

# Gregorián - a római liturgia lelke

## Instaurare omnia in Christo

*„Az egyház nem engedte, hogy hozzányuljanak Aquinói Szent Tamás szövegéhez, de hagyta, hogy az első jöttment karmester elsikkassza a gregorián zenét, mely pedig már születésekor bepólyázta, a velejéig átjárta, hozzánőtt minden mondatához és egy testté, egy lélekké vált vele. Ez természetellenes volt; valóban úgy kellett, hogy a plébánosok elvesztették legyen - nem művészi érzéküket, mivel ilyennel sosem rendelkeztek, hanem a liturgia legegységibb megértését, hogy jóvá tudnák hagyni az ilyen eretnekséget és mertűrték templomaikban ezeket a merényleteket... a régi gregorián ... ez a lapos és póre dallam, mely égi és síri egyszerre; ez a szomorúságnak ünnepi szava volt és az örömök büszke kiáltása, az ember hitének hatalmas himnuszai, melyek a katedrálisokból buggyannak elő, mint el nem tömhető geizirek a román pillérek tövében. Micsoda zene... Lángeszű művészek szedték össze minden erejüket, hogy ezeket a szentelt szövegeket átírják: Vittoria, Josquin de Près, Palestrina, Orlando di Lasso, Haendel, Bach, Haydn csodálatos lapokat alkottak; s műveik mégis gőgösek maradtak a gregorián ének alázatos pompájával és józan ragyogásával szemben... A liturgikus ének, mely majdnem névtelenül termelődött a kolostorok mélyén, földöntúli forrásból fakadt, nem szívárog át a bűn rétegein és hijjával van minden művészkedésnek. Ez a hús szolgaságából kiszabadult lélek felszökélése, a túlfeszített szeretetnek és a tiszta örömöknek kilobbanása; ez a beszédmódja, nyelve is az egyházank, a zenei evangélium, amely a legkiműveltebbnek és a legegyszerűbbnek is hozzáférhető, mint maga az evangélium”.<sup>1</sup>*

Több út vezet ahhoz, hogy megértsük a gregorián éneket és annak lelkeségét. Az egyik ilyen út a gregorián ének kialakulása. Történeti szempontból a gregorián ének a VIII. századi megreformált római, ezen belül a nyugati liturgia dallamaként az órómai pápai és a gallikán liturgia dallamaiból jött létre. Természetesen sok minden eleve adva volt a gregorián ének és liturgia kialakulásához (a már meglévő liturgikus rend, repertoár, egyházi és világi rendek együttműködése).

Mint minden liturgikus cselekményt, a római liturgiát is több tényező határozta meg a múltban, de a jelenben is. Ilyen az elhangzó szöveg, a cselekmény, a helyszín és a közösség.

A liturgikus szöveg egyrészt változatlanul adott, másrészt nyitott az újdonságokra. Az adott szövegek közül változatlan a szentírási szöveg, mivel az kinyilatkoztatott és a közösség által hitben megünnepeelt valóság. Emellett a liturgia sajátosan a szentírássra és az ünnepeelt misztériumra épülő misztagógikus jellegű szövegekkel is rendelkezik. Ebben az esetben a szentírási szöveg alkalmazásáról van szó. Az előadásra kerülő szövegek

---

<sup>1</sup> Huysmanns: *Úton* in Werner Alajos: *Az éneklő egyház*, Szombathely 1937, 59-61.

kiemelik az ünnepelt misztérium belső tartalmát és egyben összekapcsolják egymással a liturgikus cselekmény során felolvasott és előadott szentírási szövegeket.

A szöveg és annak előadási formája nem két külön valóság, hanem egy. Az előadás formája nem tekinthető pusztán zenetörténeti lépcsőfoknak, hanem kifejezetten a liturgia nyelvezetének, noha formaként, kulturálisan hatott az európai zenetörténetre is. Mint a római egyház liturgikus nyelvezetének formája a gregorián ének hordoz egyedi jegyeket, amelyeket kontinuálisan megőrzött a zsidó liturgiából, a görög diatóniából, másrészt felfedezhetők benne az európai népek zenéjének nyomai. Ebből fakadóan a gregorián ének olyan archaikus tartalommal rendelkezik, amely hatással tudott és tud lenni a zenetörténet egyetemes fejlődésére.

Ha a gregorián énekről beszélünk, szűk értelemben azon szövegekre és dallamokra gondolunk, amelyek a VIII. század végén keletkeztek és a X. században meghatározott repertoárt alkottak, de a komponálási stílus továbbélése által a mai napig élő és fejlődő formáról van szó. Ennek köszönhető, hogy tág értelemben gregoriánnak nevezzük a római rítus egyszólamú és latin nyelvű liturgikus énekeit, amelyek a XI. századot követően születtek.

