, ezáltal bonyolultabb ritmusképletek lejegyzése is lehetővé vált. Az *ars nova* stílusnak természetesen ellenzői is akadtak. Salisburi-i János, aki még az *ars antiqua* képviselője volt, különösen éles hangú írással lépett fel ellene:

„A zene meggyalázása az istentisztelet, mert Isten szeme láttára, magában a szentély megszentelt rejtekében az énekesek a kéjvágyó énekhang bujaságával és egyedülálló beképzelt módon megbabonázzák minden kis követőjüket, ahogy elnöiesítik a hangokat és a mondatokat.”³⁸

³⁶ Ld: CD 1-08 Perotinus: Beata viscera - Hillard Ensemble -

³⁷ Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje 52. old

³⁸ Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje 52. old

Erre az időre két fontos zenei forma alakult ki. Az egyik a *conductus*, amely viszonylag homofon jellégénél fogva a barokk koráfeldolgozás zenei elődjének tekinthető. A *conductus* alapját egy eredeti dal képezte, amely kitöltötte azt az akusztikai űrt, mialatt a felolvasó a pulpitushoz ért. A *motet* viszont kezdeteitől fogva polifon műfaj, mely – alkalmazkodva a különböző korszakok elvárásaihoz – napjainkban is él. Kialakulására jellemző, hogy a *cantus firmus* általában korábbi kompozícióból vett kiemelkedő dallam, ehhez írtak alsó és felső kíséző szólamokat. Amikor ezek a szólamok önálló szöveget kaptak, gyakorlatilag teljesen új hangzás keletkezett. Ez a fajta többszólamúság egészen a barokk végéig a kompozíciós zene fő vonulatát képezte.

Persze ekkor még csak a kezdeteknél tartunk. Zeneszerzők már vannak és alkotnak, ám sohasem tekintenek egyetlen művet sem befejezett, kerek egésznek. Nem jelent problémát, hogy egymás műveit időről-időre átdolgozzák, sőt bevett gyakorlat, hogy régebbi darabokhoz hozzáírnak új részeket, vagy további szólamokat. Ekkor még nem definiálták pontosan az *akkord* fogalmát, inkább az egymásra épülő hangközök konszonancia-disszonancia viszonyait vizsgálták. A kompozíciók így egyre díszesebbé, de egyre áttekinthetlenebbé váltak. Ez ellen a tendencia ellen 1323-ban kiadott bullájában XXII. János pápa is felemelte a szavát: „Az új iskola egyes követői ... jobban szeretnek saját új módszereket kitalálni, minthogy a régi módon énekeljenek. Így aztán az isteni szertartás rendjét megzavarják ezek a gyors hangok. Sőt ... több szólammal megrontják és időnként felduzzasztják a zenét profán dalokból készült felső szólamokkal. Ennek eredményeképpen gyakran úgy tűnik, hogy szem elől tévesztik az Antifónákban és a Graduálékban található fő forrásokat. Mindennek pedig az az eredménye, hogy az odaadás valahol elsikkad és a feslettség viszont, amitől őrizkednünk kellene, egyre nő. Mi sürgősen betiltjuk ezeket a módszereket...”³⁹

Bár a tiltást nem sikerült általánosan érvényre juttatni, a pápai megnyilatkozás mégis fontos és szükséges volt, hiszen sokakat önmérsékletre intett, sok vadhajtást lenyesegetett. (A „profán beszüremkedés” problémája a bécsi klasszicizmus és a romantika idején újfent vissza fog térni – operai elemek megjelenése a liturgiában – melyre szintén egy pápai megnyilatkozás, a *Motu proprio* lesz az adekvát felelet.)

³⁹ Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje 53. old (P. Weiss – R. Taruskin: Music in the Western World London 1984 69. old. alapján.)

A XIII. század vége felé kezdett a polifon zene a mise állandó részeire is kiterjedni. Az első teljes egészében ránk maradt misekompozíció *Guillaume de Machaut* (1300-1377) Notre Dame-i miséje.⁴⁰ A mű valószínűleg 1364-ből való. Megtalálható a Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus és Agnus Dei tétel nagy műgonddal kidolgozva négyszólamú formában és a mű egy *Ite missa est* tétellel zárul. Az összes korabeli ismert kompozíciós technikát fellelhetjük benne, ám az is elmondható, hogy a fent említett pápai intelem hatására – Machaut korábbi szerzeményeihez képest – ez a mise lényegesen áttekinthetőbb, egyszerűbb, egyszóval letisztultabb. Ennek köszönhetően minden további többszólamú misekompozíció viszonyítási alapja.

5. A reneszánsz, a reformáció, a lutheri dal és a genfi zsoltároskönyv

A *reneszánsz* az antik művészeti értékek – építészet, képzőművészet, irodalom – újrafelfedezését jelenti. A polifon műzenében nem beszélhetünk reneszánszról, hiszen az antik korban a zeneművészet ebben a formában még nem létezett – viszont a többi művészeti ágban bekövetkezett gyökeres szemléletváltás a zenében is éreztette hatását. Lassan kialakult az *akkord* definíciója (három, vagy annál több *különböző* hang együttes hangzása), kikristályosodtak az *összhangzattan* fő törvényszerűségei. A rendkívül bonyolulttá vált sokszólamú középkori zenedarabokban a tenor ugyan végig jelen volt, de a szöveg teljesen érthetlenné vált. Ennek – és a reneszánsz eszmék általános, zeneszerzőkre is gyakorolt hatásának következtében – a komponisták lassan felhagytak a középkori zeneszerzői gyakorlattal, a szólamok utólagos fejlesztgetése helyett kezdtek harmóniák láncolatában, önálló, kerek kompozíciókban gondolkodni. Ekkorra vált a zene önálló, drámai művészetté. A XV. századtól orgonákat kezdtek építeni, melyek a nagyobb templomokban először az énekkel felváltva, később a kórus alátámasztásaként, esetenként egyes énekszólamokat kiváltva szerepeltek. Arra, hogy az orgona a gyülekezet énekét négyszólamú akkordmenettel kíséresse, a XVII. századig kellett várni.

Egészen az ezeröt század évek kezdetéig, a nyugati egyház nyelvterületein a liturgia kizárólagos nyelve a latin volt. A reneszánsz kezdetén kezdett felmerülni az igény a Biblia nemzeti nyelvekre való fordítására, a nemzeti nyelvű igehirdetés bevezetésére. Ez

⁴⁰ Ld: CD 1-09, 10: Machaut: Notre Dame-i mise – Agnus Dei , Ite missa est –

a törekvés a zenére is kihatott, hiszen a reformátorok – ki-ki a maga módján – nemzeti nyelvű egyházzene alapjait rakták le.

A reformátorok fő kritikája a kor lelkipásztori gyakorlata ellen irányult. A XIV. század elejére a teológusok vitáihoz társadalmi elégedetlenség is társult. Parasztháborúk robbantak ki, melyeket a korabeli nemesség vérbe fojtott. A szellemi élet megpezdült, a klasszikus művek újrafelfedezése kapcsán a korai keresztény írásokból, sőt az Újszövetség könyveiből is fordítások készültek. A liturgiai reform előfutára John Wycliff volt – elsőként készített angol nyelvű Bibliafordítást -, tényleges elindítója Luther Márton, hajdani Ágoston-rendi szerzetes. Teológiai működése sokrétű, II. János Pál pápa a hit nagy tanújának nevezte. Jelen írásunkban azonban csak az egyházzenére gyakorolt hatását tudjuk tüzetesebben megvizsgálni.

Luther tökéletesen ismerte a gregorián korált, képzett énekes és lantjátékos volt, emellett a kor polifon stílusában komponálni is tudott. Nagyra becsülte a zenét. „Isten igéje után a zenét illeti a legfőbb dicsőség” – vallotta. Azzal is tisztában volt, hogy a muzsika jóra és rosszra egyaránt felhasználható. Nem vetette el a latin misét, ezt nagyobb templomok és székesegyházak számára javasolta, ahol a többség értette a nyelvet. A kisebb parókiák részére azonban kidolgozta az anyanyelvi szertartást, (Deutsche Messe) a hozzá tartozó anyanyelvű énekrenddel együtt. Németre fordította az ambrusi, valamint az egyéb latin himnuszokat, illetve a mise állandó részeit – bár ezzel elég nehezen boldogult.

Ezen kívül felhasznált német dalokat, sok esetben olyan profán szerzeményeket is, melyek szövegét teljesen újra kellett írni, hogy vallásos célra megfeleljenek. Vallotta, hogy a világi dalokat meg lehet szentelni, erről tanúskodik az az 1571-ben megjelent gyűjtemény, (a négy szólam külön-külön szólamkönyvben látott napvilágot, hiszen ekkor még partitúrát nem volt szokás írni), melyben több dalnak nagyon is világi az eredete.

„Az utcai dalokat, lovagi, vagy bányászdalokat meg kell változtatni keresztény erkölcsi szempontból, hogy a gonosz, zaklató dallamok, a haszontalan és szégyenteli dalok elveszítsék gonosz hatásukat, ha jó, hasznos keresztény szöveget kapnak.”⁴¹

⁴¹ Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje 63. old

Eredeti kompozíciók is fűződnek nevéhez, leghíresebb közülük az itt korabeli helyesírás szerint közölt „Ein’ feste Burg ist unser Gott”.⁴²

EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT

Luther

Ein fes - te burg ist un - ser Gott
 Er hilfft uns frey aus al - ler not

Ein gu - te wehr und waf - - - fen.
 Die uns jtzt hat be - trof - - - fen.

Der alt bö - se feind mit ernst

er's jtzt meint Gros macht und viel

list sein grau - sam rü - stung ist Auff erd

ist nicht seins glei - - - - chen.

A dalok terjesztését a szerveződő lutheránus iskolákban, a rövidesen nagy számban nyomtatásban is megjelenő énekeskönyvek segítségével végezték.

A reformáció svájci ága – Zwingli és Kálvin szellemi irányításával – a maga puritán szellemiségének megfelelően nemcsak a képzőművészeti alkotásokat számúzta a templomokból, hanem bárminemű hangszer használatát és a többszólamú éneklést is kifejezetten tiltotta. Zwingli is képzett muzsikus volt, széleskörű ismeretekkel rendelkezett a polifónia terén, ebből a tapasztalatából azonban azt a következtetést szűrte le, hogy a műzene veszélyes mákony az egyszerű keresztény lélek számára. Csak a zsoltár műfaját tekintette arra alkalmasnak, hogy egyszólamú énekként előadva az Úr dicsőségét zengje, és a lelkek épülését szolgálja. Kálvin fellépése nyomán *Theodore de Bèze* 1550 táján mind a 150 zsoltárt francia nyelvre fordította. Megzenésítésükkel *Louis Bourgeois*-t bízták meg.⁴³ Így jött létre a máig használatos Genfi Zsoltároskönyv. A zeneszerzőnek rendkívüli kötöttségekhez kellett alkalmazkodnia, csak rövid és hosszú hangokkal dolgozhatott, semmilyen köztes ritmikai képletet nem használhatott. Minden

⁴² Ld: CD1-11: Luther: Erős vár a mi Istenünk - Egyesített Református Kórus -

⁴³ Újabb kutatások szerint a genfi zsoltárok komponálása során Bourgeois mellett jelentős szerepet játszott sok más, névtelenségben maradt genfi kántor is.

dalnak hosszú hangon kellett kezdődnie és befejeződnie. Nem szerepelhettek melizmák és nehezen intonálható nagy hangközugrások. A szerző több motívumot átvett a gregoriánból és a népdalokból, ám ezeket is le kellett egyszerűsíteni. Az eredmény mégis rendkívüli hatást gyakorolt az egész keresztény zenére. A komponistának sikerült tökéleteset alkotnia, a Genfi zsoltárokat nem lehet többszólamú, vagy zenekari feldolgozásokkal „feljavítani” – bár sok feldolgozás is közkézen forog⁴⁴ – mert önmagukban tökéletes egészet alkotnak.⁴⁵

90. Genfi zsoltár

Bourgeois 1551

Te - ben - ned bíz - tunk e - le - i - től fog - va,
 U - ram, té - ged tar - tot - tunk haj - lé - kunk - nak!
 Mi - kor még sem - mi he - gyek nem vol - ta - nak,
 Hogy még sem ég, sem föld nem volt for - mál - va,
 Te vol - tál és te vagy e - rős Is - ten,
 És te meg - ma - radsz min - den i - dő - ben.

A Genfi Zsoltároskönyv mintájára 1550 után az angol *Merbecke* – Kálvin lelkes követője – kiadott hazájában egy kottás imakönyvet. A politikai és vallási viszonyok azonban ekkor Angliában oly gyorsan változtak, hogy az ebben közölt énekek csak a XIX. században váltak népszerűvé Nagy-Britannia szerte.

Luther koráljai és a Genfi zsoltárok azonban közvetett hatást gyakoroltak a katolikus liturgiára is. Legrégebbi nemzeti nyelvű népénekeink ebből a korból származnak, magukba olvasztva a nemzeti nyelv, zenekultúra helyi specialitásait, a megreformált katolikus liturgia előírásait és sok esetben a gregorián hagyomány egyes elemeit is.

⁴⁴ Ld: CD 1-12: 90. Genfi zsoltár (Lisznyay Szabó Gábor feldolgozása) - Baár-Madas Gimnázium vegyeskara -

⁴⁵ Református énekeskönyv, 90-es számú ének.

Érintőlegesen érdemes még pár szót ejteni az angol reformációról, illetve ennek egyházzenei kihatásairól. A reformáció előtti időszak pazar kiállítású egyházzenei emléke az *Etoni Kórusgyűjtemény*. Nem ritka a kilencszólamú kórusmű sem, a legaprólékosabb műgonddal, középkori szerkesztési technikával kidolgozva. Persze ismét igazat kell adnunk azoknak a kortárs véleményeknek, melyek a szöveg érthetlenségét újra és újra kifogásolták.

Magának a reformációnak elsődlegesen politikai okai voltak, ezért VIII. Henrik nem vezetett be mélyreható változásokat a liturgia terén, sőt egyáltalán nem rokonszenvezett sem a lutheri, sem a kálvini irányzattal. A szerzetesrendeket feloszlatta (ezt persze később megtette a katolikus Habsburg II. József is), de a nagyobb katedrálisokat iskoláikkal együtt szinte eredeti struktúrájukban megkímélte. Őt VI. Edward követte a trónon, aki – a kálvini tanítás hatására – már mélyreható liturgiai és zenei változásokat kezdeményezett. Megtiltotta az orgona használatát, a latin responzoriumok és szekvenciák éneklését, feloszlatta a kórusokat, jobb esetben csökkentette a tagok létszámát. Kiadatta *Coverdale* angol nyelvű Nagy Bibliáját, valamint a Közös imák könyvét, melynek használatát kötelezővé tette. A Szentmisét leegyszerűsítette és átnevezte *közös úrvacsorának*. Edward halála után Mária királynőnek nagy véráldozatok árán sem sikerült visszaállítania a katolicizmust. Az őt követő Erzsébet ezért inkább a középutas megbékélést próbálta megvalósítani. Politikájával senki sem volt maradéktalanul elégedett, de minden szellemi áramlat biztonságban érezhette magát.

A Királyi Kápolna az ország zenei központjává vált. A liturgia celebrálása a katolikus hagyományokat idézte, a királynő a legjobb zeneszerzőket és énekeseket alkalmazta. Buzgó reformátorok ugyan továbbra is bontottak le orgonákat, ám a királyi tolerancia eredményeképpen beköszönhetett az anglikán zene első aranykora. Kiváló zeneszerzők sokaságát említhetnénk, talán a három leghíresebb: *Thomas Tallis*,⁴⁶ *William Byrd*⁴⁷ és *Thomas Tomkins*⁴⁸. Az itt dolgozó szerzők már nemcsak az

⁴⁶ Ld: CD 1-13: Thomas Tallis: In manus tuas - Budapesti Scola Cantorum -

⁴⁷ Ld: CD 1-14: William Byrd: Ave verum corpus Veszprémi Liszt Ferenc Kórustársaság, - vez: Kollár Kálmán -

⁴⁸ Ld: CD 1-15: Thomas Tomkins: Mentsd meg lelkemet, Uram! 120. zsoltár feldolgozása - Fretwork régizene együttes -

egyházzene specialistái voltak, aktuális felkéréseknek megfelelően könnyedén írtak világi darabokat is az udvar, vagy egyes főnemesek számára.

6. A katolikus megújulás és Palestrina munkássága

A katolikus Egyház a legkitűnőbb zeneszerzőket alkalmazta, teljes szerzői szabadságot biztosított, megengedte, hogy a reneszánsz eredményeit fokozatosan beépítsék műveikbe. A XVI. században léptettek csak életbe bizonyos korlátozó előírásokat, ennek azonban az lett az eredménye, hogy az egyházzene finomabb és erőteljesebb lett. A nagy földrajzi felfedezések nyomán mesés vagyonok áramlottak Európába, az Egyház anyagi alapjai megszilárdultak. Az Egyház életében sokféle egyoldalúság, sőt tévtanítások, eretnokségek is felütöttek a fejüket, ezek kivizsgálására jött létre Spanyolországban az inkvizíció. Az egyházi reform elkerülhetetlenné vált. Ennek hatására lépett fel *Loyolai Szent Ignác* (1491-1556) és alakult meg az asketikus, fegyelmezett elveket követő *Jézus Társasága*. A jezsuiták megerősítették a papi cölibátust, lelkigyakorlatokat kezdeményeztek, megreformálták az iskolarendszert. Nekik köszönhetjük, hogy azóta az életkoroknak megfelelő osztályok keretei között folyik az iskolai oktatás.

Az ekkoriban született katolikus zene a protestáns reformátorok zenei elképzeléseinek szöges ellentéte, a keresztény kompozíciós zene első csúcspontja. Az ekkor használt kompozíciós technika az *ellenpont* szerkesztési elvein alapult.

Az ordinárium megzenésítése egyre inkább az érdeklődés középpontjába került. *Giillaume Dufay*⁴⁹ (1400-1474)⁵⁰ például legalább nyolc misekompozíciót írt, melyek jelentősen különböznek egymástól. Őt követte németalföldi *Johannes de Ockeghem* (1430 k.-1495) a későgótika legjelentősebb alakja, akit a zenetörténet során először tiszteltek meg a „zene fejedelme” címmel. Különbféle kódexekben számos kompozíciója maradt fenn, Művészetének szerves folytatója tanítványa: *Josquin des Prez*⁵¹ (1441-1521) akinél már világosan felismerhető, hogy egyik szólam melodikusan utánozza,

⁴⁹ Ld: CD 1-16: *Giillaume Dufay: Ave Regina Caelorum* - Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola, vez: ifj. Sapszon Ferenc -

⁵⁰ A következőkben – Johann Sebastian Bach-ig – szereplő kisebb zeneszerzők életrajzi adatait és fontosabb műveit a *Zenei kistükör* (Zeneműkiadó 1962) című kislexikon alapján idézem.

⁵¹ Ld: CD 1-17: *Josquin des Prez: Benedicta es Coelorum Regina* - Aldoven-i Collegium Musicum -

azaz *imitálja* az előtte haladót. Ezt a technikát nevezzük *imitációs ellenpont*nak, ami egészen a bécsi klasszikáig uralkodó kompozíciós módszernek tekinthető, de azóta is a zeneszerzés gyakorlatának szerves része.

A Trentói Zsinat 1545 és 1563 között azzal a szándékkal ült össze, hogy megvizsgálja a protestánsokkal történő megbékélés lehetőségét, illetve ajánlásokat tegyen az Egyház belső reformjait illetően. A megbékélést sajnos nem sikerült megvalósítani, ám sok olyan reformot léptettek életbe, amely a reformátorok eredeti elképzelései között is szerepelt. A zsinat kánonjai közül természetesen nem maradt ki a zenére vonatkozó ajánlás sem.

„Ha a misét énekkel és orgonával(!) celebráljuk, ne engedjük semmilyen profán zene belekeverését, csak himnuszok és istendicsőítések szerepelhetnek. Az éneklést úgy kell megszervezni, hogy ne adjon üres élvezetet a fülnek, hanem a szöveget mindenki világosan értse meg ... így majd a hallgatóság szívét az isteni harmónia iránti vágy tölti be az áldottak örömeinek átérzésében.”⁵²

A korszak kiemelkedő tehetsége *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (kb. 1525-1594). Zeneszerzői módszertana a mai napig alapvető tananyag a zeneszerzők számára. A zene addigi eredményeinek legnagyobb összegzője. Bár pályája során orgonistaként is működött, szerzeményeit a korábbi századok alatt kikristályosodott, rendkívül szigorú szabályrendszer keretein belül, fejben, papíron, belső hallása segítségével komponálta. Erre, az imitációs szerkesztésen alapuló zeneszerzői metódusra – melyet halála után Palestrina stílusnak neveztek el – a kompozíciós és előadói biztonság érdekében volt szükség. Akkoriban még nem volt szokás régi műveket újra elővenni és előadni, minden vasárnapra új zenedarabok születtek. Ezek megtanulására nem volt sok idő, tehát az énekszólamokat úgy kellett vezetni, hogy azok lapról könnyen olvashatóak legyenek. A komponistának nem volt módja próba előtt kipróbálni a hangzást – orgona ugyan már létezett, de az egyéb billentyűs hangszerek még gyerekcipőben jártak – de arra sem volt idő, hogy próba után összeszedje és átdolgozza a művet, ha valami nem úgy sikerült, ahogy azt eredetileg elképzelte. Tehát mindenképpen biztosra kellett mennie, ehhez jelentett kitűnő segítséget a korabeli – szigorú szabályokon alapuló – kompozíciós módszertan. Palestrina egész életét Rómában, közvetett és közvetlen pápai szolgálatban

⁵² Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje 74. old. (R.F.Hayburn: Papal Legislation on Sacred Music Collegeville Minnesota 1979. 25-31. old. alapján.)

töltötte. Számos kollégájától eltérően már életében nagy megbecsülésnek örvendett. 104 miséje közül kiemelkedik a Missa Papae Marcelli.⁵³ Három római templomban működött, a lateráni San Giovanniban 1556-tól 1560-ig, a Santa Maria Maggiore-ban 1561-től 1566-ig, majd a Szent Péter Bazilikában. 1555-ben rövid ideig a Sixtus-i kápolna kórusának is tagja lett, itt Gyula pápa utasítására eltekintettek a felvételi vizsgától, valamint attól a tényről, hogy nem nőtlen, hiszen a nőtlenség a kórustagság feltétele volt. Gyula pápa utóda, IV. Pál már szigorúbban vette az előírásokat, ennek következtében lett Palestrina a San Giovanni Székesegyház zenei vezetője. Itt egyébként konzseniális kortársa, *Orlando di Lasso (Lassus)* örökébe lépett. Több műve még életében nyomtatásban megjelent. Az 1567-ben kiadott Második Miscskönyv előszavában elmondja, hogy a „mise szent áldozatát új módon” kívánja „díszbe öltöztetni.”⁵⁴ 1570-ben megjelent gyűjteményében találunk olyan kompozíciókat, melyekben a szólamok (általában hat szólamról van szó) a lehető leggazdagabb polifon szerkesztés elveinek megfelelően az imitációs technika végső határait feszegetve szinte tobzódnak. Mindemellett a gyűjtemény tartalmaz olyan fontos és előremutató műveket is, melyekben az összes felesleges sallangot lehántva a zenéről, a szöveg érthetőségét helyezte előtérbe⁵⁵ és a szerkesztés többnyire homofon jellegű.