De mitől gregorián a gregorián?

**A gregorián a római liturgia latin nyelvű<sup>2</sup> és nagyobb részét szentírási szövegeinek és szakaszainak egyszólamú énekelt retorikai előadása.** Ennyiben a gregorián:

- a mindenkor római liturgia hangzó formája (a gregorián egységet alkot a VIII. századot megelőző és azt követő liturgikus fejlődéssel)
- latin nyelvű - ezze elősegíti a nyugati kereszténység nyelvi, kulturális egységét és kifejezi az egyetemességet (de nem zárja ki pl. az akklamációk, válaszok és olvasmányok népnyelvű előadását)
- szentírási szövegek és szakaszok alatt az *énekelt felolvasásra* kijelölt szövegeket (olvasmányok, Evangélium) és a proprium tételeit értjük (introitus, graduale, tactus/alleluia, offertorium, communio)
- egyszólamú, vagyis egyszerű és egységesítő (a gregorián ének jellemzője, hogy három előadója van: a pap, az énekes szolgálattevő és a nép; mindegyikük a szerepének és képességeinek megfelelő részeket énekli)
- retorikai - érthetőségre törekvő, ugyanakkor értelmező
- énekelt, vagyis emberi hang segítségével a legnemesebb formában előadott, pontosabban a meghirdetett Kinyilatkoztatás.

A fentiek értelmében a gregorián nem zene, hanem a lélek bőségéből fakadó imádság, válasz a szeretetét kinyilatkoztató Istennek. A gregorián ének tiszta, szegény, pusztán az emberi hangra hagyatkozik, ugyanakkor gazdag is, mivel boldogságát a kinyilatkoztatott szavak szabad ízeletésében találja. A melizmatikus dallamok invenciózus jellege a szeretet megnyilvánulásainak sokféleségét tükrözi, amit az evangélium szavai így adnak vissza: Istennek semmi sem lehetetlen - Isten szeretete nem ismer lehetetlent.

---

<sup>2</sup> A gregorián latinnyelvűsége általános megállapítás, mivel a liturgikus szövegek között jócskán találunk görög nyelvű szövegeket is, pl. Kyrie, Hagios o Theos stb.

A gregorián egyesíti magában az egyén bensőséges Istenkeresését, valamint a közösség ünnepi dicséretét. Teszi ezt azokkal a szavakkal, amelyek Isten ajkáról valók.

A gregorián egyesíti magában a teljes ember Istenkeresését és Istendicséretét azáltal, hogy megszólítja az ember értelmi és érzelmi életét. „A legenda szerint három emlékünk maradt meg az elveszett paradicsomból: a csillagos ég, az ártatlan gyermekszem és a szép ének: az a vágy, mellyel mindig ritmust, melódiát és harmóniát keresünk az életben és a saját lelkünkben”.<sup>3</sup> A megszólítás célja az, hogy helyes döntésre készítse az embert a misztériumba történő beavatás révén, amelyet a liturgia közvetít.

A megénekelte szöveg liturgikus cselekmény része és mint ilyen, a cselekmény értelmének is hordozója. A négy vonulás, amely meghatározza a mise dinamikáját (introitus, alleluia, offertorium és communio), a schola által énekelte szentírási szövegek révén nyerek el belső tartalmukat:

- introitus - a papság és a segédkezők ünnepélyes vonulása az oltárhoz; az énekelte szöveg megadja az ünnepelt misztérium alaptémáját és segít elmerülni Krisztus misztériumában; az egyház Isten felé tart, ezáltal az introitus az Isten utáni vágyakozás kifejezője
- alleluia - az Evangélium vonulása: Krisztus válaszol az ember vágyakozására és ezért az egyház ujjongva köszönti az Urat, aki emberi módon és érthetően szól népéhez
- offertorium - a nép válaszol az evangéliumi tanításra azáltal, hogy egrészt az áldozati, másrészt a karitatív adományok felajánlása révén kíván egyesülni Krisztussal
- communio - Krisztus meghívja népét, hogy egyesüljön vele a szentáldozásban és létrejöjjön a Krisztusi Testnek az az egysége, amelynek révén megvalósul Krisztus felismerése a nélkülözö embertársban.