Palestrina leghíresebb kortársa a már említett németalföldi *Orlando di Lasso*⁵⁶ (1532-1594). Fiatalon bejárta Európát, majd Antwerpenben telepedett le. Itt IV. Vilmos udvari kórusát Európa legrangosabb énekkarává nevelte. 52 misét, 100 Magnificatot, 1200 motettát, 230 madrigált, 145 francia és 93 német dalt írt.

Lassus mellett Spanyolországban találunk még jelentős alkotókat. Spanyolország ebben az időben vált – V. Habsburg Károly uralkodása alatt – egységes birodalommá, sőt ekkor kezdődött a spanyol világuralmi hegemonia is. V. Károly utóda, II. Fülöp különösen bőkezűen támogatta a művészeteket, köztük a zenét. Jelentős korabeli alkotó a Sevillában tevékenykedő *Christobal de Morales*,⁵⁷ kinek zeneszerzői tevékenységére

⁵³ Ld: CD 1-18: Palestrina: Missa papae Marcelli – Credo – Regensburger Domspatzen, vez: Georg Ratzinger –

⁵⁴ Ld: CD 1-19- 25: Palestrina: Missa brevis – Kyrie – Gloria — Credo – Sanctus –Benedictus – Agnus Dei I. – Agnus Dei II.- Osztrák Rádió Kórusa, vez: Eugen Duvier -

⁵⁵ Ld: CD 1-26: Palestrina: Jesu Rex – Szent Imre kórus, Nagykanizsa, vez: Martonné Németh Mária –

⁵⁶ Ld: CD 2-01: Orlando di Lasso (Lassus): Adoramus te Christe - Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola, vez: ifj. Sapszon Ferenc -

⁵⁷ Ld: CD 2-02: Christobal de Morales: Domine Deus – Pro Musica Leánykar, vez: Szabó Dénes –

III. Pál pápa is felfigyelt, vagy a világtalan *Antonio de Cabezon*.⁵⁸ Ő már – Morales tanítványához, *Juan Navarrohoz* hasonlóan – elsősorban orgonistaként vált ismertté.

*Tomás Luis de Victoria*⁵⁹ (1548-1611) jezsuita nevelésben részesült. Tanulmányait a rend római iskolájában folytatta, majd belépett a rendbe. Már szerzetesként lett a Santa Maria di Montesserato székesegyház orgonistája és kórusvezetője. 1585-ben megzenésítette Jeremiás siralmait, emellett fennmaradt tőle két passió is, Szent Máté és Szent János szerint. 1587-ben díszes kiadásban publikálta műveit, majd visszavonult egy madridi kolostorba és boldogan komponált a helyi kórus számára. II. Fülöp közbenjárására felajánlották neki Spanyolország legjelentősebb egyházzenei posztját, ám a kolostorban meglelt lelki békéjét és teljes alkotói szabadságát már nem volt hajlandó többé feladni.

A fenti alkotók a reneszánsz muzsika végső stádiumát jelentik. A társadalmi, egyházi, gazdasági háttér ekkor is jelentősen befolyásolta a műalkotások létrejöttét. A következő korokban – mindemellett – még jelentősebbé válik a zeneszerzői individuális, az alkotó személye. Történelmi áttekintésünk akkor lehetne átfogóbb jellegű, ha a barokk és az azt követő korok alkotóiról is személy szerint, rövid életrajzokkal együtt emlékezhetnénk meg. Sajnos – terjedelmi okokból – mindez lehetetlen, ezért csak a legjelentősebb, egyházzenei szempontból legfontosabb szerzőket van mód megemlíteni, feltételezve, hogy az életrajzok közismertek, illetve könnyűszerrel hozzáférhetőek.

7. A barokk és a bécsi klasszicizmus kora

A műzene továbblépését Palestrina zeneszerzői módszeréhez képest a barokk orgona megalkotása tette lehetővé. Itt nem csupán arról van szó, hogy egy újabb hangszer jött létre az instrumentumok sorában, hanem a barokk orgona révén – a billentyűzetnek köszönhetően – vizuálisan láthatóvá és ezzel egy időben a komponista által megszólaltathatóvá, kipróbálhatóvá vált, akár más hangszerekre, vagy kórusra írt zenemű is. Ez a lehetőség módot adott a reneszánsz komponista-gyakorlat szigorú

⁵⁸ Ld: CD 2-04: Antonio de Cabezon: Pavana con su glosa – Maros Éva hárfá –

⁵⁹ Ld: CD 2-03: Thomas Luis Victoria: O vos omnes – motetta - Pro Musica Leánykar, vez: Szabó Dénes

szabályrendszerének fellazítására, jónéhány – alkotói szabadságot gúzsba kötő – szigorú szabály elhagyására.

Az orgona történetének talán legjelentősebb állomása a barokk orgona. Kialakulásáig azonban hosszú és rögös út vezetett. Az ókori orgona – ennek rekonstruált példányát Aquincumban is megcsodálhatjuk – még egyszólamú játéokra készült. Szigeti Kilián kutatásai arra engednek következtetni, hogy az sem valószínű, hogy billentyűkkel szólaltatták meg, sőt a hangszer négy regisztere sem regiszterkombinációk létrehozására készült, csupán arra, hogy az énekessel való (unisosó) együttjáték során a legkényelmesebb hangfekvést lehessen választani.⁶⁰

A középkorban a királyi udvarok és a nagyobb székesegyházak már rendelkeztek orgonával. Budán, Mátyás király udvarában is volt egy hangszer, sőt az udvari orgonista neve is fennmaradt. Ez az orgona (Blockwerk) már némileg emlékeztetett a ma használatosra, de – osztatlan szelládájának köszönhetően – regisztrálni még nem lehetett, csak tutti játékra volt alkalmas. Már volt rajta manuál és pedálklaviatúra is, ám – mivel a rézcsúszkák szoros ólomágyban csúsztak – nagyon nagy fizikai erőt igényelt a hangok megszólaltatása. Ezért a manuál klaviatúra nagyjából a pedáléhoz hasonló méretű, körülbelül két oktáv hangterjedelmű volt, a hangokat tenyérrel lehetett megszólaltatni.

Sajnos nem maradt fenn, ki volt az a zseniális konstruktőr, aki ezt a nehézkes szerkezetet emberi léptékűvé alakította. A találmány lényege két részből áll. Az ólomcsúszkákat kisméretű, precízen működő fa alkatrészekre cserélték, valamint beépítettek haránt irányú csúszkákat is, melyek a regiszterenként osztott szelláda összes nyílását a regiszterkapcsoló állásának megfelelően nyitották, vagy zárták. Ez lehetővé tette a hangszínek ízlés szerinti szabad variációját, valamint mintául szolgált az alapvető zenekari kopulázási technikák kialakításához. Ez az – orgona regisztrálásán alapuló – „felrakási módszer” – alsó és felső oktáv, valamint kvintkopulák alkalmazása – egészen a huszadik század elejéig egyeduralkodó volt a zenekari hangszerelésben.⁶¹

A barokk orgona könnyedén működtethető, fából készült traktúrája emellett lehetővé tette az emberi ujjak méretéhez és izomerejéhez alkalmazkodó manuális billentyűsor kialakítását. Az orgonista – végre – komplex, dallami elemekből,

⁶⁰ Kézirat, Pannonhalmi Bencés Apátság.

⁶¹ V.ö.: Nagy Olivér: Partitúraolvasás partitúrajáték Zeneműkiadó 1954.

akkordokból és önálló basszusmenetből álló zenét volt képes egyedül eljátszani. Mivel tíz ujjal kényelmesen négy önálló éleket élő szólamot lehet megszólaltatni, ezért fokozatosan egyeduralgódóvá vált a négyszólamú játék, kialakult a szigorú négyszólamú szerkesztés elve. Ez a barokkra már egyértelműen jellemzővé válik és a bécsi klasszicizmusban éri el végső letisztultságát. A XIX. század közepéig szinte egyeduralgódó a zeneszerzés technikájában, de – némileg fellazított formában – napjainkban is jellemző.

A szigorú négyszólamú szerkesztés lényege – ez az alábbi Bach-korálfeldolgozás⁶² esetében is jól megfigyelhető –, hogy a *cantus firmus* minden hangjához egy-egy akkord tartozik, melynek önálló funkciója van. (*Tonika-domináns-szubdomináns.*)

V.^(#) I. V.⁴_# I.⁶ V.⁴_# I. V.⁶ -⁵ I. IV.⁶₅ V. VII.⁶_#

I.⁶ V.⁸ -⁷ VI.⁸⁻⁷_b késleltetés V.⁶₃ V.⁵₄ V.³ I.

A-mollban IV.⁶_# III. VII.^{#6} I. V. I.⁶ VII.^{#6} I. II.⁶ IV.⁶_{4 3} V.
E-mollban VII.⁶

⁶² J. S. Bach: Négyszólamú korálfeldolgozások 3. old. ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN BWV 153

A középkorban az igricek, énekmondók lantjátékát lantjátékára jellemző „tömbharmóniás” kíséresi mód módosult formában az egyszólamú dallamot kísérő *basso continuo* játékban élt tovább.

Timódi Lantos Sebestyén

Tenor

Sum - má - ját í - rom E - ger vá - rá - nak...

Lute

A fenti módszer majd a XX. század popzenéjében lesz ismét uralkodó, ennek kapcsán – a gitáros mozgalom révén – ismét helyet keres magának a liturgiában is.

A barokk korban Itáliában, majd később Európa más területein is jelentős alkotóműhelyek jöttek létre. Itáliában *Julio Caccini*⁶³ ((1545-1618) *Claudio Monteverdi*,⁶⁴ (1567-1643), és *Girolamo Frescobaldi*⁶⁵ (1583-1643) munkássága jelentett újabb mérföldköveket. Ők már elsősorban orgonistaként működtek, illetve műveikben jelentős szerepet kap az orgona. Itt jegyezném meg, hogy az orgonista gyakorlat hozta létre az orgona-tabulatúrát, ennek továbbfejlesztett változata a partitúra. Az orgonista már nemcsak a saját szólamát látja maga előtt, hanem – a zenei együttes többi tagjától eltérően – a teljes hangszerelt anyagot tudja követni. Új zenei formák kristályosodtak ki, a *kánon* illetve a *fúga*, amely máig a kontrapunktikus polifónia csúcsát jelenti. Caccini 1602-ben megjelent elméleti munkájában részletesen leírja az „új zene” technikai és elméleti részleteit.

Az oratórium műfaját *Giacomo Carissimi*⁶⁶ (1605-1674) teremtette meg. Műveiben főleg ótestamentumi jeleneteket dramatizált, ám ezek a darabok már nem a liturgia keretében, hanem egyéb alkalmak kapcsán kerültek előadásra.

Az érett barokk itáliai mesterei közül – egyházzenei szempontból – még három alkotót érdemes kiemelni, az első *Alessandro Scarlatti*⁶⁷ (1660-1725). Miséket, oratóriumokat írt, emellett 600 szólókantátát, 115 operát és egy sor kamara, illetve

⁶³ Ld: CD 2-09: Caccini: Ave Maria – Jubilate leánykar, vez: ifj. Sapszon Ferenc –

⁶⁴ Ld: CD 2-10: Claudio Monteverdi: Domine Pater – Győri Leánykar, vez: Szabó Miklós –

⁶⁵ Ld: CD 2-11: Frescobaldi: Apostolok miséje – Kyrie – Áment Lukács orgona –

⁶⁶ Ld: CD 2-08: Carissimi: Cantabo Domine – Solemente Kamaraegyüttes –

⁶⁷ Ld: CD 2-12: Alessandro Scarlatti: c-moll templomi szonáta I. tétel – Capella Savaria, fuvolázik és vezényel: Németh Pál. –

szólókompozíciót. Már csembalistaként, illetve operakomponistaként vált híressé Alessandro Scarlatti fia: *Domenico Scarlatti*.⁶⁸ (1685-1757) 1709-ben, mint az olasz orgonaművészet reprezentánsa, működik Händellel Rómában. 1715-től 19-ig a Szt. Péter Bazilika orgonista-karmestere, ezt követően a portugál királyi udvar kamarazenésze. Az egyházi és a világi muzsikában egyaránt jelentőset alkotott, 550 csembaló szonátája mellett több operát, kantátát, miséket és motettákat komponált.

A kor leghíresebb és legjelentősebb itáliai mestere kétségtelenül *Antonio Vivaldi*⁶⁹ (1675-1741). Miséi, egyéb egyházzenei kompozíciói – 38 operájával együtt – hosszú időre feledésbe merültek. Hegedűversenyeit azonban halálát követően is folyamatosan játszották az előadók. Szerencsére napjainkban egyre-másra jelennek meg újabb és újabb felvételek, melyek tanúsága szerint Vivaldi korántsem volt egy műfajú szerző. C-dúr miséje például az érett barokk hangzásvilágát, zenekari hangszerelési metódusait és a szigorú négyszólamú elven szerkesztett kórusfelrakási metódust tartalmazza. Mindezt jellegzetes, invenciózus, Vivaldira jellemző dallami, tematikus alapanyagból megalkotva. Műveit *Johann Sebastian Bach* is nagyra becsülte, közülük többet előadott, illetve – saját hangszeres lehetőségeinek megfelelően – átdolgozott.

A másik hagyományos zenei központ Franciaország, ezen belül Párizs. A feljegyzések tanúsága szerint itt – XIV. Lajos udvarában – valósult meg először, hogy a hegedűcsalád vonós hangszereit, valamint a hattagú – fuvola, oboa, két kürt, két fagott felállású – *harmónia* elnevezésű fúvós együttest együtt kezdték használni, ami a későbbi szimfonikus zenekar alapösszetételét képezi. Ez az újítás minden bizonnyal a Napkirály udvari komponistája, *Jean-Baptiste Lully*⁷⁰ (1632-1687) nevéhez fűződik. Az ő zeneszerzői tevékenysége főleg az udvari, világi zenére korlátozódott, ám emellett – megfelelő jeles alkalmakra – egyházi muzsikát is kellett komponálnia. Legendássá vált az a *Te Deum* kompozíciója, melynek vezénylése közben baleset érte. Ezután nem sokkal, 55 éves korában meghalt.

⁶⁸ Ld: CD 2-13: Domenico Scarlatti: Kyrie a Madridi miséből – Monteverdi Kamarakórus, vez: Kollár Éva –

⁶⁹ Ld: CD 2-22-23: Vivaldi: Agnus Dei a C-dúr miséből - Vivaldi: Dona nobis pacem a C-dúr miséből– Budapesti Madrigálkórus, Erkel Ferenc Kamarazenekar, vez: Szekeres Ferenc –

⁷⁰ Ld: CD 2-18: Lully: Temetési ünnepi zene – Nemzetek Muzsikusai, vez: Jordi Savall –

Egyházzenei szempontból jelentősebb alkotó, a kortárs *Marc Anton Charpentier*.⁷¹ Egymást követően több fontos párizsi templom zeneigazgatói tisztét töltötte be, miséket, Te Deumokat komponált. Zeneszerzői metódusára – Lully ötszólamú szólamszerkesztésével szemben – a szigorú négyszólam előtérbe kerülése a jellemző. Számos nagy jelentőségű egyházzenei bemutatóját követően – Lully halála után – az udvar is igényt tartott tevékenységére, például Moliere: Fösvény című darabjához már ő komponálta az eredeti kísérőzenét.⁷²

Angliában – a polgári átalakulás évtizedeiben – a művészeti élet némileg háttérbe szorult, ám a Királyi kápolna, majd a Westminster Apátság orgonistájaként *Henry Purcell*⁷³ (1659-1695) mégis a legjelentősebb angol komponistává nőtte ki magát. Bár legismertebb művei operái, de emellett 55 bibliai szövegre írt anthemet, 11 himnuszt, valamint kantátákat is komponált.

A lutheri protestantizmus térhódításával egyre jelentősebb szerephez jutnak a német fejedelemségek. Itt az egyházzenei élet az új liturgia keretei között bontakozik. Az igehirdetés önálló eszközzé válik a *kantáta* és a *passió*.

A vasárnapi istentisztelet ekkoriban egy-egy város legfontosabb kulturális eseménye. Az igehirdetés és az elmélyülés nem nélkülözött bizonyos teátrális elemeket sem. Vasárnap reggel nyolckor kezdődött, és több mint három óra hosszan tartott. A zene az igehirdetés önálló, retorikus és emocionális részévé vált. A kantáta minden vasárnap az adott bibliai vershez kapcsolódott, az evangélium felolvasása és a szentbeszéd között hangzott el. (Esetenként máshova is beilleszthető a liturgiába.) Időtartama húsz és harminc perc közötti. Ismert korállal kezdődik, általában polifonikusan feldolgozott, kórustétel formájában. Ezt – dramatizált bibliai szövegrészek, áriák és recitativók követik. Minden kantáta tartalmaz még legalább egy, a mű végén homofon felrakásban megszólaló ismert korált, de legtöbb kantátában egyéb kórusbetétek, korálfeldolgozások is szerepelnek. A passió mindig Jézus szenvedéstörténetét jeleníti meg Máté, Márk, Lukács, vagy János evangéliuma alapján. Terjedelme a barokkban meghaladhatja a két órát is. Dramaturgiai felépítése a

⁷¹ Ld: CD 2-19-20: Charpentier: Te Deum – Prelude – Te Deum laudamus
– Kings College Kórus, St Martin Int he Fields Kamarazeneke, vez: Sir Neville Marriner –

⁷² Batta András CD ismertetője nyomán. (Charpentier: Te Deum Hungaroton 1994.)

⁷³ Ld: CD 2-21: H. Purcell: Praise the London – Simon Preston orgona, Angol Koncert Kamarazeneke, vez: Trevor Pinnock –

kantátaého hasonló, ismert korálok, bibliái idézeteket tartalmazó áriák és recitatívók válogatják egymást. A dramatizált részeket az evangélista – narratív módon – fűzi egybe. Természetesen egy-egy passió sokkal bővebb kifejezési formát nyújt a komponista és az előadók számára, mint a kantáta műfaja. A passiót általában nagypénteken mutatták be, külön, az istentisztelettől eltérő időpontban.⁷⁴

A korai barokk úttörői *Michael Praetorius*⁷⁵ (1571-1621) és *Heinrich Schütz*⁷⁶ (1537-1621), akik lerakták a német barokk formái jellegzetességeinek alapjait. Őket követte *Dietrich Buxtehude*⁷⁷ (1637-1707) és *Johann Pachelbel*⁷⁸ (1653-1706) akik már a kész formákat (például a fúgaszerkesztést) és a barokk orgonajáték technikáját fejlesztették igen magas szintre.

Az érett barokk három óriása *Georg Philip Telemann*⁷⁹ (1681-1767), *Georg Fridrich Händel*⁸⁰ (1685-1759) és *Johann Sebastian Bach*⁸¹ (1685-1750). Hármuk közül Telemann volt a leghíresebb. Hihetetlenül sokat komponált, műveinek száma meghaladja Händel és Bach műveinek együttes mennyiségét. 12 évjárat összes vasárnapjára írt kantátát, ezen felül 44 passiót, 35 oratóriumot, valamint 40 operát és számos kisebb formátumú kamara és szólódarabot. Élete folyamán sok műve nyomtatásban is megjelent, ezek messze földön ismertté tették.

Händel szintén német föld szülötte, de legnagyobb sikereit – 1710-től haláláig – Angliában aratta. Ő is kora legnagyobb orgonistái közé tartozott, ám élete fő tevékenysége az operairás volt. Nagyszabású, egyházi vonatkozású művei az oratóriumai, ám ezeket élete folyamán nem templomban, hanem a vezetése alatt álló Operaházban, a nagyheti színházi nyitvatartási tilalom idején adták elő. Első, és azóta is legnépszerűbb oratóriuma a Messiás, melyet a király külön engedélyével mutathattak be. Az ezt követő években született a Sámson, az Esther, a Salamon és a többi bibliikus

⁷⁴ Ma a Máté, Márk és Lukács passiók virágvasárnap, a János passió nagypénteken kerül bemutatásra.