A szentmise nek van még két tétele, amely nem vonuláshoz kötődik, hanem sokkal inkább a meditációhoz és az isteni tanítás pedagógiájához:

- graduale - az olvasmány utáni ének, amely a szentírás valamely szakaszával válaszol a minket megszólító Istennek; ez egy párbeszéd, amelyben felkészülünk a kinyilatkoztatás teljességének befogadására
- tractus - a nagyböjti időszak evangélium előtti elmélyült éneke, amely a beavatás szentségeiben velünk egyesülő Krisztus misztériumába vezet be.

A fenti tételek meditatív sőt kontemplatív jellege megkívánja a többi rész, így az olvasmányok és az Evangélium énekelte előadását, ami megadja a szöveg ünnepélyes, mégsem triumfalista méltóságát.

Cselekményekről lévén szó nem feledkezhetünk meg a cselekmény és az azt cselekvők szoros egységéről és arról, hogy a cselekmény minden résztvevője szerepének megfelelően énekelje az elsődlegesen rá vonatkozó részeket:

---

<sup>3</sup> Werner Alajos: *Az éneklő egyház*, Szombathely 1937, 13.

Pap, diakónus, lektor		Énekes(ek)	Nép
Köszöntés	Olvasmányok	Introitus	Válaszok
Felszólítás		Graduale	
Evangélium		Tractus/ Alleluia	
		Offertorium	
		Communio	
<i>Kyrie</i>			
<i>Gloria</i>			
<i>Sanctus</i>			
<i>Agnus</i>			
<i>Credo</i>			

Az énekelt anyag stílusa és az azt éneklők meghatározása a fenti táblázatban ábrázolt viszonyrendszerből fakad. Szoros egységet találunk az énekes, a stílus és a tétel között:

- általában az egész (egy adott szerzetesi, székesegyházi vagy akár plébániai közösség) szillabikus stílusú énekek előadására alkalmas. A zsoltósmában ezek az antifónák és zsoltárok, a szentmise során az ordinárium (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus és Credo);
- a schola oligotonikus tételek előadására alkalmas. Zsoltósmában a responsorium prolixum a szentmise során a proprium (introtus, alleluia, offertorium, communio és a graduale eső része);
- a szólista a melizmatikus énekek előadására alkalmas. Ő a proprium graduale, alleluia és offertorium verseit éneкли.

## A gregorián ének története

Többmint kettőezer esztendeje annak, hogy a keresztény örömhír elhagyta a Szent Várost, Jeruzsálemet, valamint a szír-palesztin területeket, hogy a mediterrán medence területén gyors terjedésnek induljon. Az igehirdetéssel egyidőben megszületett a keresztény kultusz, a liturgia is, a keresztény közösség nyilvános istentisztelete.

A keresztények első imádságai a zsoltárok voltak, amelyeket az általuk ismert dallamokon énekeltek. A dallamok és imák egyrészt a Templomi, másrészt a zsinagógai gyakorlatból

kerültek át a keresztények istentiszteleti rendjébe.<sup>4</sup> Később megszülettek az Újszövetség lapjain is olvasható himnikus énekek, alapvetően görög nyelven és a görög diatónia zenei hangvételében. A IV. században megjelentek a nyilvános és szabadon gyakorolható istentisztelet első kompozíciói, a himnuszok. Ezek szerzői:

- Szír Szent Efrém (306-373) - művei közül említjük a *memrákat* és a *madrasákat* ez utóbbiak a kórusban és hangszeres kísérettel énekelt himnuszok.
- Poitiers-i Hiláriusz (315-367) - az első nyugati himnuszköltő.
- Szent Ambrus (334-397) - a hívek liturgikus éneklésének atyja. Ágoston tanúsága szerint biztosan Ambrus a *Deus creator omnium*, az *Æternæ rerum conditor*, a *Iam surgit* és az *Intende qui* himnuszok szerzője. Ma tizenhárom himnuszról állítjuk az ambrusi szerzőséget: *Æterna Christi*, *Agnes beatæ*, *Apostolorum passio*, *Hic est dies*, *Iesu corona virginum* (?), *Nunc Sancte* (?), *Rerum Deus tenax* (?), *Splendor paternæ*, *Veni Redemptor*.
- Prudentius (348-410) - az ókeresztény kor legnagyobb költője. Vergilius és Ambrus hatása alatt áll. Himnuszait nyolc könyvre osztotta: *Cathemerion*, *Apotheosis*, *Hamartigenia*, *Psychomachia*, *Contra Symmachum I-II*, *Peristephanon*, *Dittochaneon*. Ismertebb himnuszai: *Ales diei*, *Audit tyrannus*, *Beate martyr*, *Corde natus*, *Iam cæca vis*, *In martyris Laurentii*, *Magi videntes*, *Nox et tenebræ*, *Quicumque Christum*, *Sol ecce surgit*.
- Sedulius V. század - *A solis ortus*, *Hostis Herodes*.
- Venantius Fortunatus (530-600) - háromszáznál több költeménye van. Erős hatással van munkásságára Vergilius stílusa. *En acetum*, *Pange lingua... prælium*, *Vexilla regis*.
- Remesianai Nicetas (413) - egyes szerzők neki tulajdonítják a *Te Deum* szövegét. Ismert himnusza az *Ad cenam Agni*.
- Nagy Szent Gergely (540-604) - *Audi benigne*, *Cæli Deus sanctissime*, *Ex more docti*, *Immense cæli*, *Lucis creator*, *Magnæ Deus*, *Plasmator hominis*, *Prece mur omnes*, *Telluris ingens*.