⁷⁵ Ld: CD 2-14: Praetorius: Puer natus in Betlehem – Magyar Rádió Gyermekközusa, vez: Thész Gabriella –

⁷⁶ Ld: CD 2-15: H. Schütz: Téged áldunk – Zugligeti Szent Család Plébánia közusa, vez: Nemessányi Éva

⁷⁷ Ld: CD 2-16: D. Buxtehude: Az Atyaisten nálunk lakozik – korálelőjáték – Ulrik Spang-Hanssen orgona –

⁷⁸ Ld: CD 2-17: J. Pachelbel: Toccata in C – Jacob Werner orgona –

⁷⁹ Ld: CD 3-01: Telemann: D-dúr triószonáta, Presto – Ruppert István orgona

⁸⁰ Ld: CD 3-02-03: Händel: Feltámadás: Húsvét hajnala a kertben VIII. – Messiás. Halleluja – Angol Kamarazenekar és Énekkar vez: Richard Bonyngé –

⁸¹ Ld: CD 3--04-05-06-07: J. S. Bach: Zárókórus a János passióból – Monteverdi közus és kamarazenekar – h-moll mise – Christe eleison – Wiener Singakademie, Stuttgarti Kamarazenekar – d-moll Toccata – d-moll Fuga – Ella István orgona –

szövegű, nagyszabású händeli mű. A Messiás először 1759-ben, Händel temetésén hangzott el templomban, a Westminster Apátság falai között. Ezeket a műveket manapság kétféle felfogásban is meghallgathatjuk. Egyrészt korhű előadásban, másrészt *Mozart* félszáz évvel későbbi, az eredetinel nagyobb apparátusra adoptált konzseniális hangszerelésében.⁸²

Johann Sebastian Bach munkássága az eddigi emberi civilizáció csúcsteljesítményei közé tartozik. A XX. század hetvenes éveiben fellőtt űrszonda, mely az emberiség üzenetét hivatott eljuttatni egy másik, esetleg létező értelmes civilizáció számára, többek között egy színarany mikrobarázdás hanglemezt is szállít fedélzetén, mely Johann Sebastian Bach zenéjét tartalmazza.

Bach élete folyamán nem ért el kortársaihoz hasonló sikereket. Mindössze olyan orgonistává szeretett volna válni, mint Buxtehude és olyan zeneszerzővé, mint Telemann. Mindkettőnél nagyobb lett, ám ezt kora sohasem igazolta vissza számára.

Bach munkássága – az 1717-től 1723-ig tartó kötheni időszakát leszámítva – a német lutheránus Egyház keretein belül zajlott. 1723-ban foglalta el végső állomáshelyét, a lipcsei Tamás templom, illetve Lipcse város zeneigazgatói posztját, melyet haláláig betöltött. Erre az állásra a Városi Tanács tagjai Telemannt szerették volna szerződtetni, ám amikor ez nem sikerült, úgy vélekedtek, hogy „... sajnos be kell érünk a közepes tehetségű Johann Sebastian Bachhal”.⁸³ Bachnak ezentúl zenét és latint (bár itt állíthatott maga helyett helyettést) is kellett tanítania a Tamás iskolában. Mivel – fiatalemberként anyagi lehetőségei ezt nem engedték – nem végzett egyetemet, latinból és teológiából különbözeti vizsgákra kötelezték, melyeket sikerrel letett. Hetente új kantátát kellett komponálnia és betanítania, e tevékenységét három éven át szakadatlanul folytatta, míg össze nem állt a vásár- és ünnepnapok teljes sora A, B, és C évfjártoknak megfelelően.⁸⁴

Lipcse város zenei életében világi szempontból a *Collegium Musicum* zenei intézménye volt még jelentős. Csütörtökönként adtak hangversenyt a Zimmermann kávéházban. Amint bokros egyházkarnagyok és tanári teendői ezt megengedték, Bach –

⁸² Mozart breviárium 510. old. Köchel jegyzék: 566.

⁸³ Malte Korff: Johann Sebastian Bach 77. old. Magyar Könyvklub 2001.

⁸⁴ Malte Korff: Johann Sebastian Bach 138. old..

nagyobbacska, szintén zenei pályára készülő fiaival közösen – bekapcsolódott a társaság munkájába, átvéve annak zenei irányítását.

Késői művei: a Fúga művészete, a Musicalische Opfer, vagy a h-moll Mise, már nem közvetlenül előadásra szánt művek, hanem az öröklét dimenzióiba engednek bepillantást. A h-moll mise első Kyrie tétele ugyan egy korábbi megrendelés kapcsán készült, ám magát a teljes művet – amit evangélikus létére, a harminc éves vallásháború után nem sokkal lehetetlenség lett volna bemutatnia – valószínűleg személyes hitvallásként komponálta.



Emberi, művészi ars poétikáját szavakkal ekképp összegezte:

„Minden zene célja és végső oka ... csak az lehet, hogy Istent dicsóitse, és az elmét felüldítse. Ahol ezt nem látjuk, ott nincs valódi zene, csak ördögi hangzavar.”⁸⁵

Bach életműve betetőzte és felülmúlhatatlanná tette a polifonikus szerkesztési technikát, emellett ő volt az utolsó korszakalkotó jelentőségű zeneszerző, kinek életműve döntően az egyházzenehez kapcsolódik. A következő korszak – a bécsi klasszicizmus – legjelentősebb komponistáinak életében is jelentős helyet foglalnak el az egyházzenei megrendelések, ám kezdetét veszi a szekularizáció, egyre nagyobb

⁸⁵ Malte Korff: Johann Sebastian Bach 114. old.

súllyal szerepelnek a világi művek, létrejön az egyháztól független művészi egzisztálás lehetősége. A XVIII. század végére egyre jelentékenyebbé váltak a világi zenei intézmények is. Itáliában – ennek mintájára Angliában, Franciaországban és német földön – operaházak alakultak, melyek lassan a polgárság számára is hozzáférhetővé váltak. Kávéházakban, koncerttermekben hangversenyeket tartottak. Fokozatosan megkezdődött a zene intézményes oktatása.

A világi egzisztálás lehetőségének vitathatatlan ténye mellett azonban nem szabad megfeledkezni arról, hogy a zeneművészet máig érvényes alapelvei a liturgikus zene kötelékben jöttek létre, onnan eltávolodva is magukon viselik a gyökerek meghatározó szerepét. Az a zene, amely teljesen új alapokra akarja helyezni kifejezési formáit (mint egyes avantgárd irányzatok tették) eleve tiszavirág életű létre van kárhozthatva.

Az örökérvényű alapelveket nem szándékozták felrúgni, ám a Bachot követő generációnak – beleértve Bach zeneszerző fiait is – új formákra, új kifejezési módokra volt szükségük. Kialakították a szonátaformát, korszerűsítették a rondó, a versenymű, és egyéb más zenei formákat is. A hangszerkészítők sem tétlenkedtek, megszületett a legfontosabb új hangszer, a *zongora*.

Ebből az időből származik a „komoly és „könnyűzene” első megkülönböztetése is. Komolyzenének nevezték a kontrapunktikus szerkesztést, mely továbbra is uralkodó szerepet játszott az egyházzeneben, könnyűzenének azt az új stílust, melyben a dallami szerkesztés és annak harmonikus kísérete dominált. Tehát azt a paradox helyzetet érzékelhetjük, hogy a bécsi klasszikus zeneszerzők szonátái, szimfóniái és egyéb világi művei – melyek ma a komolyzenei repertoár gerincét alkotják – a korabeli könnyűzene keretei között jöttek létre. Természetesen, mivel ekkor még minden zeneszerző írt egyházi műveket, találunk „komolyzenei” kompozíciókat is műveik között, talán legjellemzőbb példa erre Mozart c-moll miséje. Természetesen a bécsi klasszicizmus is kialakította a maga szigorú formai és zeneelméleti szabályrendszerét, amihez a mai napig tanácsos vissza-visszatérni. A fent említett új zenei formák mellett kikristályosodnak a klasszikus összhangzattan alapelvei. (Kvint és oktávparhuzam tilalma, legkisebb lépés, ellenmozgás elve, egyes akkordhangok kettőzésének logikus rendszere.)

1750 után a zeneművészet központja a Habsburg Birodalom fővárosába, Bécsbe került.

A II. Vatikáni Zsinatig a szentmise nyelve – minden nyelvterületen a latin volt. A hívek nem kapcsolódtak bele a szentmise menetébe, hanem *hallgatták* azt, nemzeti nyelvű imádságos könyveikből – a megfelelő útmutatások alapján – imádkoztak a különféle liturgikus történések alatt, illetve nemzeti nyelvű népénekeket⁸⁶ énekeltek, vagy – a nagyobb plébániatemplomokban, székesegyházakban – hallgatták a kórust és a zenekart. Ezzel együtt – mivel a koncelebrált szentmise ekkoriban nem volt szokás – gyakran előfordult, hogy a mellékoltároknál csendes misét végzett egy-egy pap⁸⁷, ami szintén nem volt teljesen szinkronban a főoltárnál tartott szentmisével. Tehát a párhuzamos liturgiák, és az ezt kiegészítő paraliturgiák sorában fontos szerepe volt a zenének; ez a gyakorlat jelentős szereppel ruházta fel a kor egyházzenei, zeneszerzőit.

A bécsi klasszicizmus legjelentősebb alkotói *Joseph Haydn*⁸⁸ (1732-1809), *Wolfgang Amadeus Mozart*⁸⁹ (1756-1791), *Ludwig van Beethoven*⁹⁰ (1770-1827) és *Franz Schubert*⁹¹ (1797-1828). Gazdag életművükből – a dolgozat témájából adódóan – csak az egyházzenei vonatkozásokat emelhetjük ki. Vallásukat tekintve mindegyik szerző római katolikus, életük különböző szakaszaiban napi orgonista teendőket is végeztek.

Haydn a bécsi Szent István Székesegyház fiúkórusában kezdte zenei pályáját. Ezt követően került az Esterházy család alkalmazásába, ahol napi zeneszerzői teendőket kellett végeznie a herceg zenekara, kamaraszínháza és nem utolsósorban kegytemploma számára. Több kisebb egyházi művet és hét nagyobb misét komponált, ezek közül napjainkban talán a Nelson mise a legnépszerűbb. Meg kell azonban

⁸⁶ Ld: CD 2-06-07: Születésén Istennek (Népének Tinódi stílusában) – Budai Ciszterci Szent Imre templom kórusa, vez: Csányi Tamás – J. H. Shein: Az Istennek szent angyala – korál – Zugligeti Szent Család Plébánia kórusa, vez: Nemessányi Éva –

⁸⁷ Gyermekkoromban még én magam is vettem részt ilyen, több oltárnál egyszerre zajló szentmisén.

⁸⁸ Ld: CD 3-08-09: Joseph Haydn: Sanctus a Nelson miséből – Benedictus a Nelson miséből – Fővárosi Énekkar, Ars Longa Kamarazenekar, vez: Dinnyés Soma –

⁸⁹ Ld: CD 3-11-12-13-14: . Mozart: Kyrie az F-dúr Missa Brevisből – Concentus Musicus Wien, Singverein, vez: Nicolaus Harnoncourt – Gloria a Koronázási miséből – Wiener Singakademie, Bécsi Filharmonikus Zenekar, vez: Herbert von Karajan (A felvétel 1984-ben Rómában, II. János Pál pápa által celebrált nagymisén készült). – Ave verum corpus – Cambridge-i Szt. János Kórus – Kyrie a equiemből – Bécsi Operaház Kórusa, Bécsi Filharmonikus Zenekar, vez: Solti György –

⁹⁰ Ld: CD 3-15-16-17-18-19: L. van Beethoven: Credo a Missa Solemnisből Amszterdami Concertgebouw Zenekar és kórus, vez: Leonard Bernstein –

⁹¹ Ld: CD 4-01-02: Schubert: Kyrie a G-dúr miséből – Szlovák Filharmónia Ének és Zenekara, vez: Ferencsik János – Ave Maria – Plácido Domingo, Bécsi Fiúkórus szólistája és zenekar, vez: Helmuth Froschbauer –

jegyezni, hogy ezekben a művekben inkább a korabeli világi zenére jellemző hangzások és szerkesztési elvek dominálnak, kontrapunktikusan megfogalmazott tételekkel ritkán találkozunk. Ide kívánkozik továbbá, hogy Joseph Haydn méltatlanul háttérbe szorult öccse, *Michael Haydn*⁹² viszont a késő barokkra jellemző stílusban komponált, tevékenységét Nagyváradon, később Salzburgban – a Mozart családdal szoros kapcsolatban – fejtette ki, gazdag életművel gyarapítva a korabeli egyházzent. Mindkét Haydn fivér a fiatal Mozart atyai jó barátjának tekinthető. Joseph Haydn életművét hatalmas oratóriumokkal tetőzte be, melyek közül kiemelkedik a bibliai tárgyú Teremtés.

Mozart életéről rengeteg regény, színdarab, sőt világhírű film is született. Ezeket általában nem tekinthetjük hitelesnek. A Mozarttal kapcsolatos, bennünket érintő egyházzenei vonatkozásokat a Mozart breviárium⁹³ segítségével idézzük fel. Mozartot apja nevelte és tanította, aki a salzburgi érseki zenekar másodkarmestere, hegedűtanár és zeneszerző volt. Csodagyerekként – apjával és nővérével – bejárta Európát, ám emellett közeli tapasztalatokat szerzett a salzburgi érseki udvar egyházzenei életéről is. Erről így ír pártfogója, *Padre Martini* részére Salzburgból küldött levelében:

„Magam közben azzal foglalkozom, hogy kamaramuzsikát és egyházi zenét írok. Itt többek között két kiváló kontrapunktista van: (Michael) Haydn és *Adlgasser*. Apám a dóm karnagya, s ez alkalom számomra, hogy annyi egyházi művet írjak, amennyit csak akarok.... A mi egyházi zenénk nagyon különbözik az itáliaitól, mert a mise mindenestől – Kyrie, Gloria, Szentleckeszónáta, Offertorium vagyis motetta, Sanctus és Agnus Dei – még a legünnepélyesebb mise is, amit maga a hercegérsek mond, legfeljebb háromnegyed órát tarthat. Különleges tanulmány szükséges az ilyenfajta kompozíciókhoz, mert mégis teljes együttesre hangszerelt misének kell lennie, trombitákkal, üstdobokkal stb.”⁹⁴ Valószínűleg Padre Martininak köszönhető, hogy Mozart megismerkedhetett az itáliai egyházzenevel, ennek gyökereivel. Talán ezért született a c-moll mise, amely gyökeresen eltér Mozart egyéb, a bécsi klasszicizmus világi jegyeit magán viselő egyházi műveitől.

⁹² Ld: CD 3-10: Michael Haydn: Agnus Dei a C-dúr miséből – Savaria Barokk Orchestra, vez: Németh Pál –

⁹³ Zeneműkiadó 1961.

⁹⁴ Mozart breviárium 140. old.

A salzburgi éveket maga mögött hagyva, fiatal életének végén ismét tevőleges egyházzenei szerepet vállalt, ezúttal Bécsben. A bécsi Városi Tanácshoz intézett, a Szent István Székesegyház karnagy állásának elnyerése kapcsán írott kérelméből idézünk:

„Nagyságos Uraim!

Mikor Hoffmann karnagy úr beteg volt, az volt a szándékom, hogy állásért folyamodni bátorodjam. ... Hoffmann karnagy úr azonban meggyógyult, s mivel szívből kívánok neki hosszú életet, arra gondoltam ilyen körülmények között, hogy a dómbeli szolgálat követelményeinek és Nagyságos Uraimnak talán egyaránt megfelelné, ha kineveznének – egyelőre csak fizetés nélkül – a már öregedő karnagy úr mellé, s ezzel lehetőségem nyílna arra, hogy szolgálatában segítségére legyek a derék embernek és tényleges működésemmel kiérdemelhetném, hogy a bölcs Városi Tanács tekintettel legyen rám, mivel e szolgálat ellátására – lévén, hogy az egyházi zene területén is kiművelt képességekkel rendelkezem – mások felett alkalmasnak mondhatom magamat.”⁹⁵ A Városi Tanács elfogadta kérelmét, ám Mozart sajnos nem léphetett Hofmann örökébe, mert – fiatal kora ellenére – hamarabb halt meg, mint az említett idős karnagy. Utolsó művében, a Requiemben – melyet már nem volt módja befejezni – azonban egyértelműen bizonyítást tesz egyházzenei képességeiről, ötvözve a kontrapunktikus szerkesztési elveket kora legújabb hangszerelési, megszólalási újdonságaival.

A bécsi klasszikus szerzők közül talán Beethovennek volt legkevesebb köze az egyházi muzsikához. Pályája kezdetén azonban – még Bonnban – gyakran kellett kiegészítenie kántori teendőiben mesterét, *Christian Gottlob Neefét*. Bécsi időszakában egyetlen megbízást kapott misekompozíció írására, a C-dúr misét Kismartonban mutatták be. Mivel ez a mű inkább a korabeli zene – és Beethoven eredeti alkotói nyelvén – íródott, a bemutató után kritikusi felrótták, és fel is róhatták a kontrapunkt szerkesztés hiányát. Élete végén, már süketen írta a Missa Solemnist, amely – a IX. szimfónia zárótétele mellett – Beethoven legszemélyesebb hitvallásának tekinthető. Itt már visszanyúl az ellenpontos szerkesztéshez, a mű terjedelme és formai megoldásai Bach: h-moll Miséjéhez hasonlíthatóak. Ausztriában néha ma is előfordul, hogy a

⁹⁵ Mozart breviárium 413. old.

liturgia keretében adják elő a művet, a rendkívül hosszúra nyúló szertartás ellenére különleges élményben részesítve a befogadó hallgatóságot.

Beethoven életműve már a romantika felé mutat irányt, sok formát és szabályt fellazít. Franz Schubert zenéje azonban minden kétséget kizáróan klasszikusnak tekinthető. Ő volt a bécsi klasszikusok legifjabb tagja, művei azonban élete során nem kerültek komoly nyilvánosság elé. Életművét tíz évvel halála után fedezte fel, majd *Mendelssohn*⁹⁶ segítségével mutatta be és publikálta *Robert Schumann*. Talán ennek köszönhető, hogy Schubertet is gyakran sorolják a romantikus zeneszerzők közé. Egyedül dalait mutatták be – szűkkörű hangversenyek, „schubertiádák” keretében – rendszeresen. Szimfóniái, operái mellett számos misekompozíciót is írt, ezek jó része – saját orgonajátékával kísérve – különböző templomokban, amatőr zenészek és énekesek közreműködésével el is hangzott. Talán a gyenge interpretációnak, de az Esz-dúr mise esetében a szubjektív szövegértelmezésnek, a kor zenei befogadóképességét meghaladó zeneszerzői megoldásoknak köszönhetően Schubert egyházzenei tevékenysége sem keltett a korabeli Bécsben különösebb visszhangot. Ő maga sohasem tartotta magát érett, kiforrott alkotónak. Ezt az a tény is bizonyítja, hogy élete utolsó hónapjaiban még ellenpont leckéket vett a kor híres bécsi tanárától.

Beethoven és Schubert halálával lezárult a bécsi klasszicizmus kora. A francia forradalmi események hatására a feudális társadalom megrendült, mely minden művészeti ágban, így a zenében is éreztette hatását. A napóleoni háborúk felforgatták egész Európát. A felvilágosodás eszméi kapcsán megkezdődött az állam és az Egyház szétválasztása. Itáliában megindultak az olasz egységtörekvések, a Pápai Állam világi hatalma megállíthatatlanul gyengülni kezdett. Ez a folyamat vezetett ahhoz a mai állapothoz, miszerint a Vatikán – a protestáns Egyházakkal ökumenikus egységben – a keresztény világ politikai hatalom nélküli, erkölcsi útmutatója.

8. A romantika és a XX. század kora

A XIX. század közepére kialakultak a zenei élet polgári intézményei. Ezek egyre inkább lehetővé tették zeneszerzők és előadók világi egzisztálását. Nem ennek

⁹⁶ Ld: CD-4-05: Mendelssohn: Te Deum I. (részlet) – Budapesti Bach Kórus, vez: Ella István –

következtében, de ezzel egy időben az Egyház – egyházak – anyagi lehetőségei egyre kevésbé engedték meg a legkiválóbb zeneszerzők, előadók szerződtetését, nagy létszámú zenekarok, énekkarok fenntartását. Az újabb irányzatokkal párhuzamosan megkezdődött a múlt zenei értékeinek feltárása, régi kompozíciók újjáélesztése. Az első lépést ebben Mendelssohn tette meg, amikor száz év után ismét bemutatta Bach: Máté passióját.

A múlt egyházzenei értékeinek feltárására alakult a XIX. század első felében a ceciliánus mozgalom. A kezdeményező *Karl Proske* (1794-1861) regensburgi kanonok és karnagy, később átvette a vezetést *Franz Xaver Witt* (1834-1888) zeneszerző. Műveket adtak ki, bátorították a kóruséneklést. A hangszerek közül egyedül az orgonát tartották liturgikus szolgálatra méltónak. Újjáélesztették Palestrina életművét. Sajnos később – különösen *Franz Haberl* (1840-1910) szerkesztői munkássága nyomán – a mozgalomban eluralkodott a közép-szer. Ekkoriban a ceciliánus zeneszerzők soraiban mindössze két jelentős komponistát találunk, *Anton Bruckner*⁹⁷ (1824-1896) és *Gabriel Fauré*-t (1845-1924). A mozgalom hatására kezdtek hozzá a solesmes-i szerzetesek, hogy rekonstruálják a gregorián korált, visszaállítva annak eredeti formáját.

A XIX. században Franciaországban, ezen belül Párizsban találunk jelentős egyházzenei központot. A kor francia zeneszerzői közül *Cesar Franck*⁹⁸ (1822-1890) teremtett új stílust orgonakompozícióival, kortársa volt *Charles Gounod*⁹⁹ (1818-1893), aki számos romantikus hangzású misekompozíciót, motettát és templomi áriát írt. A következő generáció tagjai közül kiemelkedik *Camille Saint-Saëns* (1835-1925), aki – zeneszerzői tevékenysége mellett – a párizsi Madeleine-templom orgonistájaként és a Niedermeyer-féle egyházzenei iskola tanáráként dolgozott. Hazánkban kevésbé ismert, bár magyar származású a Conservatoire egykori igazgatója és orgonatanára *Charles-Maria Widor*¹⁰⁰ (1845-1937). Egyéb érdemei, önálló kompozíciói mellett nagy jelentőséggel bír, hogy – orgonatanárként – ő inspirálta *Albert Schweitzert* korszakalkotó jelentőségű Bach elemzéseinek megírására.

⁹⁷ Ld: CD-4-07: Anton Bruckner: Hű szolgám, Dávid – Magyar Baptista Férfikar –

⁹⁸ Ld: CD-4-08: Cesar Franck: Panis Angelicus – Tokody Ilona, Magyar Rádió Gyermekközse és Szimfonikus Zenekara, vez: Vásáry Tamás

⁹⁹ Ld: CD-4-09: Gounod-Bach: Ave Maria – Marton Éva, Ella István, Budapesti Gyermekközse –

¹⁰⁰ Ld: CD-4-10: Widor: Orgelsimphonie, Finale – Ella István orgona –

A római *Schola Gregoriana*-t 1880-ban alapították. *Claude Debussy* – aki egyébként alkotóként nem vett részt kora egyházzenejében – római ösztöndíja idején hallotta és összehasonlította a bontakozó ceciliánus mozgalom zenei törekvéseit a párizsi egyházzenei gyakorlattal. Az újjáélesztett gregorián korálról nagy lelkesedéssel beszélt, míg párizsi kortársainak kompozícióit szinte nem is tartotta liturgiába illőnek.

A kor jelentős zeneszerzője a magyar származású *Liszt Ferenc* (1811-1886), kinek egész életét végigkísérte az Egyházzhoz, az egyházzzenehez való kötődés. Idősebb korában sok jelentős kompozícióval gazdagította a XIX. század egyházzenejét. (Egyházzzenészi munkásságával és hazai kortársaival a következő fejezetben részletesebben foglalkozom.) Liszt egyéb kortársai – *Berlioz*, *Brahms*¹⁰¹, *Schumann*, *Verdi*¹⁰² – inkább egy-egy Requiem megkomponálásával kirándultak az egyházi muzsika tájaira. Ezek a művek azonban már – terjedelmük miatt is – szinte csak koncertszerű előadásra alkalmasak.

A XIX. század végére a katolikus Egyházban is felerősödött a szándék, mely a liturgia megtisztítását tűzte ki célul. A szentmise celebrálása egyre ünnepélyesebb, egyre látványosabb lett, szinte színpadi előadás jellegűvé vált, ezáltal elvesztette hagyományos, közösségi jellegét. Ennek ellenpontjaként 1903-ban X. Pius pápa kiadta *Motu proprio*-ját, melyben szentesítette a solesmes-i szerzetesek által rekonstruált gregorián korális használatát, emellett kitiltott bizonyos hangszereket (pl.: a zongorát, dobót, cintányért, triangulumot stb.) a liturgiából. A *Motu proprio* hatására direkt operai zenekari hangzások a továbbiakban nem szerepelhettek a liturgiában.¹⁰³

A XX. századra gyökeresen megváltozott a zene általános szerepe a világban, ez természetesen a liturgikus zenében is éreztette hatását. 1877-ben Edison feltalálta a fonográfot, a huszadik század elején létrejött a hangosfilm, nem sokkal később a rádió és a televízió. Soha nem látott méretű zenefogyasztás indult meg, de ennek az lett az ára, hogy a zeneművészet elvesztette intim, kézműves jellegét. Egy-egy koncert már nem lehetett korszakalkotó jelentőségű, viszont minden, addig kevésbé ismert zenei

¹⁰¹ Ld: CD 4-06: Johannes Brahms: Taublein weiß – Regensburger Domspatzen, vez: Roland Büchner –

¹⁰² Ld: CD-4-13: Verdi: Requiem, Sanctus – Bécsi Operaház Énekkara, Bécsi Filharmonikus Zenekar, vez: Claudio Abbado –

¹⁰³ A *Motu proprio*-t követően Liszt Ferenc – ennek szellemében – kisebb zenekarra komponálta 1867-ben a Koronázási misét. Ld: CD-4-11: Liszt Ferenc: Koronázási mise, Kyrie – Magyar Rádió Ének és Zenekara, vez: Lehel György –

érték bekerült a köztudatba, a palettán minden egyszerre volt és van jelen. Ismertté vált az addig elszigetelten létező kopt és etióp liturgia, az ortodox hagyomány, vagy a kisebb egyházak újvilágban kialakult zenei kincsestára. A bőség természetesen válsághoz vezetett, megjelentek az avantgárdnak minden kötöttséget elvető irányzatai is, a szabadság sok esetben szabadossággá vált. Ez még abban az esetben is jobbra élvezhetetlen produkciókat eredményezett, amikor a klasszikus összhangzattan szabályait egy gyökeresen más, nemkevésbé szigorú, *dodekafon* szerkesztés matematikai elveire cserélték az új bécsi iskola (*Schönberg, Webern, Berg*) képviselői. Az avantgárd alapjaiban antitézisekből – a múlt eredményeinek tagadásából – áll és nem mentes a polgárpukkasztó blöfföléstől sem. Ez természetesen nem tudott tartós gyökeret eresztetni sehol, ám egyes képviselői még ma, a XXI. század elején is sziklaszilárdan hisznek saját küldetésükben.¹⁰⁴

Korunk zenei arculatát elsősorban mégsem az avantgárd, hanem az a zene formálta gyökeresen maivá, amely egyrészt a XVI.-XVIII. század amerikai – főleg baptista – protestáns egyházak himnuszaiiban, illetve az Afrikából behurcolt rabszolgák munkadalaiban gyökerezik. A XIX. század végére kikristályosodott a *gospel*, majd New Orleans-ból kiindulva az instrumentális *jazz* műfaja,¹⁰⁵ mely mára már önálló pódiumművészetté nőtte ki magát, s melyet világszerte, – köztük hazánkban is – egyetemi szinten oktatnak. Bár a korábbi zenei gyakorlatban sem rögzítettek mindig mindent pontosan a kottában – gondoljunk csak a *basso continuo* játékra, vagy a versenyművek kadenciáira, illetve a kántori, orgonista gyakorlatra – mégis a jazz az első olyan műfaj, melynek *alapjait az improvizáció* képezi. Ezek az alapok – a zenekar nagyságrendjét követve – egyre nagyobb százalékban egészültek ki komponált elemekkel. Az improvizáció vezérfonala minden esetben az előre meghatározott és az

¹⁰⁴ Részlet *Ligeti György* 2006-os, utolsó, halálát megelőző nyilatkozatából: (*Forrás a Fidelio internetes portál*). „hajlamos vagyok arra, hogy ne fogadjam el, vagy ne szeressem, ha egy művész felállít egy művészi elméletet és a művei ennek az elméletnek felelnek meg. (...) Felállítanak egy axiómarendszert, és abból vezetik el a munkamódszert. Valamiképpen ilyen Stockhausen és Boulez szeriális zenéje, de Cage-nek a *Ji-Kinget* vagy a véletlen manipulálását követő módszere is. (...) Az én programom – ha egyáltalán van valamilyen programom – a ritmika, a harmonizálás és a dallam lépésenként megvalósuló restaurációja, mert láttam, hogy ennek a három elemnek a leépítése – amit az *Atmospheres*-ben szélsőséges formában én is csináltam – nem vezet sehová, hacsak ugyanannál a klisénél nem akarok maradni.” *A második bécsi iskoláról, valamint a darmstadti és kölni avantgárdról pedig kritikusan megállapítja*: „Tulajdonképpen ronda zenét írtunk. Mi, tehát én is, az én nemzedékem. Ez a ronda zene a *dodekafónia*, tehát a totális kromatika egyik következménye volt.”

¹⁰⁵ Gonda János: *Jazz c. könyve* alapján.

összes előadó által jól ismert akkordmenet, melyet minden muzsikussal saját hangszere adottságainak megfelelően dolgoz ki. Ez – gyakran a barokkra emlékeztető, részben véletlenszerűen kialakuló – mégis magasrendű szervezettséget sugalló jellegzetes ritmikájú hangzó anyagot eredményez.

Míg a gospel egyes kultúrákban szinte kizárólagos jelleggel bekerült a liturgiába (legartisztikusabb mai képviselője a *Take Six* énekegyüttes), közben kialakult – az alapjaiban profán blues zenével és a jazz könnyedebb ágaival fuzionálva – az a jellegzetes amerikai dal, mely manapság a világ popzenéjének többségi formanyelvét alkotja. Bár ebben a műfajban is születtek kiemelkedő eredmények – gondoljunk csak a Lennon-McCartney szerzőpáros, vagy Freddie Mercury kompozícióira – mégis, a világ összes lemezadásának 96%-át uraló popzenei iparra jellemző a tömegtermelés, a fogyasztást hajszoló mondvacsinált sztárok és stílusok, a tömegízlésnek jobbító szándék nélküli, minél teljesebben kiszolgálása, állandó manipulálása. Ez az ördögi kör ma már odáig gyűrűzött, hogy az emberek többsége folyamatos, zenére emlékeztető háttérzajban él, s legtöbb esetben fel sem merül, hogy a zene – koncentráltan hallgatva – önálló üzenet hordozására képes. A mai, kereskedelmi rádiókon „nevelkedett” ember többnyire el sem tudja képzelni, hogy egy-egy zenedarab befogadása során szellemi erőfeszítést fejtessen ki, hogy ezáltal magasabb rendű művészi élményhez jusson, emberileg jobbat váljon. Hogy a szellemi erőfeszítés, a gondolkodás kérdése fel se merülhessen, arra a popműfaj gyártói és forgalmazói, a média cézárjai és közkatonái gondosan ügyelnek.

Ennek alapján szomorúan állapíthatjuk meg, hogy a zene befogadása és értéke továbbra is kevesek privilégiuma maradt, mint századokkal korábban, amikor még bármilyen muzsika megszólaltatásához *ott és akkor* szükség volt egy éneklő, vagy hangszeren játszó emberre is.

A II. Vatikáni Zsinat figyelmét természetesen nem kerülhették el a világ szellemi életében végbement gyökeres változások, beleértve a két világháborút és ezek összes következményeit. Míg az I. Vatikáni Zsinat antimodernista szellemben elítélte a protestáns bibliakutatást – egyes egzisztencialista vadhajtásait figyelembe véve nem teljesen alaptalanul – a X. Pius pápa által kiadott *Motu proprio* is inkább tiltásokat, mint ajánlásokat tartalmazott, addig a II. Vatikáni Zsinat a békés egymás mellett élésre, az ökumenizmusra, a többi vallással – így a zsidósággal – történő megbékélésre helyezte a

hangsúlyt. Az egyetemes zsinatok történetében először fordult elő, hogy a zsinat kánonjai *nem tartalmaztak* kiközösítő záradékot. Gyökeres reformokat hajtottak végre a liturgiában is, bevezették a nemzeti nyelvek általános használatát. A zenét tekintve – a ceciliánus mozgalom eredeti célkitűzéseit szem előtt tartva – egyrészt támogatják a gregorián újbóli elterjesztését, bátorítva nemzeti nyelvű gregorián énekeskönyvek kiadását és azok használatát. A liturgikus zene tekintetében kézenfekvő volt a válaszos és az allelujás zsoltár újbóli bevezetése. Emellett ajánlott a gregorián változó énekek és a teljes Ordinárium használata. Persze a II. Vatikáni Zsinat liturgikus konstitúciója nem volt előzmény nélküli. A kérdéssel 1947-ben XII. Pius pápa is foglalkozott (*Mediator Dei* című enciklikájában), majd 1958-ban kiadta a Szent Zenére és Szent Liturgiára vonatkozó instrukciót. Ebben leszögezte, hogy vissza kell térni ahhoz a korai keresztény gyakorlathoz, mely szerint a hívők nemcsak nézői, de aktív résztvevői is a szertartásnak. Nemzeti nyelvű, könnyen énekelhető misekompozíciók születtek, hazánkban méltán legnépszerűbb *Szigeti Kilián*: *Missa Hungarica* című műve.

„A *Musicam sacram* kezdetű instrukció (1967) 32. pontja alapján a Magyar Püspöki Kar döntésével a mise körmeneti énekei (bevonulási, felajánlási és áldozási énekek) helyettesíthetők egyházi népénekekkel, csak feleljenek meg a mise részeinek és a liturgikus időszaknak. – Az olvasmányközi énekekre nem vonatkozik ez az engedély, mivel ezek természetük szerint a liturgia részei, így zsoltározással kell végezni. (...) Az Ordinárium (Kyrie, Gloria, stb.) énekek szövege állandó, tehát nem helyettesíthetők más énekekkel. Dallamuk változhat, többszólamú is lehet, de a népnek ez esetben is legyen módja a bekapcsolódásra.

Ezzel is adva van, hogy a szentmise ünneplése ne csupán verses, strófikus népénekek (kanciók) sorozata legyen, hanem helyes váltakozásban szerepeljen népének (gregorián), zsoltározás, Ordinárium, esetleg kórus, stb.

Az egyház a gregoriánt a római liturgia (nem kizárólagos, de) „sajátos énekének” tekinti, és első zenei anyanyelvének, így méltán kívánatos, hogy az egyszerű nép is tudjon néhány könnyebb gregorián éneket latinul is. (...) Ezért a Lk. 117. pontja kívánságának megfelelően adták ki Rómában a *Kyriale simplex*, a *Graduale simplex*, valamint a *Jubilata Deo* című gyűjteményeket, egyszerűbb gregorián dallamokkal.

Mivel az egyház nem zárkózik el semmilyen kor semmilyen művészete elől, így a modern idők ritmikus zenéjét és dallamvilágát sem rekeszti ki az istentiszteletből, ha

megfelel a liturgia szellemének (Lk. 116) és nem akadályozza a nép szükséges cselekvő részvételét. (Musicam sacram instrukció, 9. p.), ahogy a missziós területek népeinek sajátos zenei hagyománya is alkalmazható a liturgiában. (Inkulturáció, Lk. 119.) (...)

Hasonló módon a hangszerek vonatkozásában a hagyományos orgona áll mindenekelőtt nagy tiszteletben és megbecsülésben a latin egyházban, de „szabad más hangszereket is igénybe venni az istentiszteleten, amennyiben azok alkalmasak, vagy alkalmassá tehetők az Isten háza méltóságához, és a hívek épülését valóban előmozdítják.” (Lk. 120)¹⁰⁶

A nemzeti nyelv általánossá tétele, a nemzeti nyelvű gregorián énekeskönyvek kiadása valóban sokat segített gregoriánus általánossá válásában, ám ennek következtében a latin gregorián örökség és az ehhez tartozó polifónia szinte teljesen használaton kívül került. Emellett sok helyen és alkalommal művészetellenes törekvések ütötték fel fejüket. Az irányzat követői csak egyszerű dallamok unisono éneklését tartják liturgiához méltónak, hivatásos zenészekre, énekesekre, mint nemkívánatos elemekre tekintenek. A palettát tovább színesíti, hogy természetesen a templom sem maradhatott ki a XX. századot – a hatvanas évektől szinte egyeduralmuként – elárasztó popzene megjelenéséből, profán popzenei elemek vallásos szövegű énekké történő adaptálásából. Megjelent a *gitáros dal*, gitáros énekek tömegét írták és írják, legtöbb plébánián működik valamiféle – fiatalokból álló, vallásilag mélyen elkötelezett – gitáros társulat. Velük kapcsolatban mindenképpen le kell szögeznünk, hogy *zenéjük nem gospel*, vagy spirituálé, inkább a kor legegyszerűbb popzenei elemeit tartalmazó, inkább a fiatal korosztály érzelmeit megcélzó ösztönös produktum, sok esetben szubjektív szövegtartalommal. (Ezek az ének és zenekarok legtöbbször zeneileg alacsony képzettségű tagokból állnak.)

Napjaink általános palettája tehát – még az Egyház keretein belül is – rendkívül sokszínű. Az állandó dinamikus változásból adódik, hogy egyszerre küzd a régi zene az újjal, hivatásos zeneszerzők és előadók az urbanizált, globális ízlésű tömegprodukciókkal, és az ezeket előnyben részesítő befogadó közeggel.

Ha a világ jelenlegi tendenciáit vesszük figyelembe, láthatjuk, hogy a XVIII. században megindult és a XX. századra lezárult szekularizáció mérhetetlen sokszínűséget, ebből adódóan szinte átláthatatlan szellemi zűrzavart eredményezett.

¹⁰⁶ Várnagy Antal: Liturgia 51. old.

Ebben a helyzetben a ma élő keresztény ember (keresztény alkotó) nem tehet mást, mint megpróbál – Jézus Krisztus szavait követve – a maga közvetlen területén mustármaggá, vagy a föld sójává válni. Ha ez jelentéktelennek tűnik, az persze nem biztos, hogy tragédia, hiszen – Ratzinger bíboros (XVI. Benedek pápa) megfogalmazásával élve – „Jézus Krisztus azt kívánja tőlünk, hogy a föld sója legyünk, nem azt, hogy az egész földet változtassuk sóvá.”¹⁰⁷

9. Történeti konklúzió

A dolgozat általános történeti részéből (II. fejezet) egyértelműen megállapítható, hogy a többszólamú kompozíciós zene – melynek hatása minden nép zenéjébe, kultúrájába sajátos variációkat létrehozva applikálódott – végső soron a kottairás feltalálójának, Guido di Arezzonak köszönhető. Ezt a találmányt tökéletesítette aztán megszámlálhatatlanul sok zeneszerző, akik nagyrészt a katolikus, majd a protestantizmus kialakulása után a többi keresztény egyház kebelén működtek. Az általuk létre hozott eredményeket adaptálták azok a XIX. és XX. századi alkotók is, akik már egyáltalán nem foglalkoztak egyházzenevel. Ebben a folyamatban az antik kultúra csekély szerepet játszott, a felvilágosodásnak és polgárosodásnak – bizonyos egyértelmű részeredmények mellett – inkább nyesegetni való vadhajtások tömegét köszönhetjük. A fenti szubjektív kijelentés persze vitatható, az azonban semmiképpen, hogy Johann Sebastian Bach zenei, kulturális csúcsteljesítményét – aki alázatosan, Isten szolgálatára és dicsőségére alkotott – eddig egyetlen zeneszerzőnek sem sikerült felülmúlnia. (Mégközelítenie néhány klasszikusnak igen.)

Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a mai értelemben vett **zeneművészetet Európa** és ezen keresztül az egész világ, (hiszen Japánban, Kínában és számos más távoli helyen is az európai zenét tanítják, mint tanítható műzenét) **alapjaiban a kereszténységnek köszönheti.**

¹⁰⁷ Joseph Ratzinger: A föld sója – Kereszténység és Katolikus Egyház az ezredfordulón 231. old. Szt. István Társulat 2005.

III. A magyar egyházzene rövid története

1. A testvéregyházak zenei öröksége

Magyarországon – a liturgikus zenei hagyományokat tekintve – minden kétséget kizáróan a katolikus Egyház öröksége a leggazdagabb. Mégis fontos pár szót ejteni az ezzel párhuzamosan működő egyéb egyházzenei hagyományokról is, hiszen ezek – kialakulásuk óta – folyamatos kölcsönhatásban vannak a katolikus egyházi muzsikával.

Az **Izraelita hitközség** zenei struktúrája – mely a keresztény zene kialakulására is alapvető hatást gyakorolt – történetét tekintve a legtávolabbi múltba nyúlik vissza. Ez a hagyomány azonban nem tekinthető merevnek, hiszen – minden bizonnyal keresztény hatásra – a budapesti, Dohány utcai zsinagógában is felépült az orgona, mely új helyzetet teremtett a liturgia zenei részét illetően. A keresztény felekezetekkel ellentétben a kántor továbbra is a liturgia előénekesi funkcióit látja el, mellette működik – orgonamesteri titulusban – az orgonista, aki a kántor, esetenként a gyülekezet orgonakísérője. Az orgonamester azonban általában nem lehet izraelita vallású, hiszen a hangszeres játék – ellentétben az énekléssel – a Talmud szerint munkának minősül, amit szombaton tilos végezni. E helyzetnek köszönhetően lehetett *Lisznyay Szabó Gábor (1913-1981)* katolikus zeneszerző és orgonista a Dohány utcai zsinagóga orgonamestere. Betegségét, illetve halálát követően lánya, Lisznyay Szabó Mária vette át édesapja tisztét, amit a mai napig¹⁰⁸ betölt. Lisznyay Szabó Gábor zeneszerzői működésére a széles körű ökumenikus gondolkodás jellemző. Nemcsak az Izraelita Hitközség köszönhet neki több értékes eredeti művet és feldolgozást, hanem – a legszélesebb körű, katolikus egyházzenei munkássága mellett – a magyarországi Baptista egyház számára is jelentős kompozíciókat készített. A zeneszerző emlékét mindhárom felekezet féltő szeretettel ápolja.

Létszámát tekintve a magyarországi **Baptista egyház** is a kicsik közé tartozik, ám zenéjük ennek ellenére nagy jelentőségű. A *Hit hangjai* című népének gyűjtemény első kiadása nem sokkal a katolikus *Szent vagy Uram* megjelenése után látott napvilágot, melynek szerkesztésében fiatalemberként *Beharka Pál* neves egyházzeneész is részt vett.