Terjedésével, a kereszténység új népekkel és kultúrákkal találkozott, aminek folytán a liturgia és annak nyelve egyre inkább alkalmazkodott a helyi adottságokhoz. Noha a Római Birodalom adminisztrációs nyelve a latin volt, a mediterrán medence népeit az úgynevezett hellenista kultúra fogta össze. A különböző néprétegek közül a műveltebb réteg leginkább az irodalmi görögöt, a többiek a koiné görögöt beszélték. Kivételt képeztek a nagyobb metropoliszok, amelyekben valamely népcsoport nagyobb számban volt jelen, pl. Antióchia - szír, Észak-Afrika - latin.

A nyelvi sokféleség és a kereszténység találkozásának tanúi a keleten mai napig fennmaradt rítusok. Nyugaton, a Földközi-tenger mentén más hatások érvényesültek. A liturgia görög nyelvű két évszázadát követően lassanként megindult a latin nyelv térhódítása. Viszont Nyugaton az egységes nyelv mellett mégis kialakult a különböző vidékek kulturális jegyeit viselő sajátos liturgia és zene. Nagy vonalakban a következőkről beszélhetünk:

- *Beneventán ének*, Olaszország déli részén,
- *Római (órómai)*, Róma városa és vidéke,
- *Milánói ének*, Olaszország északi részén,
- *Spanyol ének* (mozarab, vizigót), a Pireneusok hegyvidékén,

---

<sup>4</sup> A dallam rögzítése szempontjából, a zsinagógai Tóra-recitáció ekfonetikus (kantilláló) jelrendszere áttételesen hozzájárult a gregorián neumácó kialakulásához. A nyugati neumairás kialakulásához a bizánci neumairás is hozzájárult (ekfonetikus és kheironomikus jelek).

- *Gallikán ének*, Gallia Romana területein,
- *Aquitán*, Velencétől észak-keletre.

## A római eredet

Az összes eddig felsorolt ősi nyugati rítus közül mára csupán a milánói és a mozarab tudta megőrizni saját liturgikus hagyományait. Az előbbi liturgikus ének neve *ambrozián*, ezzel utalva a liturgikus gyakorlat spirituális atyjára, *Szt. Ambrusra* (397). Szent Ambrus után *Simplicianus* és *Eusebius* tett sokat a milánói énekgyakorlatért. Az ambrozián hagyomány kéziratának legősibb rétege a XII. századból való.

A római hagyomány forrásai, azok beható kutatása ellenére is homályos terület maradtak. Ismerjük ugyan a római liturgia rendjeit, de hogy mit és hogyan énekeltek, az már nem minden esetben világos. Csupán öt olyan kézirat maradt fenn a XII-XIII. századból, amelyek valamelyes fényt derítenek a római bazilikális liturgiák gyakorlatára.<sup>5</sup> Annyi bizonyos, hogy a római ének valamikor a IV. századot követően keletkezett. A keresztényüldözések megszűntével nem csak a kereszténység és az állam viszonya változott, hanem átalakult a keresztény kultusz is. A bazilikák építésével a nyilvános istentiszteletek egyre ünnepélyesebbé váltak. A keresztény kultuszban megjelent a művészet minden válfaja, a legkiemeltebb helyet mégis a zene foglalta el.

Tényként állapíthatjuk meg, hogy ebben a korban a dallamok előadásának többségét a szólistának tartották fenn, tehát az istentiszteleti éneklés nem értékelhető népéneknek. Ugyanakkor megszületett a *schola cantorum* is, amely először hét,<sup>6</sup> majd körülbelül húsz tagból állt (hivatásos énekesek és növendék gyermekek).