¹⁰⁸ 2006. július

Az általam ismert népének-gyűjteményeket tekintve itt található a legtöbb klasszikus szerzőtől (pl. Mozarttól, Schuberttől) származó népének, melyeket a gyülekezet az istentisztelet alkalmával közösen énekel. A baptista liturgia alapvetően angolszász eredetű, ám ez a zenei örökség mégsem teng túl a Hit hangjai lapjain. Évtizedek óta magas színvonalú a Központi Baptista Ének és Zenekar, tagjai között megtalálhatjuk az Állami Operaház magánénekeseit, zenekari művészeit. Emellett általános, hogy viszonylag apró helyeken – például Szada községben is – működik komplett vegyeskar, mely hetente többször próbál, így a vasárnapi istentisztelet megbecsült szolgálattelője. Természetesen sok és magas színvonalú kóruskotta forog közkézen, melyeknek talán egyetlen szépséghibájuk, hogy az angol nyelvből fordított magyar szövegek nem mindig a legerősebb prozódiai megoldásokat részesítik előnyben. A baptista kórusmozgalom egyébként világviszonylatban is jelentős.¹⁰⁹

A magyarországi Baptista egyház zenei központja Budapesten, a Benczúr utcai Hittudományi Akadémián található. Itt tanít Beharka Pál, kinek – több értékes egyéb kiadvány mellett – nevéhez fűződik a *Gyülekezeti orgonajáték*¹¹⁰ című, katolikus kántorképzőkön is használatos pedagógiai célzatú munka szerkesztése és kiadása. A kiadvány – a barokk és klasszikus példák mellett – számos jelentős – sokszor nem is baptista vallású – huszadik századi magyar zeneszerző darabjait tartalmazza, köztük olyanokét is – pl. a már említett Lisznyay Szabó Gáborét, vagy Koloss Istvánét, – akiknek abban az időben nem volt más fórumuk a nyomtatott megjelenésre. Szintén a Benczúr utcában működik a felekezet kántor-karnagyképző intézete, amely tudomásom szerint a rendszerváltás utáni első, államilag akkreditált kántorképző az országban. Az intézmény nemrégiben gospel szakkal egészült ki, ahol a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tanszakán végzett baptista vallású muzsikusok tanítják – a kötelező orgona és karvezetés stúdiumokat kiegészítve – az egyházi könnyűzenét.

Az **Evangélikus egyház**¹¹¹ világviszonylatban nagynak számít, Magyarországon azonban – Trianon óta – a kisebb létszámú egyházak közé tartozik. A felekezet történelmét szemlélve szembeötlő – amellett, hogy a főbb központok az ország jelenlegi határain kívül alakultak ki – a lutheránus közösségek soknyelvűsége. Ez – a vallás

¹⁰⁹ Baptista kórusnak volt vezető szólistája Mahalia Jackson, illetve szintén ilyen kórusban kezdte pályáját a világsztár Whitney Houston is.

¹¹⁰ Magyarországi Baptista Egyház 2001. Hatodik kiadás

¹¹¹ Trajtler Gábor: A magyarországi evangélikus egyház zenéje című munkája alapján.

elterjedésének időszakában – a zenében is érezte hatását. A németajkú városi polgárság körében inkább a német egyházzene volt népszerű, a szlovák anyanyelvű gyülekezetekben a liturgikus és családi éneklésen volt a hangsúly, a magyar ajkúakra pedig a puritán irányzatok hatottak leginkább. A XVII. századtól az 1781-ben kiadott türelmi rendeletig sokféle tiltás akadályozta a gyülekezetek szabad szerveződését. Ennek ellenére Luther első énekeskönyvét követően, már 1524 után 12 évvel elhagyta a krakkói nyomdát az első magyar lutheránus énekeskönyv *Benczédi Székely István* és *Kálmáncsehi Márton* szerkesztésében. Ezt *Huszár Gál* énekeskönyve követte 1560-ban 108 énekkel és a reggeli dicséret liturgikus anyagával. Váradon szintén Huszár Gáltól 1574-ben, *Bornemissza Pétertől* 1582-ben jelent meg énekeskönyv. A XVII. században főleg a felvidéken jelentek meg énekeskönyvek, legjelentősebb a lőcsei kiadású *Zengedező Mennyei Kar*, melynek első változata 108 énekot tartalmazott, ami 1812-re 619-re bővült. A XIX. században azonban a hagyományos énektárat „korszerűsítették”, ami a gyülekezeti éneklés, illetve a lutheránus egyházzene mélypontjához vezetett. Az ebből kivezető utat az 1911-ben kiadott *Keresztyén énekeskönyv* jelentette, melybe a szerkesztők ismét helyet szorítottak a hagyományos dallamkincsnek. A XX. században *Schulek Tibor* lelkész-himnológus vezetésével reformmozgalom indult, mely az ősi dallamkincs felkutatását és helyreállítását tűzte ki célul. A mozgalom végső célját az 1982-ben megjelent *Evangélikus énekeskönyv* valósította meg következetesen.

Az evangélikus liturgia – az összes protestáns egyház liturgiáját figyelembe véve – őrizte meg a leginkább hasonlóságát a szentmisével. Az úrvacsorás istentisztelet menete lényegileg a szentmise rendjét követi¹¹², az ordinárium tételei ugyanúgy helyezkednek el, mint a katolikus szertartásban, ezen kívül általánosan használatos az *offertórium*, (*szentleckeszónáta*) is. Ez a zenei betét helyettesíthető be a kantátával, melynek tanító célzatú megszólaltatása a barokk korban általános gyakorlat volt, de amit manapság is időről időre felelevenítenek. A liturgia szerves része az énekkari szolgálat, mely az offertórium, illetve a *communio* részeknél szokásos. A magyarországi városokban már a reformáció elterjedése idején megkezdtek működni a lutheránus énekkarok. Először Erdély, később a Királyi Magyarország területén alakultak ki jelentős zenei központok, melyek ékes lenyomata az 1635-ben írt *Eperjesi graduál*, illetve a XVII. századi *Bártfai*

¹¹² A nemrégiben kipróbálásra bevezetett új liturgikus rend még több hasonlóságot mutat a katolikus liturgiával.

zenei gyűjtemény, melynek szerzői között *Gesius, Calvisius, Vulpius, Gumpelzhaimer, Schütz, Praetorius, Scheidt, és Rauch* neve szerepel. Bártfán működött *Zarevutius Zakariás* (1605-1667) orgonista-zeneszerző – a rendelkezésre álló adatok alapján nem tudjuk, hogy evangélikus, vagy katolikus felekezetű volt-e¹¹³ –, Brassóban pedig kortársa; *Croner Dániel*. Sopron városa is az evangélikus kóruséneklés fontos központja volt, itt működött 1629-től *Rauch András* zeneszerző – felekezeti hovatartozása szintén kérdéses – az ő nyomdokait követte *Psyllius Lukács*, majd *Wohlmuth János*, kik orgonistaként is beírták nevüket a hazai zenetörténetbe. A másfél százados zenei építőmunkát 1772-ben *Knogler Dániel* munkássága zárta, aki a városban több mint százötven *Stolzenberg-kantátát* adott elő. *Kapi Gyula* (1850-1923) a soproni Tanítóképző Intézet igazgatójaként az egész országra kiható egyházzenei tevékenységet végzett. Zeneszerzőként számos kompozíció fűződik nevéhez, – melyek többnyire a kántortanító és karnagyképzést voltak hivatottak segíteni – emellett 1912-ben korálkönyvet jelentetett meg, melyet az ország összes evangélikus kántora használatba vehetett, s melyben messzemenően tekintetbe vette a német és szlovák nyelvű gyülekezetek zenei hagyományait, valamint a kántorok átlagos technikai felkészültségét is. Sopron mellett Győr is jelentős központtá nőtte ki magát. Itt 1696 óta követhető nyomon az énekkari munka, az egyik első ismert kántor-karnagy *Zathureczky Sámuel*, kinek működése kerek ötven évig tartott. Ő vezette be, hogy a tanítók felvételi vizsgáján kötelező tárgyként szerepeljen a hangszeres játék. (Ez ma már sajnos sehol az országban nincs így.) Zeneszerzőként jelentős még *Kirchner Elek*, őt *Fodor Kálmán* (1894-1961) követte, aki nemcsak kiváló orgonista volt, de – csatlakozva a kodályi „Éneklő Ifjúság” mozgalomhoz – élvonalbeli gyermekkórust is vezetett.

A soproni, miskolci és szarvasi evangélikus tanítóképzők hagyományaira alapozva a hazai lutheránus egyházzene legjelentősebb fellegvárává nőtte ki magát a Zeneakadémia egyházkarnagy szakának protestáns tagozata. Vezetője *Zalánffy Aladár* (1887-1959) nemzetközi híré Bach-tudós, orgonaművész volt, aki 1922-től a Deák téri templom főorgonási tisztét is betöltötte. Növendékei közül került ki *Peskó Zoltán*, a fasoni gimnázium zenetanára, valamint – többek között – *Kapi-Králik Jenő, Sulyok Imre, és Rezsény László* orgonista-karnagy zeneszerzők. Munkásságuk a Kodály Zoltán által elindított kórusmozgalom szerves része. 1948-ban a kommunista rezsim megszüntette a

¹¹³ Elképzelhető, hogy élete folyamán vallást változtatott.

zeneakadémiai egyházkarnagy-képzőt, a kántortanítóknak megtiltották az egyházi szolgálatot, a gyülekezeti kórusokat feloszlatták, sőt az ötvenes években nyilvános koncerttermekben tilos volt bibliai tárgyú zeneművek előadása is. Az ötvenes éveket követően azonban fokozatosan lehetőség nyílt Bach legnagyobb műveinek bemutatására a Deák téri templomban. A sorozatot *Welther Jenő* indította el, az ő nyomdokaiba lépett *Kamp Salamon*, aki – a Lutheránia Ének és Zenekar vezetőjeként – felújította a kantátás istentiszteletok hagyományát, sőt lassanként kortárs művek koncertszerű bemutatóira is vállalkozott. Ezeknek sorában nagy jelentőségű volt *Szokolay Sándor*¹¹⁴ hat nagy kantátájának ősbemutatója. A rendszerváltást követően újjáéledtek a gyülekezeti iskolák, templomi énekkarok, megjelent egy kétkötetes karénekes könyv, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen újjá alakult az egyházzenei tanszék. Az 1948 után Főtra települt – *Trajtler Gábor* által irányított – kántorképző is folytatja munkáját, nemrégiben – példamutató módon – két manuális, négy regiszteres sípos orgonát vásároltak az Aquincum orgonagyártól, mely sokat javított az oktatás tárgyi feltételein.

A magyar **Református egyház**¹¹⁵ létszámát tekintve ugyan jelentős, ám – a kálvinizmus puritán szellemiségéből adódóan – egyházzenei téren csak a XIX. század végétől sikerült az egyszólamú népelemek mellett egyéb zenei hagyományokat is kialakítani. A kezdetek szinte közösek az evangélikus gyülekezetekkel. Gálszécsi István krakkói énekeskönyvét és Huszár Gál munkáit a reformátusok is használták és magukénak érzik. *Szegedi Gergely* neve azonban már kimondottan a kálvinista hagyományhoz kötődik, ő 1562-ben és 1569-ben adott ki énekes könyveket, melyek alapját képezték a későbbi, debreceni gyűjteményeknek. A *Debreceni énekeskönyv* a XIX. század elejéig, több mint kétszáz éven keresztül szinte változatlan formában őrizte meg a reformátusok 520 énekét 258 dallammal. Természetesen a gyűjtemény legfontosabb része a 150 Genfi zsoltár magyar nyelvű adaptációja, melynek első kiadásában jelentős szerepet játszott *Szenci Molnár Albert*. Fontos megemlíteni, hogy a gyűjteményben helyet kapott a hazai gregorián örökség sok nemzeti nyelvű eleme, valamint a Te Deum és egy litánia is. Az ezernyolcszázad években *Pálóczi Horváth Ádám*, *Tóth István* és *Arany János* készített énekgyűjteményeket. Az első polifonikus

¹¹⁴ Ld: CD-4-21: Szokolay Sándor: Aludj, aludj el napom fénye – Solymári Szokolay Bálint Kórus –

¹¹⁵ Fekete Csaba: Énekeskönyv és zenei gyakorlat a magyar református egyházban című munkája alapján.

próbálkozás *Maróthi György Harmóniás énekeskönyve* volt, ám ezt – még a XIX. században is – csak a kolozsvári diákok kántori kórusa használta. A hangszerhasználat és a többszólamúság hosszú tilalmát, illetve „féllegális” gyülekezeti jelenlétét, a tűzvész után, 1838-ban újjáépült debreceni Nagytemplom orgonájának felavatása törte meg. Az első magyar református korálkönyvet *Szotyori Nagy Károly*, európai tanultságú debreceni orgonista adta ki. Ő alakította át férfikarrá a Kollégium diák-kórusát, valamint nevéhez fűződik az első debreceni zeneiskola alapítása is. A Sárospatakon működő *Ivánka Sámuellel (1826-1886)* vállvetve mozgalmat indítottak a ritmustalanná lassúdott gyülekezeti népének eredeti formájának helyreállításáért. A huszadik század elejére a klasszicizáló és a magyar hagyományokon alapuló két irányzat külön gyűjteményeket jelentetett meg. Az előbbi vonalba tartozik az 1906-ban megjelent Benedek-féle gyűjtemény, az utóbbit az egyik legvitatottabb énekeskönyv, az 1921-ben kiadott Baltazár-féle énekeskönyv képviseli. 1927-ben közre adták ugyan a Ravasz-féle *Ágenda* énekgyűjteményt, ám ez már saját korában sem volt korszerű. A *Karácsony Sándor (1891-1952)*, *Ádám Jenő (1896-1982)*, *Balla Péter (1891-1982)* és *Csomasz Tóth Kálmán (1902-1982)* körében körvonalazódó ízlésvilág jelentette a későbbi hiteles kompromisszum lehetőségét. A két háború között a nagykőrösi református tanítóképző állandó kapcsolatot ápolt Bartókkal és Kodálllyal, bár egyházzenei tanszakot csak a képzősök kisebb százaléka végezhetett. Közülük került ki *Vikár Sándor*, *Gulyás György* és *Czövek Lajos*. Legjelentősebb a lelkész-művészdiplomás *Árokháthy Béla (1890-1942)* munkássága, aki 1939-ben, ritmikus formában kiadta a Genfi zsoltárokat, 1941-ben, külön könyvben mellékelve az orgonakíséreteket. Rövid élete folyamán orgonaművészként, kórusszervezőként és orgonatervezőként is dolgozott. A teljes hagyományos református énekkincs végül 1948-tól, Csomasz Tóth Kálmán munkássága nyomán került be újra a köztudatba. Orgonistaként őt követte a Kálvin téri templomban a nemrég elhunyt *Máté János*. Jelentős szerepet vállalt a ma használt korálkönyv elkészítésében *Gárdonyi Zoltán (1906-1986)*, aki emellett számos remek kompozícióval is gazdagította gyülekezete és az egész ország zenei kultúráját. Napjainkban zeneszerzőként, pedagógusként nagy jelentőségű még *Draskóczy László* munkássága, – ő vezeti a kántorképzők debreceni központú, országos hálózatát – valamint orgonaművészként *Karasszon Dezső*, aki művészi tevékenysége, valamint a Debreceni Konzervatóriumban végzett főiskolai tanári munkáján túl jelentős szerepet vállalt a

Nagytemplom orgonájának megújításában, illetve két másik debreceni templom koncertorgonájának létrehozásában is. A debreceni Nagytemplom kulturális téren hasonló funkciót tölt be, mint Budapesten a Deák téri evangélikus templom. Évente számos egyházzenei áhítat hangzik el, melyekben sok neves helyi (pl. a Debreceni Kodály Kórus) és meghívott művész szerepel.

2. A magyar katolicizmus zenei öröksége¹¹⁶

A magyar katolikus egyházzene kezdete – a magyar keresztény nevelés kezdetével egyidejűleg – a pannonhalmi Bencés Apátság 996-os alapításától datálható. Természetesen szórványosan már a korábbi időkben, egyes, görög rítust követő honfoglaló őseink között is minden bizonnyal jelen volt a liturgiához kötődő keresztény ének, ám Szent István koronázásától kezdve ebben a témában is egyre több írásos feljegyzéssel találkozunk. A pannonhalmi monostor mellett a XII.-XIII. századra egyre fontosabb szerepet töltöttek be a Szent István által alapított püspökségek, melyek sorából kiemelkedett az Esztergomi Érsekség. Itt működött a legtöbb tudós pap, akik – a pannonhalmi bencésekhez hasonlóan – teljességgel birtokolták a gregorián dallamkincset, másolták a kottákat, ám nem pusztán átvették, hanem gyarapították is a gregorián hagyományt. Megalkották a magyar szentek – István, Imre, László, Gellért és mások – ünnepeinek zenei tételeit, közben kialakítottak egy sajátos neumaírást, mely egészen a középkor végéig (a magyar alapítású pálos rendben tovább is) használatban volt. Írásban rögzítették a magyar püspökségekre jellemző, általánosan használatos liturgikus énekrendet, mely a Trentói zsinat után még mintegy száz évig érvényben volt. A magyar gregoriánum jellegzetessége, hogy a hexachord, illetve a diatonikus hangkészlet mellett a magyar népzeneire jellemző pentatónia is használatos.¹¹⁷ Hamarosan kiépült az országos iskolahálózat, a székesegyházi, kolostori és plébániai iskolák keretei között egészen a XVII. századig oktatták a keresztény teológiát, az írás-olvasás, grammatika mesterségét, valamint a hazai és európai egyházi zenét.¹¹⁸

¹¹⁶ Tardy László: A magyarországi katolikus egyházi zene című írása nyomán.

¹¹⁷ Kallós Zoltán erdélyi gyűjtései alapján

¹¹⁸ Ld: CD-2-05: A többszólamú templomi zene kezdete Magyarországon (Kállay Gábor feldolgozása) – Mandel Quartett –

1631-ben, a Nagyszombati zsinat döntött az egységes liturgikus rend hazai bevezetéséről, ennek következtében háttérbe szorult a sajátosan magyar liturgikus zenei hagyomány, ám ennek népi megjelenési formái – főleg az erdélyi területeken – egészen a XX. századig tovább éltek. Magyarra fordított változatban egyes protestáns graduálok anyagaiban is megjelentek. A zsinat után új szellemű szerzetesi iskolák alakultak, ahol egyre inkább a többszólamú éneklés vált dominánssá, a korábbi gregorián kultúrával szemben. A reformáció hatására mind nagyobb szerephez jutott az anyanyelvű, verses *népének*, a *cantio* (kanció).¹¹⁹ A XVII. századi énekgyűjtemények nagy érdeme, hogy koruk barokk énekanyaga mellett megőrizték számunkra a középkori anyanyelvű énekkincs jelentős részét.

Az orgánium technikán alapuló középkori polifonikus zenekultúra hazai jelenlétét sok adat támasztja alá. A Notre Dame-i iskola szerkesztési elvein alapuló zeneszerzési mód még a XIV.-XV. században is használatos volt. Mátyás király udvari énekkara európai hírnévnek örvendett, emellett a nagyobb városok (Buda, Pozsony, Bártfa, Lőcse, Brassó) főbb templomaiban is működtek kórusok. A XVI.-XVIII. századok folyamán fokozatosan kialakult egy szélesebb, képzett muzsikusréteg, mely nemcsak ápolni és fenntartani tudta a kialakult többszólamú énekkultúrát, hanem saját alkotásaival gazdagította is. Az önálló alkotó tevékenység kibontakozását nagyban segítették az egyre gyarapodó ünnepi alkalmak, az együttest fenntartó kegyúr egyre bővülő zenei igénye. *Esterházy Pál* udvarában rendszeresen megszólaltak itáliai és a délnémet barokk kompozíciók, emellett ő maga is foglalkozott zeneszerzéssel. 1711-ben *Harmonia Coelestis* címmel nyomtatásban is megjelent egy gyűjtemény a neve alatt. A barokk zene gyakorlatát Sopronban – az evangélikusok által is nagyra becsült – *Rauch András*, Pozsonyban *Capricornius*, Bártfán *Zarevutius Zakariás* honosította meg. Győrben *Istvánffy Benedek*¹²⁰ (1733-1778) írt későbarokk, majd a bécsiekhez hasonló miséket, kantátákat. Elmondhatjuk tehát, hogy a török dűlítés után főúri rezidenciáink, székesegyházaink zenei együttesei, a XVIII. század folyamán felzárkóztak az európai

¹¹⁹ Ld: CD-2-06: Születésén Istennek (Népének Tinódi stflusában) – Budai Ciszterci Szent Imre templom kórusa, vez: Csányi Tamás –

¹²⁰ Ld: CD-4-03: Istvánffy Benedek: Kyrie a Szent Benedek miséből – Purcell Kórus, Orfeo Kamarazenekar, vez: Vashegyi György –

gyakorlathoz. Nagyváradon *Michael Haydn*¹²¹, őt követően *Karl Ditters von Dittersdorf* teremtett magas színvonalú egyházzenei életet. Kevésbé ismert, ám hazai szempontból mégis jelentős szerző az Esterházy család szolgálatában Tatán működő *Menner Bernát* (1786-1846), valamint pesti belvárosi plébániatemplom karnagya *Bengráf József*¹²² (1745-1791), illetve utódja, a szintén belvárosi egyházkarnagy *Czibulka Alajos* (1768-1845). A követendő mintát ebben az időben Pozsony városa jelentette, a pozsonyiak pedig zenei téren a bécsi tendenciákat vették át. Ennek köszönhetően került előtérbe – a polifonikus szerkesztés, az igényes kórus és zenekari megszólalások meghonosítása mellett – a német-osztrák gyökerű népelemek elterjedése, a középkori strófikus énekhagyomány. Ezzel párhuzamosan ment végbe a gregoriánus még élő részeinek háttérbe szorulása. A pozsonyi dómban *Kumlik József* (1801-1860) karnagy Beethoven Missa Solemnisét már az ősbemutatót követő ötödik évben megszólaltatta, és a későbbiekben is – mégpedig a liturgia keretében! – műsoron tartotta. Budán a Nagyboldogasszony templomban *Seyler József* (1778-1860) 1813-ban Mozart: Requiemjét mutatta be a lipcsei csatában elesettek emlékére. Ezek a bemutatók – melyek legtöbbször a városban állomásozó honvéd helyőrségi zenekar zenészeinek közreműködésével valósulhattak meg – mindenképpen komoly szakmai színvonalról tanúskodnak. A klasszikus érában és a romantikus kor kezdetén működő magyar zeneszerzők többségéről azonban azt is el kell mondanunk, hogy a korabeli formákban és kompozíciós technikákban ugyan otthonosan mozogtak, de a kor géniuszainak – Michael és Joseph Haydnnak, Mozartnak, Beethovennek illetve Schubertnek – művészi teremtő és kifejező erejét csak ritkán sikerült megközelíteniük.

A XIX. század közepére e téren is változott a helyzet. Nemcsak az általános nemzeti öntudatra, de a kor hazai, itthon élő és alkotó művészeinek önértékelésére is jótékony hatással volt *Liszt Ferenc*¹²³ (1811-1886) működése. Lisztnek Rómában módja nyílt az ismét felszínre kerülő, ősi gregoriánus megismerésére, elsajátítására és széles körű terjesztésére. Sokat átvett a középkori és reneszánsz zene kompozíciós eszköztárából is, ezek felhasználásával alakította ki modális, imitációs elven építkező – kései műveire

¹²¹ Ld. CD-3-10: Michael Haydn: Agnus Dei a C-dúr miséből – Savaria Barokk Orchestra, vez: Németh Pál –

¹²² Ld: CD-4-04: Bengráf József: O sacrum convivium – Tomkins énekegyüttes és kamarazenekar, vez: Dobra János –

¹²³ Ld: CD-4-11: Liszt Ferenc: Koronázási mise, Kyrie – Magyar Rádió Ének és Zenekara, vez: Lehel György –

fokozottan jellemző – zeneszerzői eszköztárát. Erről tanúskodnak kisebb motettái, a palestrinás ihletésű Missa Choralis, emellett az Esztergomi mise, a Koronázási mise, a Krisztus oratórium, illetve egyéni hangú orgonaművei is. Bárdos Lajos elemzése azt is kimutatta, hogy Liszt muzsikájában a XX. század összes jelentős zenei újítása csírájában megtalálható.¹²⁴

Liszt közeli barátja volt *Mosonyi Mihály*¹²⁵ (1814-1871), aki szintén számos misét, illetve egyházi témájú kórusművet komponált, valamint önzetlenül közreműködött Liszt Koronázási miséjének kottamásolási munkálataiban is. Szintén kortárs az esztergomi Bazilika karnagya *Seyler Károly* (1815-1882), aki mintegy negyven misét komponált, valamint *Beliczay Gyula* (1835-1893) kinek F-dúr miséje manapság is rendszeresen hallható.

Liszt nevéhez fűződik, hogy a magyar egyházzeneészek szinte megszületése pillanatában megismerkedhettek a cecíliánus mozgalommal, ennek hatására elindulhatott a magyar egyházi muzsika gregorián alapú, mélyre ható reformja. Ebben az időben Egerben működött *Zsaskovszky Ferenc* (1819-1877) és *Zsaskovszky Endre* (1827-1882), kik *Tárkányi Bélával* (1821-1886) közösen adták ki a *Katholikus egyházi énektárat* 1855-ben. A Zsaskovszky Ferenc által közreadott *Manuale musicoliturgeticum* című szertartáskönyv volt az első magyar kiadvány a században, melyben gregorián kottázású liturgikus dallamok szerepeltek. A Zsaskovszky testvéreket – munkásságuk elismeréseként – tagjai sorába választotta a salzburgi Mozarteum, valamint a római Pápai Zeneakadémia is.

Liszt kezdeményezésére és hosszas küzdelme eredményeként 1875-ben megkezdte munkáját a budapesti Zeneakadémia. Az egyházzenei tanszék élére a német cecíliánus *Franz Xaver Wittet* szeretne volna megnyerni, ám ez a terv meghiúsult. Így vált lehetségessé, hogy a hazai megújulási mozgalom élére *Borgisich Mihály* (1839-1919) címzetes püspök, a Nemzeti Zenede tikára álljon. 1888-ban közreadta az általa felkutatott régi magyar katolikus egyházi énekek gyűjteményét *Őseink buzgósága* címmel. Kezdeményezésére 1879-ben megalapították az Országos Magyar Cecília Egyesületet (OMCE). A Mátyás templom plébánosaként teljes támogatottságot

¹²⁴ Bárdos Lajos: Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának kérdéséről 47. old.

¹²⁵ Ld: CD-4-12: Mosonyi Mihály: Graduale, Tui sunt coeli – Aszterdami Liszt Ferenc Ének és Zenekar, vez: Scholz Péter –

biztosított *Vavrinecz Mór* zeneszerző-karnagynak, aki saját kompozíciói – zenekaros nagymisék, Requiem, Te Deum, Stabat Mater, motetták – mellett elvülhetetlen érdeme, hogy karnagsága idején kerültek a templom kottatárába Palestria, Lassus és más régi mesterek művei. Vavrinecz mellett a Lisztet követő generáció jelentős egyénisége a regensburgi tanulmányokat végzett pécsi *Glatt Ignác*, illetve az esztergomi karnagy-zeneszerző *Kersch Ferenc*¹²⁶ (1853-1910), kinek nevéhez igazán szép, mives kidolgozású kórusművek, valamint az 1902-ben közreadott *Sursum corda* című orgonakíséretes népének-gyűjtemény fűződik. Fontos szerepe volt még a Temesvárról érkezett papnak, *Járossy Dezső*nek, aki a Zeneakadémián a liturgika tanáraként működött, megalapozva ezzel az egyházzenei tanszék későbbi elindítását. A fenti egyházzeneszerek a Motu proprio elveinek megfelelően, a cecíliánus eszmék szellemében dolgoztak, ám volt a karnagy-zeneszerzőknek egy másik csoportja – *Szautner Zsigmond*, *Sztára József*, *Szabó Xavér*, *Sztojanovits Jenő*, *Demény Dezső* – akik továbbra is a XIX. századi német romantika epigonista művelői maradtak.

A XX. században *Bartók Béla* (1881-1945), *Dohnányi Ernő* (1877-1960) és *Kodály Zoltán* (1882-1967) munkásságának köszönhetően a magyar zene a világ zenei életének élvonalába került. A fenti három szerzőt tekintve Bartók soha, Dohnányi alkalomszerűen, Kodály pedig rendszeresen írt egyházi muzsikát. A szegedi Fogadalmi templom felszentelésére kiírt zeneszerzői pályázatot Dohnányi Ernő nyerte meg 1930-ban, a *Missa in dedicatione ecclesiae*¹²⁷ című nagyszabású kompozíciójával, Kodály pedig Budavár visszafoglalásának 250. évfordulója alkalmából komponált *Te Deumot* a székesfőváros megbízásából 1936-ban. Egyházzenei szempontból jelentős Kodály mű még az 1944-ben írt *Missa brevis*,¹²⁸ illetve az 1966-ban komponált *Magyar mise*, mely a II. Vatikáni zsinatot követő első magyar nyelvű misekompozíciók egyike. A *Psalmus Hungaricus* inkább protestáns szellemiségű mű, ebből adódóan a „*Mikoron Dávid*” kezdetű zsoltárdallam a református népénektárnak vált részévé.

¹²⁶ Ld: CD-4-14: Kersch Ferenc: Dextera Domini – Szt. István Bazilika Kórusa, vez: Fehér László –

¹²⁷ Ld: CD-4-15: Dohnányi Ernő: Templomszentelési mise, Communio – Budapesti Mátyás Templom Ének és Zenekara, vez: Tardy László –

¹²⁸ Ld: CD-4-16: Kodály Zoltán: Missa Brevis, Sanctus – Pécsi Kamarakórus, Ella István orgona, vez: Tillai Aurél –

A XX. századi magyar katolikus egyházzene legjelentősebb személye *Harmat Artúr*¹²⁹ (1885-1962). Már 1914-ben, zeneakadémista korában díjat nyert *Te Deum*ával. 1922-től a belvárosi Plébániatemplom, 1938-tól haláláig a Szent István Bazilika karnagya. Újjászervezte az első világháború idején széthullott Cecília Egyesületet, 1926-ban megvalósította Liszt Ferenc tervét, létrehozta a Zeneakadémián az önálló egyházzenei tanszakot. Borgisich, Kersch és mások munkáját folytatva *Sik Sándor* piarista szerzetesköltővel közösen elkészítette a *Szent vagy Uram* énekgyűjteményt, mely mindmáig – különösen az orgonakíséreték művészes megfogalmazása miatt – meghatározó szerepet tölt be a magyar katolikus liturgiában. Az énekgyűjtemény kiadását a meglévő kiadók nem akarták vállalni, ezért Harmat Artúr Kodálllyal, *Bárdos Lajossal*¹³⁰ (1899-1986) és *Kertész Gyulával* (1901-1967) közösen létrehozta a *Magyar Kórus* kiadót, ami az OMCE azonos című folyóiratával együtt a katolikus egyházi muzsika formálásának legfontosabb eszközévé vált. Iskolák, énekkarok, zeneiskolák juthattak így hozzá olyan új és értékes kottaanyaghoz, melyben a korabeli egyéb kiadók nem láttak fantáziát. Így vált lehetővé, hogy a silány Liedertafel és operett-átirat dömpinget felváltsák Palestrina, Bach és a XX. századi zeneszerzők értékes művei, itt látott először napvilágot az egyházi év ünnepeinek ötvonalas kottába átírt gregorián anyaga, megjelentek a *Magyar Cantuale*, a *Harmonia Sacra* című énekkaroknak szánt gyűjtemények, valamint a fiatalabb generáció, *Halmos László*¹³¹, *Kerényi György*, *Lisznyay Szabó Gábor*,¹³² *Deák-Bárdos György* és mások új művei. Jelentős kompozíció Lisznyay: *Missa solemnis*, illetve a zsinat után született, magyar nyelvű *Boldogasszony mise* című műve. Az akkori fiatalok közt találjuk *Lajtha Lászlót*, *Kósa Györgyöt*, *Vincze Ottót* és *Farkas Ferencet* is.

A II. világháborút követő 1948-as rombolásról már az előzőekben volt szó, a zeneakadémiai egyházzenei képzés megszűnt, az ott tanító tanárok nagy része alapvető egzisztenciális válságba került. A Magyar Kórus kiadó működési engedélyét megvonták, az OMCE Bárdos Lajos magánlakásába szorult. A kiadói lehetőség

¹²⁹ Ld: CD-4-17: Harmat Artúr: *De Profundis* – Berzsenyi Dániel Főiskola vegyeskara, vez: Vinczeffy Adrienn –

¹³⁰ Ld: CD-4-18: Bárdos Lajos: *A szép Szűz Mária* – Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola, vez: ifj. Sapszon Ferenc –

¹³¹ Ld: CD-4-20: Halmos László: *Minden földek Istent dicsérik* – Szent Imre Kórus, Nagykanizsa, vez: Martonné Németh Mária –

¹³² Ld: CD-4-19: Lisznyay Szabó Gábor: *Puer natus* – Hortus Musicus Énekegyüttes –

megszűnt, ám az alkotói tevékenység – csökkentett formában bár –, de mégis tovább élt. Harmat, Bárdos, *Werner Alajos (1905-1978)*, Lisznyay és Halmos továbbra is igyekeztek a kórusokat könnyen énekelhető, értékes anyagokkal ellátni, melyek legtöbbször csak kéziratban terjedhettek. A II. Vatikáni zsinatot követően a Szent István Társulat vállalkozott néhány új mű kiadására. Így került napvilágra *Szigeti Kilián: Missa Hungarica* című, máig legnépszerűbb misekompozíciója, Kodály: Magyar miséje, vagy Werner: *Mercédes miséje*. A misekönyvek és szertartáskönyvek zsinat utáni zenei anyagát Bárdos Lajos irányításával alakította ki és állította össze az OMCE illetékes bizottsága. A *Hozsanna* énekgyűjtemény hetvenes évekbeli bővített kiadása is Bárdos, illetve Werner nevéhez fűződik. A passiók magyar változatainak megjelentetésében – Werner Alajos mellett – még Harmat Artúr is tudott szerepet vállalni.

A zsinati ajánlásoknak megfelelően, a hetvenes évek közepétől időszerűvé vált egy újabb, teljesebb, megreformált népénektár összeállítása, mely 1985-ben, *Éneklő Egyház* címen jelent meg. A szerkesztőbizottság munkáját Werner Alajos mellett *Rajeczky Benjámin (1901-1987)* ciszterci szerzetes, zenetudós irányította. Ebben a munkában Rajeczky Benjámin felhasználhatta azokat a tapasztalatokat, melyeket a Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében *Dobszay Lászlóval* és *Szedrey Jankával* a középkori magyar gregoriánnum kutatása és feldolgozása során szereztek. Az *Éneklő Egyház* gregorián része nem törekszik teljességre, mégis jelentős és minden bizonnyal időtálló munka, de mindez nem mondható el a megreformált népénekekkel kapcsolatban. Az aktualitásukat veszített olvasmányközi énekeket, illetve Glória, Szent vagy és egyéb miseének-versszakokat természetesen szükséges és indokolt volt kihagyni a gyűjteményből, ám a megmaradt versszakok szövegmódosításai – bár teológiaiilag a II. Vatikáni Zsinat szellemében fogantak – legtöbb esetben elmaradnak Sík Sándor költői színvonalától. Ugyanez érvényes az *Éneklő Egyház* népénekeinek orgonakíséreteire. Tulajdonképpen érthetetlen, hogy miért volt szükség Harmat Artúr mives orgonakíséreteit gyengébbekkel felváltani és ezeket egy kottagrafikailag meglehetősen hevenyészett próba-verzió keretében kiadni. Szerencsére a kántorok és kántorképzők többsége továbbra is kitart a Szent vagy Uram orgonaletétjei mellett, ehhez társítják az *Éneklő Egyház* gregorián anyagát, illetve a *Kis Misekönyv*

függelékeként megjelent zsoltártónusokat alleluja-dallamokat, valamint a magyar nyelvű, orgonakíséretes misekompozíciókat.

Visszatérve a XX. század második felének katolikus kompozíciós muzsikájára elmondható, hogy sok kiváló szerző írt – legtöbb esetben meggyőződésből, önzetlenül – misekompozíciót, vagy más egyházi zenét. Bemutatásra kerültek *Maros Rudolf*, *Szőnyi Erzsébet*, *Dobos Kálmán*, *Sáry László* vokális művei, *Koloss István* és *Áment Lukács* orgona-kompozíciói, illetve jelentős bemutató volt – az egyébként evangélikus vallású, de ökumenikus szellemű – Szokolay Sándor: *Missa Pannonica* című misekompozíciója. A ma élő komponisták közül *Kocsár Miklós*, *Karai József*, *Orbán György*¹³³, *Selmeczy György*, *Vajda János* és *Csemiczky Miklós*¹³⁴ jelentkezik időről-időre egyházzenei indíttatású művekkel, ám ezek megszólaltatása minden esetben professzionális felkészültségű előadói gárdát igényel. Érdekes próbálkozás még *Vukán György*: *Missa ad Dominum Jesum Christum* című kompozíciója, melyben a jazz és a gregorián elemei ötvöződnek filmzene-szerű, kissé eklektikus zenei világot alkotva, valamint *Varga László*: *Váci mise* című műve, ahol a latin szövegű, barokk jellegű zenei szerkesztés és *Carl Orff* hangzásvilága alkot szintézist.

¹³³ Ld: CD-4-23: Orbán György: Ave Maria – Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola, vez: ifj. Sapszon Ferenc –

¹³⁴ Ld: CD-4-22: Csemiczky Miklós: Ave verum corpus – Magyar Rádió Énekkara, vez: Erdei Péter –

IV. A gitár szerepe és problematikája a mai magyar egyházzében

1. Rövid történeti összefoglaló

A mai popzene hangzásvilágát, zenei megoldásait sok keresztény gyülekezet magáévá tette és használja. Ez a zene leginkább az újonnan alakult szektákra, kis egyházakra jellemző, hiszen ők nem rendelkeznek évszázados, sőt évezredes zenei hagyományokkal, tehát kézenfekvő módon napjaink népszerű zenéjét alkalmazzák utcai evangelizációik és istentiszteleteik során egyaránt. A gitár, mint a huszadik század legnépszerűbb hangszere, a történelmi egyházak falai között is megjelent és – különféle formákban – keresi a helyét. Itt most nincs arra mód, hogy akár világviszonylatban, akár csak a magyarországi történelmi egyházak szempontjából szisztematikusan végigfeleljek a gitáros liturgikus popzene és a hagyományos egyházzene kölcsönhatásait, ezért ebben a dolgozatban kizárólag a Magyar Katolikus Egyház keretein belül kialakult jelenlegi helyzettel foglalkozom.

A beatkorszak fiataljai számára 1968-ban *Szilas Imre* komponálta az első hazai misét, melyet a Mátyás templomban szólaltattak meg a későbbi *Gemini együttes* tagjai. Ebből az Üdvözlégy Mária imádság azóta számos helyen népénekként is elterjedt. A *Húsvéti misét Karácsonyi*, majd *Pünkösdi mise* követte. A fiatalok körében rendkívül népszerű beatzenés szentmisék természetesen szemet szúrtak az akkori hatalomnak, ezért hamarosan elérték, hogy ezek az alkalmak rövidesen megszűnjenek. Ebben a formájában a beatmise inkább a megkomponált misék gyakorlatához állt közelebb, hiszen a zenekar erősítőkkel, elektromos hangszereken játszott, közben nem volt rá mód, hogy a szertartás résztvevői bekapcsolódjanak az énekbe. Ez a gyakorlat egyébként a katolikus liturgiára szánt beatzene történetében mindig is az elenyésző kisebbséget jelentette. A hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején tudok még egy hasonló próbálkozásról, mely a budapesti Piarista Gimnázium falai között zajlott, ennek a társulatnak volt tagja *Bátor Tamás*, aki jelenleg az Operaház magánénekes, illetve *Bogdán Csaba* és *Kisszabó Gábor*, akik később az *Első emelet* együttes tagjai lettek. Ennek a zenélési módnak egy viszonylag késői, professzionális terméke a Tolcsvay

testvérek által a nyolcvanas évek végén (nem liturgikus céllal és szellemben) komponált és bemutatott *Magyar mise*.

Az egyházi könnyűzenének a fő vonalát azonban az akusztikus gitáros dalok, az ezeket megszólaltató kórusok jelentik. *Sillye Jenő* napjainkban már élő legendának számít e téren, nevéhez fűződik – többek között – a *Nagymarosi ifjúsági találkozók* elindítása, életben tartása, illetve az első egyházi kiadású mikrobarázdás hanglemez is, melyet *Kristályóriás* címmel az Ecclesia szövetkezet jelentetett meg a nyolcvanas évek derekán. *Sillye Jenő* dalai napjainkra CD kiadványokon is hozzáférhetővé váltak, ezek a felvételek azonban a daloknak nem a liturgikus gyakorlatban elhangzó formájukat mutatják. Az *Egy hangszer voltam* című album zenei színvonala már teljesen professzionálisnak tekinthető, helyenként a hajdani *Fonográf együttes* hangzásképét és vokális megszólalását idézi. A szerző és az előadók mára már teljesen birtokába jutottak a mai könnyűzenére jellemző hangszerelési és hangszertechnikai tudnivalóknak, a felvételek a keresztény (vagy bármilyen más) médiában is terjeszthetőek. Ugyanez a helyzet a *Signum együttes*, a *Gával testvérek* legújabb felvételeivel és néhány egyéb más hanghordozóval is. Ezek a kompozíciók ebben a formában a liturgia keretében nem hangzanak el. A *Signum együttes* például csak evangelizációs koncerteken lép fel, *Sillye Jenő* azonban továbbra is játszik templomokban, de ez gyakorlatilag ugyanúgy – akusztikusan – történik, mint húsz-harminc évvel ezelőtt. Felmerül a kérdés, mi lehet a valódi oka, hogy a magyarországi katolicizmus köreiben még mindig a túrt, de nem támogatott kategóriába tartozik a műfaj? Mi az oka az áthidalhatatlannak látszó szakadéknak, mely a hazai Egyház hivatalos zenei irányítása és jónéhány fiatalokkal foglalkozó lelkipásztor, illetve az általuk támogatott ifjúsági együttesek között feszül. Ha megpróbáljuk objektív szemmel áttekinteni a kérdéskört, akkor arra a végkövetkeztetésre kell jutnunk, hogy az egyházi óvatosságnak vannak nyomós okai, és ezek nemcsak Egyházunk zenei vezetésének vélt, vagy valóságos „vaskalaposságában” keresendők.

2. A gitár és az ifjúsági énekkarok jellegzetességei

A gitárnak, mint instrumentumnak fantasztikus előnyei, de megváltoztathatatlan hiányosságai is vannak a hangszerek nagy családjának keretében. A gitár legjellegzetesebb játékmódja az akkordkíséret. Az akkordokat azonban csak speciális fordításokban lehet megszólaltatni és az sem mindegy, hogy milyen hangnemben játszunk. Általában a kereszties hangnemek szólaltathatók meg könnyen, az F-dúr, B-dúr már elég nehéz, az Esz-dúr pedig kezdőknek szinte megoldhatatlan. Az akusztikus gitár hangereje töredéke például a vonósokénak, ezért is ütközik nehézségbe – akár egy vonósnégyessel is – a kamarazenélés. Klasszikus technikával ugyan alkalmas lehet a hangszer akár polifonikus művek, Vivaldi, Händel, vagy Bach átíratok megszólaltatására is, ám ehhez magasabb képzettség szükséges, ami a gitáros „egyházzenészekre” nem jellemző. A gitár könnyen mobilizálható, bárhol használható, kis közösségekben, gyertyafényes imádság keretében meghitt spirituális hangulatot lehet vele elérni, akár erdei, vagy tábori miséken, esetleg hittan órákon is bármikor elővehető. A gitár fiatalokra gyakorolt evangelizációs hatását véleményem szerint semmi más nem tudja pótolni, úgyhogy ezeket az új keletű hagyományokat mindenképpen óvni és ápolni kell. A probléma akkor keletkezik, amikor egy-egy ifjúsági közösség, melynek tagjai szűk körben jól megértik egymást, gitárkísérettel szeretnek együtt imádkozva énekelni – nem utolsó sorban jámbor, jólelkű keresztények – kiállnak egy templom tágabb nyilvánossága elé és intim áhítatukat a nagyobb létszámú hívőssereg elé tárják.