Az V-VI. században egy szakértőkből álló csoport összeállította a liturgikus zenei repertoárt. Ezáltal végbement egy liturgikus reform, amelyet I. Gergely pápa neve is fémjelez. Egyrészt megtörtént az adott énekanyag átdolgozása, amelynek során addig a szólistának fenntartott énekek immáron a schola repertoárjává váltak, illetve az énekek egyes részeinek előadása továbbra is a szólisták képzettségét feltételezte és igényelte. Másrészt születtek új kompozíciók is, ezáltal megszületett a szentmise énekeinek nagy része. Noha a gregorián Nagy Szent Gergely liturgikus reformjára utal, biztosnak mondható, hogy a ma ismert gregorián dallamok nem tőle származnak, hanem legalább 150 évvel később keletkeztek.

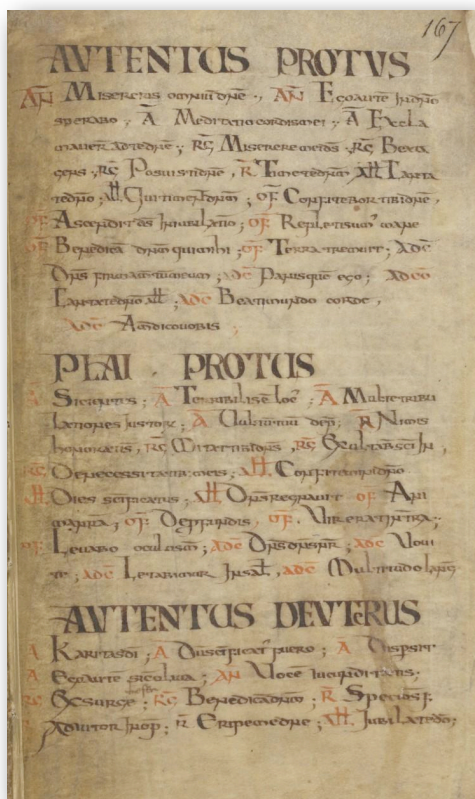
## A római-frank keresztezés

A VIII. század folyamán mélyülni kezdett a frankok (Kis Pipin, később pedig Nagy Károly) és a pápaság (II. István és utódai) közötti kapcsolat. Minthogy a Pápai Állam állandó fenyegetettségnek volt kitéve a lombardok támadásai miatt, a pápa kérte Kis Pipin oltalmazó támogatását, cserébe a pápa és kísérete a frank udvarba utazott (752) és egy ideig a Szt. Dénes apátságban időzve megújította a frank királyok felkenési szertartását (754). II. István egy Szakramentáriumot és egy Antiphonálét ajándékozott Pipinnek. Az

<sup>5</sup> Az órómai introitusok összehasonlító gyűjteménye: Turco, Alberto: *Les antiennes d'introit du chant romain comparées a celles du grégorien et de l'ambrosien*, Solesmes 1993.

<sup>6</sup> Három szólista, egy archiparaphonista és három paraphonista.

antiphonálék ekkor csak a szövegeket tartalmazták zenei utalások és dallamlejegyzés nélkül.



Ezek az események vezettek egy vallási és liturgikus egységesítési folyamat felé.<sup>7</sup> Ennek érdekében a frank egyház átvette a római liturgiát.

Legvalószínűbb, hogy a Karoling udvar által kért és Rómából hozott könyvek csak szövegeket tartalmaztak, de a pápa énekeseket is küldött Chrodegang püspökhöz (742-766). A római énekesek 860-ig maradtak Metz városában, így a liturgikusok és zenészek átdolgozhatták a római liturgikus könyveket. Létrejött a gallikán és a római liturgia keresztezése. A keresztezés legősibb tanúi a *Tonale Saint-Riquier* (Paris, B.N. 13.159), amely jelzi az antifóna szövegét és azt, hogy melyik módusba tartozik (790 körül), valamint a *Karolingischer Tonar von Metz* (Metz, Stadtbibliothek, Codex 351) 800 körül.

Emellett ismert hat olyan kézirat, amely dallamjelzés nélkül rögzíti az új liturgikus szövegeket:

- Monzai Cantatorium (IX. sz. 2. harmada)
- Rheinaui Graduale (800 körül)
- Mont-Blandin-i Graduale (VIII.-IX. sz.)
- Compiègne-i Graduale (IX. sz. 2. harmada)
- Corbie-i Graduale (853 után)
- Senlis-i Graduale (IX. sz. 4. negyede)

Ahogy a liturgikus énekek többsége, az új énekforma is elsősorban szájhagyomány útján született, élt és terjedt.

## Virágzás

### A NEUMÁK MEGJELENÉSE

A gregorián ének első lejegyzései nem jelölték a dallamot, a hangközöket, de utaltak rá és jelezték az agogikai és ritmikai sajátosságokat.<sup>8</sup> Az előrehaladás, amely valójában romlást is hozott, a guidói vonalrendszerrel jelent meg a XI. század első felében.