A II. Vatikáni Zsinat ajánlása szerint az eukarisztia ünneplésének az oltár köré kell koncentrálnia. Az *ÁR*¹³⁵ előírása szerint „az énekkart úgy kell elhelyezni, hogy világosan kitűnjék: igazi része a hívők egybegyűlt közösségének, és benne különleges feladatot tölt be. Elhelyezése könnyítse meg liturgikus szolgálatát, tagjainak pedig tegye lehetővé a szentmisén való teljes részvételt, amelyhez a szentáldozás is hozzátartozik” (*ÁR* 274)¹³⁶ Az orgonakarzat általában az oltártól legtávolabb eső helyen, a bejárat fölött helyezkedik el, ezért a karzaton helyet foglaló énekkarok a fenti előírásnak nem mindig tudnak teljességgel eleget tenni. A gitáros együttesek nem használnak orgonát, ezért legtöbbször a Szentély valamelyik oldalán szemben állnak a hívekkel. Ez a Zsinat

¹³⁵ Általános Rendelkezések

¹³⁶ Várnagy A.: Liturgia 305. old.

alapelvei szerint helyes, de sok esetben mégis azt a látszatot kelti, mintha koncertet adnának, melynek keretében melleleg egy szentmise is zajlik. Zenei szempontból az is zavaró, hogy az így éneklő fiatal keresztények ugyan ifjúsági közösségként rendszeresen együtt énekelnek, de ez sem kiállítás szempontjából¹³⁷, sem szakmai értelemben még nem nevezhető kórusnak. Az „énekesek” általában nincsenek tisztában a hangképzés alapjaival – ami bármely amatőr kórusban alapkövetelmény – nincsenek beosztva szólamok szerint, nem szoktak fáradságos szólampróbákat, a művészi megformálást segítő műelemzéseket tartani. A hang sok esetben csenevész, illetve – ezt ellensúlyozandó – elektronikusan erősített. Ez azért baj, mert a legtöbb templom akusztikájában ez eleve elidegenítően hat, másrészt a beszédhang erősítésére szolgáló templomhangosítások nem alkalmasak a zenei hang minőségi átvitelére. (Talán mégis jobb lenne a templomi kóruskarzatok természetes akusztikáját kihasználni.) A gitáros kíséret általában több gitár együttes játékán alapul, a gitárosok legtöbbször egyforma ritmusban ugyanazokat az akkordokat pengetik. Basszushangszer használata nagyon ritka, emellett szerepelhet még szólóhangszerként furulya, vagy néha hegedű. Maga a hangzás általában a citerazenekar hangzására emlékeztet, ami egy nem túl jó minőségű templomi orgonához képest is profán és illúzióromboló.

A probléma másik oldalát maguk az előadott dalok alkotják. A pannonhalmi Bencés kiadó gondozásában, *Hardi Titusz* szerkesztésében, főpásztori engedéllyel látott napvilágot az *Énekelj az Úrnak!* című kiadvány. Az előszóban persze benne van, hogy ezeknek az énekeknek még ki kell állniuk az idő próbáját, valamint az is, hogy nem szerencsés kizárásos alapon bármilyen új, vagy régi stílus mellé letenni voksunkat, hanem minden stílust a maga helyén, a maga idejében, megismerve és elismerve kell vizsgálnunk és megítélnünk. Az énekek szövegei általában szubjektív vallási megközelítésből indulnak ki, ami sokakat megszólíthat, de nem biztos, hogy liturgikus használatra a legalkalmasabbak. Ezzel együtt nem szerencsés, hogy bárki, aki gregorián irányultságú, eleve elutasítsa azt, ami *nem* gregorián, de az sem kívánatos, hogy egy gitáros szubkultúrán nevelkedett mai fiatal keresztény *ne is akarja* megismerni az Egyház kétezer éves múltjának már időtállóan bizonyult értékeit.

¹³⁷ A tagok összevissza álnak, ülnek nincs mappájuk, „sajtcédulákra” írt szövegeket tartanak a kezükben, nem tudnak bevonulni, kivonulni, liturgiába nem illő, civil gesztusokat tesznek, stb.

A gitáros dalok tehát könnyen hozzáférhetőek, kottás kiadványban fellapozhatóak, énekelhetőek. Ennek ellenére mégis ritka, hogy a Hozsanna, vagy az Éneklő Egyház népénekeihez hasonló közös éneklés alakul ki a gitáros misék keretei között. (Itt most persze nem Nagymaros egyedülálló hangulatára és szellemiségére gondolok.) A közös éneklés elmaradása három okra vezethető vissza; egyrészt, hogy a fiatalok nem egyszólamban, hanem – a középkori orgánium technikára emlékeztető – sajátos, popzenei többszólamúságot követve énekelnek. Emellett a dalok többségének hangneme nem megfelelő, egy átlagos hangterjedelmű ember számára általában túl magas, néha túl mély. A harmadik nehézség az énekek ritmikája, amely néha követhetetlenül bonyolult és sok esetben az angolszász popzene jellegzetes ritmikái és dallami fordulatait preferálja. Tehát összegzésképpen azt a sajátos helyzetet konstatálhatjuk, hogy a templomi liturgiában napjainkban használt gitáros ének sok szempontból eleve nem népének, viszont – ma még – művészi értékű, zeneszerzői és előadói produktumnak sem tekinthető.

Pozitív fejleményként üdvözölhetjük, hogy a budai Ciszterci Szent Imre templom kórusa – Csányi Tamás karnagy vezetésével – XVII. századi magyar népénekeket dolgozott fel gitár-cselló continuo, illetve furulyák és kisebb ütőhangszerek kíséretében, régi zenére emlékeztető hangzással.¹³⁸ Hasonló kezdeményezés a pécsi Pálus rend – P. Bátor Botond kiadványa – hasonló szellemű, szentekről szóló népénekeket tartalmazó CD-je. Itt a magyar egyházzene legősibb rétegét, többek között Tinódi dalait ültették gitáros, lantszerű, az eredetire emlékeztető, mégis korszerű formába. Talán ezek a kísérletek kivezető utat jelenthetnek az angolszász mintára készült „liturgikus popzene” jelenlegi zsákcájából.

3. Zeneelméleti különbségek gitáros énekek, a klasszikus műzene és az orgonakíséretes népének között

Ha megvizsgáljuk az Énekelj az Úrnak! gyűjteményben található 215. számú, *Úgy kellene egy új dal* című – a következő oldalon látható – Sillye Jenő szerzeményt, képet kaphatunk az ilyen és ehhez hasonló gitáros dalok alapvető problematikájáról.

¹³⁸ Ld: CD-2-06: Születésén Istennek (Népének Tinódi stílusában) – Budai Ciszterci Szent Imre templom kórusa, vez: Csányi Tamás –

215. Úgy kellene egy új dal

Sillye János

Am

Úgy kel - le-ne egy új dal, Úgy

kel - le-ne egy jó út, Ki mond - ja meg, Ki tud - ja már?

Min - de-riit em - be - rek vár - ják!

Refr:

Jaj re-künk, ha he-lyet - tünk a kö-vek be-szál - nek!

Jaj re-künk, ha he-lyet - tünk a kö-vek be-szál - nek!

Tudd meg hát, hogy sze-let az Is - ten, hidd el hát, hogy sze-let az Is - ten, ha

tu-dod és hi-szed: itt az i-dő, a - la-kítsd át az é - le - ted!

Tudd meg hát, hogy sze-let az Is - ten, hidd el hát, hogy sze-let az Is - ten, ha

tu-dod és hi-szed: itt az i-dő, a - la-kítsd át az é - le - ted!

Vizsgáljuk meg a dal hangnemét! Tapasztalatom szerint egy gyülekezet átlagos hangterjedelme – a női és férfi énekhangokat egyaránt figyelembe véve – kis „a” (ami a férfiaknál természetesen nagy „a”-t jelent) és kétvonalas „d” között van. Ha azt akarjuk, hogy a hívek bekapcsolódjanak az énekbe, ezeket a határokat mindenképpen figyelembe kell vennünk. A szerző hangnem-választását valószínűleg meghatározta, hogy gitáron az a-moll a legkönnyebben játszható hangnemek közé tartozik.

Szerencsésebb lenne akár egy kvárttal is – hiszen az e-moll is jól fekszik gitáron – lejjebb transzponálni, ugyanis a tizenkilencedik ütemben található a legmélyebb hang,

ami férfiszólam szempontjából is csak egy kis „e”, tehát van még bőven tartalék a ki nem használt alsóbb tartományokban. A dalnak – a népénekek általános kategóriáit figyelembe véve – a hangterjedelme nem túl nagy, de a hangneme semmiképpen sem megfelelő.

Ha szemügyre vesszük a ritmusokat, akkor a kottakép néhol követhetetlenül bonyolultnak tűnik. Ez azonban csak az első benyomás, mert ha tüzetesen megvizsgáljuk a zene és a szöveg viszonyát, megállapíthatjuk, hogy a dallam a lehető legjobban követi a magyar nyelvű szöveg hangsúlyait, prozódiai sajátosságait. Ez a pozitívum persze nem jelenti azt, hogy – ritmikai szempontból – gyülekezeti szinten könnyű lenne elénekelni.

Ha a Hozsanna, vagy Éneklő Egyház énekeskönyvek ritmikai hagyományait szeretnénk követni, akkor a dal első két sora talán ekképp nézhetne ki:



Ez a ritmikai egyszerűsítés azt a problémát is megoldhatná, hogy általában a hívek nem tudnak mit kezdeni a szünetekkel, ezért közösségi éneklésre szánt énekekben negyed értéknél hosszabb szünetet alkalmazni nem ajánlatos. Persze be kell látnunk, hogy a fenti egyszerűsítés ellen a szerző tiltakozása abból a szempontból mindenképpen helytálló lenne, hogy így a dal elveszítené eredeti kifejező erejét, melyet éppen ritmikai-prozódiai megoldásainak köszönhet. A dal – amint a kottaképből egyértelműen látszik – nem egyszólamú. Helyenként szétválik kettő, a tizenkilencedik ütemben egy helyen három szólamra. Személyes tapasztalatom szerint (is) az ember természetes zenei érzéke azt diktálja, hogy többszólamú ének esetén automatikusan a felső szólamot kezdi énekelni, a többit pedig rábízza az előadó apparátus tagjaira. Mivel ebben az énekben még kétvonalas „g” hang is előfordul, ezért valószínű, hogy ezt már senki sem tudja énekelni. Megerősíthetjük tehát azt a megállapítást, hogy ezt a gitáros éneket nem tekinthetjük népéneknek, inkább egy kezdetleges műzenei kompozíció jegyeit viseli magán.

Mi a helyzet, ha a kompozíciós műzene szempontból vizsgáljuk meg? Az énekszólamok felrakása a középkori orgánium-technikához hasonló, ami elég elterjedt

szisztéma a mai popzene gyakorlatában. A szerző nem foglalkozik a barokkban megszilárdult kvintpárhuzam-tilalommal, sem azzal, hogy a *cantus firmus* a felső szólamba kerüljön. Ez egyébként a középkorban sem volt kötelező, a különbség csak annyi, hogy akkoriban a *tenor* sohasem volt eredeti kompozíció, hanem mindig egy közismert gregorián dallamhoz írtak felső, vagy ritkábban alsó szólamot, tehát a *cantus firmus* eleve mindenki ismerte. Ebben a dalban ez természetesen nem így van, ennek nehézségét a szerző úgy próbálja áthidalni, hogy először egy szólamban mutatja be a dallamot és csak másodsorra ad hozzá kísérő énekszólamot. Ezt nagyjából következetesen viszi végig, kivéve a hetedik-nyolcadik ütemet, ahol gyakorlatilag kideríthetetlen, hogy melyik szólamban található a fődallam. Mivel semmilyen instrukciót nem találunk arra, hogy mely szólamokat milyen hangfekvésben kell megszólaltatni, feltételezhetjük, hogy a huszonötödik ütemtől a férfi és női szólamok oktáv-kopulában szólalnak meg. Amint az alábbi kottapélda mutatja, ez egy eléggé egyszerű, már a kottairás előtti idők népzenejére is jellemző megszólalási mód.

23 Tudd meg hát, hogy sze-ret az Is - ten, hidd el hát, hogy sze-ret az Is - ten, ha

23 tu-dod és hi-szed: itt az i-dő, a - la-kítsd át az é - le - ted!

F G E7 Am F G E7 Am

F G E7 Am F G E7 Am

Szerencsésebb volna – ha már a szerző nem szándékozik szigorú négy szólamban szerkeszteni – inkább a *taizéi* énekek egy csoportjának a szerkesztési metódusát követni, miszerint a szoprán és a tenor oktáv kopulában unisonó énekel, az alt és a basszus pedig úgy van szerkesztve, hogy az akkord három különböző hangja az énekszólamokban megjelenjen.

25 Tudd meg hát, hogy sze-ret az Is - ten, hidd el hát, hogy sze-ret az Is - ten, ha

25

F G E7 Am F G E7 Am

27 tu-dod és hi-szed: itt az i - dő, a - la-kítsd át az é - le - ted!

27

F G E7 Am F G E7 Am

Ha az akkord domináns-szeptim, akkor legtöbbször természetesen a kvint marad ki. Az eredeti kísérő-szólam így az altba kerül, tehát nem zavarja tovább a hallgató dallam-érzékelését. Ez már – ha nem is klasszikus jellegű – de valódi kórushangzás, az előbbi népies párhuzammal szemben. Ha nem ragaszkodtam volna a szerző eredeti kísérő szólamához – csak a huszonötödik és a huszonhetedik ütem végén tértem el a tenorban a konzekvens oktáv kopulától, a teljes akkord kedvéért – talán (különösen a szeptim akkordoknál) még szebben is ki lehetett volna dolgozni a refrént.

Mindemellett úgy érzem, hogy az imént bemutatott többszólamú kórustechnikával a dal eredeti szellemét nem rontottam el, nem vált belőle klasszikus korál-hangzás, amitől minden gitáros-szerző eleve ódzkodik.

Ha a dal akkordikus kíséretét vesszük szemügyre, akkor azt látjuk, hogy a tömbharmóniás akkordkíséreti szisztéma következtében az első négy és fél ütemben végig „a-moll” akkord szól, ezt követően pedig végig a Dm-C-E7-Am, illetve az F-G-E7-Am akkordmenet hallható. A dal alábbi, kezdeti nyolc üteme gitárral kísérve nem hangzik rosszul, ám az orgonakísérete mindössze a következő oldal elején látható eredményt mutatja.

Am Úgy kel - le-ne egy új dal, Úgy
 kel - le-ne egy jó út, Ki mond - ja meg, C E7 Am
 Ki tud - ja már?

Így elég érdektelennek tűnik, nem csoda tehát, hogy kántoraink ebben a kíséresi struktúrában kevés fantáziát vélnek felfedezni. A négyszólamú letét esetében minden negyedhanghoz célszerű egy-egy akkordot rendelni, emellett felértékelődik az akkordok klasszikus fordításainak gyakorlati szerepe is. Hogy mindezt megtehesük, nem árt visszatérni a dal népének-stílusú, ritmikailag egyszerűsített változatához:

Úgy kel - le-ne egy új dal, Úgy kel - le-ne egy jó út

Ennek a harmonizálásnak már sokkal „orgonásabb” a jellege, a hagyományos értelemben vett *szent zenéhez* sokkal több köze van, ám magától az eredeti daltól meglehetősen távol került, miközben megerőszkoltuk a prozódíát. Ezért megállapítható, hogy a gitáros dalok, melyek többé-kevésbé hasonlóak ehhez, az általunk kiragadotthoz, csak egy vékony szállal kötődnek az egyházzene több mint ezer éves hagyományához, inkább – mint már említettem – napjaink angolszász eredetű popzenéjének elemeit alkalmazzák. Ebből adódóan a dalok „klasszicizálása” elég kilátástalan, nehezen járható útnak tűnik, melyről egyáltalán nem biztos, hogy bármilyen értelmes célhoz elvezet. Véleményem szerint azonban mégsem lenne haszontalan, ha a ma működő kántorképzés rendszerébe beiktatnák a gitáros

kórusvezetők képzését is. Nem úgy, ahogy manapság a „gitáros zenei táborok” működnek, hiszen ezekben lényegében vak vezet világtalant, hanem úgy, hogy – akár egy-egy nyári kurzus keretében – a kórusvezetők valódi karvezetői képzésben részesüljenek. Ez tartalmazhatná a vezénylés, partitúraolvasás alapelemeit, a klasszikus összhangzattant, a klasszikus és a gospel zene történetét, és hangszerelést, sőt liturgikát is. Ehhez bizonyára lehetne találni néhány gyakorló katolikus előadót, akik megfelelő zenei és teológiai végzettséggel, valamint gyakorlattal rendelkeznek.

Ha figyelembe vesszük annak okát, amiért az egyházi muzsika történetét és elméletét tárgyaltam, a hittan tanítás keretében való liturgikus zenei oktatásnak semmiképpen sem abból kellene kiindulni, hogy a hitoktatás keretében a gitáros énektárat, vagy egyéb angolszász területről importált anyagot – pl. a karizmatikus megújulás dalait – tanítsunk a gyerekekkel. Sokkal inkább abból, hogy az Egyház évezredes zenei kincseit minél élvezetesebb formában, a gyerekek nyelvén, értelmi színvonaluknak megfelelően – de lényegi engedményeket nem téve – tudjuk megismertetni, ha erre az iskolai oktatás során, ezen belül a hitoktatás keretein belül szükség van. Ehhez fel lehetne használni a gitárt is, amit – saját tapasztalatommal mindezt igazolhatom¹³⁹ – nagyon hálásan és érdeklődve fogadnak a hittanos gyerekek.¹⁴⁰

¹³⁹ A Ward Mária Általános Iskolában végzett gyakorló tanításaim során rendszeresen énekeltünk a gyerekekkel népenekeket gitárkísérettel, melybe nagy lelkesedéssel kapcsolódtak be. Ez az éneklési gyakorlat hospitáló hallgatótársaim figyelmét is felkeltette, és többen elkérték tőlem a dalok gitárkíséreteit.

¹⁴⁰ Ld: Liturgikus Énektár hittanárok részére (Melléklet a Szakdolgozathoz)

V. Ajánlások a liturgikus zene alapfokú oktatásához

1. Mit kell tudni egy tanárnak ahhoz, hogy liturgikus ének-zene tanítására alkalmassá váljon?

Mindenekelőtt tudnia kell tiszta intonációval, szép énekhangon énekelnie, valamint birtokában kell lennie azoknak a történeti és elméleti háttér-információknak, amelyek lehetővé teszik számára a feladat magasabb szintű áttekintését.¹⁴¹ A kérdés csupán az, hogy a hitoktatói pályára készülők mindegyike hogyan tehetnek szert?

A kereszténység zenéjének, illetve a magyarországi egyházzeneének a rövid történetét azért állítottam össze, hogy bemutassam, hogy szerintem mi az a minimális lexikális ismeret, ami az egyházi muzsika értő megszerettetéséhez háttérként szükséges. Természetesen szempontjaim nem lehettek függetlenek a saját egyéni ízlésemtől, valamint jelenlegi tárgyi tudásomtól. A fenti adattömeg nem értelmezhető hangzó zenei anyag nélkül, ezért dolgozatomhoz mellékelek egy zenei válogatást, mely a történeti részben említett művek jelentős részének jellemző részleteit tartalmazza. Mivel a veresegyházi Lisznyay Szabó Gábor Zeneiskolában több éven keresztül tanítottam (továbbképzős növendékek részére) zenetörténetet, tapasztalataim alapján – megfelelő jegyzet és hangzó anyag mellékelésével, a dolgozatomban szereplő anyagmennyiségnek megfelelő egyházzene-történeti anyagot – az esti tagozaton – körülbelül két félévnyi időszak alatt bármely hittanár-nevelő jelölt képes volna elsajátítani. Ezt követően valószínűleg senkinek sem jelentene problémát a például az Ordinárium kötelező tételeinek felsorolása, vagy a zenetörténet nagyjainak felekezeti besorolása, a művek korhú, illetve a mai, II. Vatikáni Zsinat utáni egyházzenei gyakorlatban való elhelyezése. Bizonyára az előzőekben említett adatoknak az ismeretében senki sem keverné össze a gregoriánt a középkori kompozíciós zenével, illetve senki sem helyezné Bachot a romantikus zeneszerzők sorába. Ezeknek a tudnivalóknak a birtokában

¹⁴¹ Örvedetes változás, hogy a Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskolán, a BA képzés keretében, az esti tagozat első évfolyamán – a 2006-2007-es tanévtől – bekerült a Liturgikus ének tantárgy anyagába az egyházzene története. Talán nem lenne oktalanság – a nappali tagozathoz hasonlóan – az itt rendelkezésre álló két félévet *kizárólag* az egyházzene történetére fordítani, ezt megfelelő hangzóanyaggal és jegyzettel alátámasztani. Az énektanítás szakdidaktikáját, a zeneelmélet és énektechnika háttér-tudnivalóit pedig a mesterképzés két tanévébe lehetne beilleszteni a leendő hittanárok számára.

valószínűbbnek tartom, hogy a hittanár fel tudná készíteni osztályát például egy liturgikus környezetben megszólaló Palestrina, vagy Mozart mise figyelmes, nyitott lélekkel való befogadására, esetleg egy Bach kantáta, illetve passió negatív előítéletektől mentes, élvezetes végighallgatására.