A zenei írás alapvetően a szájhagyományból fakad, az énekesek elsősorban fejből énekeltek a tételeket. Azon évtizedek alatt, amelyek során kidolgozására került a notáció,

<sup>7</sup> A Sacramentariumok esetében az első kevert "mixtum" kiadást Flavigny-ben készítették 740-750 között, de ez nem nyerte el Nagy Károly tetszését, ezért az I. Adorján pápától kért új Sacramentarium, a *Sacramentarium gregorianum* lesz a követendő példa. Végül ez sem felelt meg, ezért a császár megbízta Alkuint (mások szerint Anianei Benedeket), hogy végezze el a szükséges változtatásokat, aminek következménye a *Missale plenarium* lett.

<sup>8</sup> A neumáknak mint dallamrögzítő jelek megjelenésének feltétele volt egy olyan kheironomikus rendszer használata, amely a különböző kolostorok énekes és vezénylési gyakorlatát is egységesíteni tudta. Minthogy a gregorián dallam retorikai jelleget visel, a galliai szerzetesek, a görög énekbeszéd prozódiai jeleit is felhasználták a neumák kialakításához.

az énekes egy darabig fejből énekelt, mégis apránként elkészítette énekeskönyveit. A notáció egyre inkább lekötötte az énekes szemét és a memóriában elraktározott ritmikai és agógikai jellegzetességek lassanként eltűntek.

Ebből a korból származnak az úgynevezett adiasztematikus kódexek, pl.

- Cantatorium St. Gallen, 920 körül
- Einsiedeln, 934 után
- Bamberg, 1000 környékén
- St. Gallen, XI. század
- Laon, 930 (metzi neumák)
- Chartres, X. század
- Mont-Renaud, X. század 3. harmada (francia neumák)
- Anger, X. század
- Róma, 1029-1039 között
- Angelica, 1000 körül (bologna-i, közép-olasz neumák)<sup>9</sup>

Az adiasztematikus kódexek mellett megjelennek a relatív magasságot, majd pedig vonalak segítségével megadott hangközöket jelző úgynevezett diasztematikus kódexek:

- Montpellier, XI. század
- Albi, 1079
- Yrieix, XI. század (aquitán neumák)
- Benevent, XI-XII. század
- Nonantola, XI. század
- Klosterneuburg, XII. század
- Német vonalas notáció, XIV. század
- Ó-Római, 1100
- Milánói, XII. század

## **Az énekstílus önállósulási folyamatai - újdonságok és hanyatlás**

### **A MELIZMÁK SZILLABIZÁLÁSA**

A melizma és a jubilus énekelt magánhangzó, olyan zenei pillanat, amely egy hangzó fölé von dallamívet. A melizmákkal történő díszítés a gregorián ének egyedi sajátossága. A IX. századtól kezdődően megjelent a trópús, amely a melizma dallamívének szillabikussá történő átalakítását hozta magával. A tropizálás megjelent mind a proprium tételei, mind az ordinarium tételei esetében. Ilyen a Kyrie, fonf bonitatis tropizált ordinárium-tétel is. A proprium tételek közül példa az *Ave Maria* offertorium trópusa: *Archangelica Mariam famina*.

---

<sup>9</sup> A felsorolt írásos emlékek arra is utalnak, hogy a neumák kialakulása vidékenként más-más módon ment végbe. Ide vonatkozó irodalom: Corbin, Solange: *Die Neumen*, Köln 1977; Dom Hourlier, Jacques: *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Solesmes 1996.



## DISCANTUS, A MODALITÁS ÉS AZ ÍRÁSKÉP VÁLTOZATAI

A *Musica enchiridis*, a IX. századból származó zenei traktátus közli az első elméleti polifónikus kompozíciókat nyugaton. A többszólamúság és a hangközök szerkesztésének elmélete megváltoztatták ennek következtében dallamot, megszüntetve az eredeti dallam modális lehetőségeit és ritmikáját, kerülendő a tiltott lépéseket. Később a kétszólamúság átment háromszólamú éneklésbe, pl. Codex Engelberg 314 a XIV. századból.

A modalitás változásaiban sok esetben a templomok méretei is közrejátszottak, pontosabban a méretekből adódó visszhang.

A neumákat *in campo aperto* írásmódban találjuk. Később, a relatív magasság jegyzését felváltotta a sokkal egyértelműbb vonalas rendszer. Megszűnt annak kényszere, hogy az énekes fejből tanuljon meg egy dallamot, sőt a kisebb könyveket felváltották a nagy kódexek, amelyek amelynek grafikai kottaképe minden énekes számára láthatóvá vált. Így lett a gregorián ének *cantus planus*.

## A SZERZETESRENDEK VÁLTOZATAI

A XII. századtól kezdődően megkezdődött a liturgikus átalakulás művészeteket is érintő reformja (átmenet a román stílusból a gótikába), ami nagyban érintette a gregorián énekanyagot is. A liturgikus egyszerűsödés területén Chartreuse, Premontre és Cîteaux járt az élen. Az egyszerűsítés háttérében a clunyi liturgia nyomasztó súlyának ellensúlyozása állhatott. Az énekanyag cisztercita revíziója Szent Bernát szellemi irányításával ment végbe. A szerkesztők alapvető szempontjai a következők voltak:

- a modális egyértelműség
- az autentikus és plagális meghatározás,
- a decimába korlátozott ambitus voltak.

Könnyű ordináriumok vették át a nehezebbek helyét, a zsoltosma esetében előtérbe került az ambrozián himnusz-készlet, a szekvenciákat pedig száműzték a mise liturgiájából. Ami kárára volt a régi dallamoknak és a későbbi dallamromlás előfutárává is vált, az a melizmák lerövidítése.

A ciszter revízióra támaszkodott a domonkos rend revíziója (XIII. század), amelynek vezetője romans-i Humbertus volt.

## A humanizmus

Noha XIII. Gergely 1577-ben megbízta Palestrinát (1525-1594), hogy végezze el a szükséges reformokat (*purgare, corrigere, reformare*), sem ő, sem fia, Hygino nem kezdhették el érdemben a munkákat. Végül VIII. Kelemen 1608-ban hattagú bizottságra bízta a munkát. 1611-ben Anerio és Suriano egy év leforgása alatt elkészítették az új Graduale kiadását. 1614-1615-ben megjelent az *Editio Medicæa*.

A XVI. századra a gregorián ének teljes hanyatlásba esett, a reneszánsz humanizmus pedig megadta a gregoriánnak a kegyelemdőfést. A hosszú melizmákat lerövidítették, meghagyva néhány hajlítást.

A XVIII. században divatba jött a megnyújtott előadásmód, amelynek során a dallam hangját a tercével díszítették (machicotage).<sup>10</sup>

## A restauráció

1851-ben, a reims-i és cambarai-i érsek az úgynevezett mont-pellieri kódex alapján hozzákezdett ahhoz, hogy a gregorián dallamokat helyreállítsa a *Graduale Romanum* kiadásához. Eközben, 1883-tól, egy fiatal Le Mans-i egyházmegyes pap, dom Prosper Guéranger, a solesmesi bencés apátság falai között kívánta megélni monasztikus életre szóló hivatását. A bencés monasztikus életformát negyven évvel a francia forradalom után élesztette újjá az ódon falak között. Gondolatait a kor francia és német romantikájából (neo reneszánszából) merítette, amely a legisztábot, a szabadot kereste az eredetekhez való visszatérés révén.

Szent Benedek regulájából kiindulva, amely szerint a szerzetes napjának középpontjában a szentmise és a zsolozsma ünnepélyes mondása áll, Guéranger arra a megállapításra jutott, hogy a bencés életforma megélése megkívánja az őskeresztény liturgikus formákhoz való visszatérést, főleg az éneket illetően. Zeneileg valamennyire képzetten, de nagyon jó ízléssel, természetfeletti erővel és elszántsággal vágott bele a gregorián ének restaurációjának munkájába.

Elsősorban arra kérte szerzetestársait, hogy figyeljenek a szöveg helyes kiejtésére, ami az érthetőség egyik feltétele. Gontier kanonok segítő tanácsait megfogadva a kis kolostorban létrejött egy schola, amely már a teljesen felújított énekgyakorlat szerint végezte a liturgikus cselekményeket.

1860-1865 között dom Guéranger megbízta egyik szerzetestársát, dom Paul Jaussionst, hogy készítse el az autentikus dallamok kiadását. A munkálatok az angers-i könyvtárban kezdődtek. Később a munkákba becsatlakozott dom Joseph Pothier, akinek gondozásában 1883-ban megjelent a szentmise énekeinek első kötete. Ezt megelőzte az 1880-ban megjelent *Les mélodies grégoriennes*. A könyv azóta sem veszített aktualitásából.

Az 1858-ban, Lambillotte által felfedezett sanktgalleni úgynevezett 359. Kódex hasonmás kiadására már a solesmes-i bencések vállalkoztak.