A tudnivalók másik részét az éneklés gyakorlata és a zeneelmélet jelenti. Az éneklés gyakorlatát a helyes hangképzés alapozza meg. Ez természetesen nem jelent magánénekesi szintet, ám az alapvető légzéstechnikát, a kórusok által használt beéneklési gyakorlatokat a hittanár-hallgatóknak sem volna haszontalan megismerni, hiszen ennek alapján sokkal hatékonyabban tudnának egyházi énekeket tanítani, amennyiben ez munkájuk során szükségessé válik. Nem utolsó szempont az sem, hogy sok felnőtt férfi – kamaszkori mutálását követően – gyakorlat híján egyszerűen képtelen azt a hangot megszólaltatni, amit szeretne. Néhány rossz emlékű próbálkozást követően ezért sokan egész felnőtt életük folyamán képtelenek énekelni, pedig néhány hangképző alapgyakorlat megoldhatná ezt a keserű problémát.

Fontosnak tartanám még a relatív szolmizáció felelevenítését, illetve újra tanulását, hiszen alapvető kottaolvasási készség nélkül akár az Éneklő Egyház, akár a Hozsanna énekeskönyv kottaanyaga merő fölösleges fényűzés, nem több. A kottaismeret azért is nélkülözhetetlen a tanárnak, hiszen ennek alapján képes új énekeket tanulni, illetve ennek alapján tud megbizonyosodni egy-egy régen hallott, vagy felületesen ismert dallam helyességéről, az általa intonált hangközlépések hitelességéről. A relatív szolmizáció begyakorlására remek segédeszközök Kodály szolmizációs olvasógyakorlatai,¹⁴² de szerintem fontos lenne a zsoltártónusok és alleluja-dallamok szisztematikus, szolmizálva történő megtanulása is. (Lényegében ezt tanította Guido is, amikor Rómában a pápai udvarban elsajátíttatta a kottaismeretet a főpásztorral és papjaival.) Zeneelméletileg ehhez mindössze annyi szükséges, hogy az éneket is tanító hittanár tisztába legyen az alapvető ritmusokkal és szünetekkel, az ABC-s hangok violin-kulcsban elfoglalt helyével, emellett (három kereszt, három bé-ig) a dúr és mollhangnemekkel, a természetes és mesterséges vezetőhangokkal, a kereszték, bé-k sorrendjével. (Mindez a tárgyi tudás akár a teológiai, akár a bölcséleti tantárgyak lexikális követelményeihez képest elenyésző.) Az így megalapozott kottaismereti tudnivalókra építve már könnyűszerrel meg lehet határozni a relatív „dó” helyét, amiből

¹⁴² Például: Ötfokú zene, vagy 333 olvasógyakorlat, stb.

ki lehet számolni az olvasandó kotta szolmizációs kezdőhangját. (Ez nem minden énekeskönyvben található meg, az Éneklő Egyházban már szerepel.) A szolmizáció begyakorlására – a kis hangközlépések és a viszonylag szűk hangterjedelem miatt – véleményem szerint szinte a teljes gregorián hagyomány adekvát módon alkalmas.

Nagyon fontos szempont – és ebben a jelenlegi gyakorlattal teljes mértékben egyetértek – hogy *a gregorián alapvetően kíséret nélküli, egyszólamú ének*. Ebben a formájában a leghitelesebb és a legszebb, de közös éneklésnél szolid orgonakíséret hasznosan segítheti a gyülekezeti megszólalás biztonságát.

2. Hagományos népénekeink tanításának egy lehetséges útja

A gregorián mellett azonban fontosak a népénekek is, hiszen a szentmise kezdőéneke – legtöbbször felajánlási versszakkal – illetve az áldozási és a kivonulási ének a mai magyar liturgikus gyakorlat legnagyobb részében népének. Anyanyelvű népénekeink szövegeit például Cs.Varga István¹⁴³ irodalomtörténész a XVII.-XVIII. századi Magyarország urbánus vallási költészetének kiemelkedő gyöngyszemeiként tartja nyilván.

A hitoktatói pályára készülők közül elég sokan vannak, akik többé-kevésbé tudnak gitározni. Ez a tudás legtöbbször az ifjúsági közösségek gyakorlatából származik, természetes módon az ott használatos dalok ismeretére szorítkozik. Ezek a dalok a XX. század második felének urbánus-vallási dalköltészetének termékei, közülük nyilván ki fognak kristályosodni azok az értékes kompozíciók, amik nemcsak itt és most, hanem általános érvényűen is kulturális, vallási értékhordozók. Jelenleg azonban a „tisza búza és a pelyva” együtt alkotja azt a szubkultúrát, amit egy-egy már működő, vagy leendő hitoktató az ifjúság körében, gitárja segítségével terjeszt. Mint már említettem, a gitáros ének nagy hatással van a gyerekekre, spirituális épülésüket élmény-szinten fejleszti. A gitáros dalokat jelenleg csak különféle szubjektív szempontok alapján lehetne szelektálni, illetve klasszicizálni, ez azonban a meglévő gyakorlatot nem hiszem, hogy meg tudná változtatni.

¹⁴³ Elhangzott a Magyar Katolikus Rádió: Ars Sacra című irodalomtörténeti sorozatában.

A megoldást az jelentené, ha módot adnánk a gitárosoknak, hogy ne csak a beat-misék dalokat, hanem más, régebbi, értékes anyagot, elsősorban a népénekeket is el tudják játszani hangszerükön.¹⁴⁴ Ennek a hangszeres játéknak azonban természetesen elsősorban a tanításra, paraliturgiára, illetve a szabadtéri, tábori misék gyakorlatára szabadna szorítkoznia, hiszen az semmiképpen sem lenne kívánatos, hogy a templom falain belül tartott szentmise keretében, az orgona fenséges hangját még a népénekek szintjén is kiszorítsa a gitár citerazenekar-szerű megszólalása.

Természetesen mindez nem olyan egyszerű, nem véletlen, hogy eddig csak néhány próbálkozás történt ennek megvalósítására. A probléma gyökere az orgona-harmonizáció és a gitárkíséret alapvetően eltérő struktúrájában keresendő. A négyszólamú orgona-korál minden hanghoz önálló harmóniát rendel, ezt még tovább bonyolítva a fordítások és késleltetések sokaságával, esetenként polifonikus jellegű belső dallami történésekkel. Ez ilyen formában a gitárkíséretben megvalósíthatatlan. Ehhez társul még az a már említett körülmény, hogy az orgonakíséret hangnemei három bé-től három keresztig terjednek, a gitáron pedig a bé-s hangnemek a nehezek, viszont nem probléma például E-dúrban játszani.

Mindezek ellenére mégis úgy gondolom, hogy lehetséges egy kompromisszumos megoldást találni, mégpedig olyat, ami Harmat Artúr harmonizációiból indul ki, az énektanítás során az eredeti kíséret illúzióját kelti, ám – bizonyos egyszerűsítések beiktatásával – figyelembe veszi a gitár technikai lehetőségeit is. Nézzünk erre két példát, elsőként az Éneklő Egyház 145-ös, Szent vagy Uram, vagy Hozsanna énektár 257-es, következő oldalon található énekét.

¹⁴⁴ Úgy, ahogy P. Bátor Botond és fiatal tanítványai CD kiadványukon már bemutatták.

257. Örvendezzünk, jertek

Sá Sándor

Cantus catholici 1675

Ör-ven-dez-zünk, jer - tek, á-hí-ta-tos lel - kek, Is - te-nünk ol - tá - rá - nál!

Nyis-suk ki a lel - künk, vi-dám dal-ra kel - jünk: Mi U-nunk mi-re-ánk vár.

Itt a hangnem is megfelelő és mindössze két helyen találunk belső, nyolcados mozgást, ami a szeptim szebb kirajzolására szolgál. Az akkordokat viszonylag könnyű meghatározni. A problémát „mindössze” az okozza, hogy a számozott basszus és a ma használatos akkordjelzés-rendszer sok tekintetben eltér egymástól. Az akkordok mai jelölése sem egységes, én a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tanszakán elfogadott szisztémát tekintem mérvadónak. Mindenképpen fontos, hogy ebben a rendszerben a szeptim akkord *mindig* kis szeptimet, tehát domináns-szeptimet jelöl, ha nagy szeptim van az akkordban, annak a jele pl: Cmaj, azaz „C” dúrhármas nagy (major) szeptimmal. A szűkített hármas jelölése is az angol nyelvhez kötődik, ez a „dim”, azaz diminished, magyarul szűkített. A második ütem első negyedén található akkord nem az ott elhelyezkedő mollhármas szext-fordítása, hanem az a-moll hármashangzat és az alaphanghoz viszonyítva egy felső szext, azaz „fisz” hang, ami együtt négyeshangzatot alkot. (Ez klasszikusan megfogalmazva a leszállított kvintú fiszmollszeptimnek lenne a kvintszext fordítása, ezt azonban egy gitáros így nem tudná értelmezni.) A fordításokat úgy lehet jelölni, hogy például az ötödik ütem első akkordját G/H-nak írjuk fel, ez jelenti a G-dúr szext-fordítását. (A H-hang itt egyetlen basszushangot jelöl.) Ezt azonban csak akkor érdemes jelölni, ha a gitáros klasszikus technikával játszik, vagy ha külön basszushangszer áll rendelkezésre a basszusmenet megszólaltatása céljából. Az általános gitáros gyakorlatot figyelembe véve ennek nincs

jelentősége, mert a gitáron úgyis adottak a harmóniak speciális fordításai. Nem szokás továbbá a moll akkordokat – a moll hangnemekkel ellentétben – kisbetűvel jelölni.

Em C Am6 Hm C G D D7 G G Am D7 G
 Ör-ven-dez-zünk, jer - tek, á-hí-ta-tos lel - kek, Is-te-rünk ol-tá-rá - nál!

C G A7 D Em Am Fdim Em Am G A7 H7 Em
 Nyis-suk ki a lel - künk, vi-dám dal-ra kel-jünk: Mi U-runk mi-re-ánk vár.

Klasszikus-gitár írásmóddal az első négy ütem így nézne ki:

Em C Am6 Hm C G D D7
 Ör-ven-dez-zünk, jer - tek, á - hí - ta - tos lel - kek,

Azt azonban teljes biztonsággal merem állítani, hogy pusztán a betűjelzéseket figyelembe véve is – hacsak nem valami különösen kreatív gitáros dolgozza ki a saját szólamát – ugyanez lesz a hangzó eredmény, tehát ebben a formában kottát írni fölösleges időpocsékolás.

257. Örvendezzünk, jertek

Sá Sándor

Cantus catholici 1675

Em C Am6 Hm C G D D7 G G Am D7 G
 Ör-ven-dez-zünk, jer - tek, á-hí-ta-tos lel - kek, Is-te-rünk ol-tá-rá - nál!

C G A7 D Em Am Fdim Em Am G A7 H7 Em
 Nyis-suk ki a lel - künk, vi-dám dal-ra kel-jünk: Mi U-runk mi-re-ánk vár.

A gitárkíséret végső formája tehát az előző oldalon látható – az Énekelj az Úrnak! kiadványban megszokott – módon fog kinézni.

Most nézzünk meg egy másik, gitáros szempontból nehezebben megfogalmazható, transzpozíciót igénylő éneket, ami a Szent vagy Uram gyűjteményben a 9-es számot viseli.

9. Ébredj, ember, mély álmodból

Tátrányi-Zsaskovszky, Káth. Egyh. Énektár 1874

Gm Eb Am6 Gm Cm6 Gm D7 Gm Dm Cm D7 Gm D7 C7 F Cm
 É - redj, em - ber, mély ál - mod - ból, Meg - sza - ba - dukz rab - sá - god - ból

Bb F Bb F Gm7 F C7 Dm Gm C Am6 Gm Cm6 Gm D7 Gm
 Kö - ze - lít már üd - vös - sé - ged, El - tör - lik már min - den vét - ked.

Első pillantásra is szembetűnő, hogy a basszusmenet szépségéről a gitárakkordok specialitása miatt sajnos le kell mondanunk.¹⁴⁵ A második, és a hatodik ütemben található késleltetést, illetve a basszus átmenő „bé” hangját sem tudjuk játszani. A hetedik ütem harmadik negyedén található akkord sem egyértelmű, hiszen az egy fisz szűkített szextfordítása, de ezt – ebben a formában – gitáron csak négyeshangzatként lehetne megszólaltatni, ami szintén nem fedné a teljes valóságot, tekintettel az előtte dallamhangként szereplő „e” hangra. Az ének legmélyebb hangja „dé”, tehát van módunk egy kisterccsel lejjebb transzponálni, ami a kényelmes e-moll hangnemet jelenti.

Ha a transzponált változatot mégis eredeti hangnemben szeretnénk megszólaltatni, akkor a „capodaster”, azaz CAPO nevű segédeszközt kell igénybe vennünk. Ezzel félhangonként felfele lehet transzponálni az egész gitárt, úgyhogy ha az énekekből

¹⁴⁵ Természetesen külön basszushangszerrel játszhatjuk az eredeti basszust is!

transzponált változatot készítünk, annak – lehetőleg egy kisterc intervallumon belüli – lefelé történő transzpozíciónak kell lennie.

9. Ébredj, ember, mély álmodból

Tótkányi-Zsaskovszky, Kath. Egyh. Énektár 1874

The image shows a musical score for the hymn 'Ébredj, ember, mély álmodból'. It consists of two staves of music in G major and 4/4 time. The first staff has the following chords: Em, C, H7, Em, Am6, Em, H7, Em, Hm, Am, H7, Em, H7, A7, D, Am. The lyrics under the first staff are: 'Éb - redj, em - ber, mély ál - mod - ból, Meg - sza - ba - dukz rab - sá - god - ból'. The second staff has the following chords: G, D, G, D, Em7, D, A7, Hm, Em, A, H7, Em, Am6, Em, H7, Em. The lyrics under the second staff are: 'Kö - ze - lít már üd - vös - sé - ged, El - tör - lik már min - den vét - ked.'

Két változtatást tettem még a transzpozíció után, az első és a hetedik ütem harmadik negyedén az igen kényelmetlenül megfogható fisz-moll 6-os akkordot a kényelmesebb H7-re cseréltem, ez azonban funkciós szempontból nem okoz zavart. (Tulajdonképpen az eredeti harmonizálást is lehetett volna D7/A-ként, azaz a D-dúr szeptim hiányos terckvart fordításaként értelmezni.)

Azt hiszem, a fenti példák egyértelműen bizonyítják, hogy nem reménytelen vállalkozás egy hitoktatók számára készítendő gitáros népének album, melyben lehetőség szerint a hagyományos – klasszikus szerkesztési alapelveken nyugvó – harmonizáció a lehető legteljesebben érvényesül.¹⁴⁶ Ennek több haszna is volna. Elsősorban módot adna a hitoktatóknak, hogy a liturgiában használt népénekeket élvezetes formában megtanítsák a gyerekeknek, megszüntetve ezzel azt a gyakorlatot, hogy hittanóra keretében *csak* gitáros dalokat tanítsanak. Ezzel együtt maguknak a gitározást gyakorló tanároknak is módjuk nyílna némi zenei önképzésre, hiszen óhatatlanul találkozónának egy más jellegű, a magyar népzeneire jellemző dallamvilággal, valamint a mai popzenében nem használatos harmonizálási szisztémával, melyet így készség-szinten, a gyakorlat által ismernének meg. Ez természetesen sokkal mélyebb ismeret, mintha csak a szentmise során, a kórusról hallják a kántor orgonakíséretét. Talán még azt is elérhetjük így, hogy a születendő új gitáros kompozíciókban figyelembe veszik a klasszikus hagyományoknak – emellett a magyar népzeneinek,

¹⁴⁶ Az említett albumot – kézirat jellel – dolgozatomhoz mellékelem.

Tinódi és kortársai dalainak a népénekek révén megjelenített értékes dallamkincsének – ezt a szeletkéjét, ezáltal a dalok lassan-lassan jobbakká, a magyar katolikus egyházzene egészéhez vastagabb szállal kötődővé fejlődhetnek.

3. Összegzés

Dolgozatom megírásában az eddigi tapasztalataim alapján összegződött jobbító szándék vezérelt. Korábbi tanulmányaim hasznos kiegészítése volt az esti tagozat hittanár-nevelő szakán az énekórák látogatása, hiszen – sok hasznos tudnivaló elsajátítása mellett – ez alapvetően hozzájárult ahhoz, hogy elgondolkodjam a liturgikus ének és zenetanítás, az értelmi és érzelmi nevelés egyensúlya, ezen belül a zenei nevelés országos szintű, általánosan meglévő, súlyos problémáiról.

A problémákat természetesen nem lehet egyik napról a másikra megoldani, de a megoldásokat – és itt visszautalnék Köteles György első fejezetben említett cikkére – az oktatásban kell elkezdni. Ehhez felkészült tanárokat kell képezni, akik nemcsak teológiai, bölcseleti, pedagógiai és pszichológiai vonatkozásokban, de műértőként, ha a feladat úgy kívánja akár a szent zene oktatóiként is megállják a helyüket.

Hámori József megvilágította azt a tényt is, miszerint a zene és a misztikum a jobb agyféltekében, egymás közvetlen szomszédságában helyezkedik el, ami arra figyelmeztet, hogy egyik a másik nélkül valószínűleg (az anyagi világ keretei között) nem tud teljes értékűen létezni. Márpedig ez azt vonja maga után, hogyha a hittan tanítása során az esetleg önkormányzati iskolában teljesen önmagára utalt tanár nem az érzelmi és vallási nevelés elengedhetetlen és szeretett kellékét, hanem csak fölösleges koloncot lát a liturgikus zenei nevelés rá háruló feladataiban, akkor – az eddig leírtakból azt hiszem ez egyértelműen következik – nem biztos, hogy képes lesz hivatását maradéktalanul betölteni.

Mellékletek:

1. *Négy CD lemez terjedelmű válogatás, mely a történeti részben szereplő főbb művek részleteit tartalmazza szerkesztett formában.*

2. *Liturgikus Énektár hittanárok részére - gitáros könyv hitoktatóknak, mely az Éneklő Egyház és a Hozsanna énekeskönyv népének-tárának leggyakrabban használt népénekeit dolgozza fel, a dolgozat utolsó fejezetében tárgyalt módon.*

Felhasznált irodalom:

- Andrew Wilson-Dickson: A kereszténység zenéje *Gemini kiadó 1994*
- Zenei kistükör *Zeneműkiadó 1962*
- Malte Korff: Johann Sebastian Bach *Magyar Könyvklub 2001*
- Mozart-Breviarium *Zeneműkiadó 1961*
- Bárdos Lajos: Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának kérdéséről
Zeneműkiadó 1969
- Gonda János: Jazz *Zeneműkiadó 1979*
- Köteles György: „Ami méltó és igazságos” Az Egyház küldetése és a zene –
Új Ember évkönyv 2005.
- Várnagy Antal: Liturgia..... *Lámpás kiadó, 1993.*
- Hámori József-Roska Tamás-Sajgó Szabolcs: Agy, hit, számítógép –
Éghajlat kiadó 2004.
- Tardy László: A magyarországi katolikus egyházi zene *Gemini kiadó 1994*
- Trajtler Gábor: A magyarországi evangélikus egyház zenéje –
Gemini kiadó 1994
- Fekete Csaba: Énekeskönyv és zenei gyakorlat a magyar református egyházban –
Gemini kiadó 1994
- Énekelj az Úrnak! – *Bencés kiadó 1993*
- Szent vagy Uram – *Szent István Társulat 1986*
- J. S. Bach: Négyszólamú korálfeldolgozások – (Sulyok Imre) *Zeneműkiadó 1982*
- Rédly Elemér - Rosdy Pál - Bindes Ferenc - Zdiarszky László: Elsőáldozók
Hittankönyve..... *Szent István Társulat 1983*

Tartalom:

Bevezetés	2
<i>A dolgozat témája, célja, fejezetei</i>	2
I. A liturgikus zenei nevelés szerepe a hitoktatásban	5
1. <i>Az agy kutatás és a pedagógia alapvető összefüggései</i>	5
2. <i>A zenei nevelés fontossága Kodály szellemében</i>	7
3. <i>Zenei nevelés a Katolikus Egyházban</i>	10
4. <i>A hittanárok szerepe a liturgikus zene oktatásában</i>	13
II. Az egyházzene általános történetének rövid összefoglalása	16
1. <i>Elöljáróban</i>	16
2. <i>Zene az írásbeliség kezdetei előtt</i>	17
3. <i>A gregorián</i>	20
4. <i>A mai kottairás kialakulása, a polifonikus zene kezdetei</i>	25
5. <i>A reneszánsz, a reformáció, a lutheri dal és a genfi zsoltároskönyv</i>	30
6. <i>A katolikus megújulás és Palestrina munkássága</i>	35
7. <i>A barokk és a bécsi klasszicizmus kora</i>	38
8. <i>A romantika és a XX. század kora</i>	51
9. <i>Történeti konklúzió</i>	58
III. A magyar egyházzene rövid története	59
1. <i>A testvéregyházak zenei öröksége</i>	59
2. <i>A magyar katolicizmus zenei öröksége</i>	65
IV. A gitár szerepe és problematikája a mai magyar egyházzeneben	73
1. <i>Rövid történeti összefoglaló</i>	73
2. <i>A gitár és az ifjúsági énekkarok jellegzetességei</i>	75
3. <i>Zeneelméleti különbségek gitáros énekek, a klasszikus műzene és az orgonakíséretes népének között</i>	77
V. Ajánlások a liturgikus zene alapfokú oktatásához	84
1. <i>Mit kell tudni egy tanárnak ahhoz, hogy liturgikus ének-zene tanítására alkalmassá váljon?</i>	84
2. <i>Hagyományos népénekeink tanításának egy lehetséges útja</i>	86
3. <i>Összegzés</i>	92