Így jelenhetett meg a faksimile kiadások sorozata *Paleographie Musicale* néven (1889), majd a *Graduale Romanum* (1908), *Antiphonale Romanum* (1912), *Antiphonale monasticum* (1934). Ezt a munkát a Szentszék is támogatta az 1903-ban kiadott *Motu proprio* révén: *Tra le sollecitudini* (X. Szt. Piusz). Piusz pápa gondolatainak háttérében ugyanaz a romantikus visszatérés a forrásokhoz elv fogalmazódott meg, mint P. Guéranger esetében. Minden hatás ellenére Guéranger és X. Szt. Piusz gondolatai modernnek voltak, főleg azért, mivel a szentírási szövegek ősi dallamai nem a múlt kereszténységét idézték, hanem a kesztény élet örökérvényű tanítását.

A gregorián ének restaurációja ezzel nem ért véget. A II. vatikáni zsinat is foglalkozott ezzel a kérdéssel (SC 117) és előírta a munkálatok folytatását. Ennek a munkának kiemelkedő alakja dom *Eugène Cardin* (1905-1988) volt. Kutatási területe a neumák

---

<sup>10</sup> A gregorián ebben a korban egyre inkább az egyházi zene paradigmájává vált. Sorra jelentek meg rendelkezések a gregorián énekkel kapcsolatban, pl. XIV. Benedek *Annus qui* enciklikája (2.5, 3.1, 3.4, 8, 11, 12); Francois René de Chateaubriant *Le Génie du christianisme* műve; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann *Alte und neue Kirchenmusik*.

értelmezése és azok kutatása volt, mégpedig az, hogy miként valósul meg a szó megnyilatkozása a gregorián dallamban. Ezt a *retorikai* munkát Godehard Joppich folytatja napjainkban. E. Cardin és tanítványainak kutatásai nyomán alakult ki a gregorián szemiológia tudománya. Jelenleg az AISCGre kutatócsoportja készíti elő az helyreállított dallamokból szerkesztett *Graduale Romanum* kiadását. A helyreállított dallamokat tartalmazó új Graduale első kötete már megjelent (Példatár 7-8; 19; 23; 25; 27) *Graduale Novum* néven.

## **Az egyházi tanítóhivatal nyilatkozatai a gregorián énekről**

### **X. Szent Piusz**

„Ezek a tulajdonságok (szent, művészi, egyetemes) legnagyobb mértékben a gregorián énekekben találhatók meg s következésképpen a gregorián ének a római egyház sajátos éneke. Ezt az éneket örökölte a szentatyáktól, ezt őrizte a legnagyobb gonddal évszázadok hosszú során át liturgikus könyveiben, ezt nyújtja híveinek mint sajátját, s a liturgia némely részében ezt írja elő, mint egyedül alkalmazandót, s ezt állították vissza nagy sikerrel eredeti tisztaságába a legújabb kutatások.

Éppen ezért a gregorián éneket tekintették mindig az egyházi zene legmagasztosabb példaképének, s joggal állíthatjuk fel a következő általános törvényt: annál szentebb és liturgikusabb valamely egyházi kompozíció, minél inkább megközelíti menetében, ihletében és ízlésében a gregorián éneket; és viszont annál kevésbé méltó a templomhoz, minél jobban eltávolodik e mintaképtől.

A régi hagyományos gregorián éneket tehát széles körben vissza kell állítani a liturgia szolgálatába. És legyen mindenki meggyőződve arról, hogy az istentisztelet semmit sem veszít ünnepélyességéből, ha semmi más zenét sem alkalmaznak, csak a gregorián éneket. Különösen a nép énekgyakorlatába kell visszaállítani a gregorián éneket, hogy így a hívők ismét tevőlegesen vegyenek részt az istentiszteleteken, amint az régen szokásban volt” (DMS 42-45).

„A mise és officium (zsolozsma) egyes részeinek meg kell őrizniük zeneileg is azt az elgondolást és formát, amelyet az egyházi hagyomány állapított meg, és amelyet a gregorián ének oly tökéletesen kifejez” (DMS 52).

„Mégis nagyobb ünnepek alkalmával szabad a gregoriánt az ún. falso bordone-val vagy más megfelelően megkomponált versekkel váltakozva énekelni” (DMS 56).

### **XI. Piusz**

„Hogy pedig a hívők minél tevőlegesebben vegyenek részt az istentiszteleten, a gregorián éneket – amennyiben a néphez tartozik – vissza kell állítani a hívek énekgyakorlatába” (DMS 97).

### **XII. Piusz**

„A gregorián ének a katolikus Egyház sajátja, amelyet őseitől örökölt, amelyet a századok folyamán gondosan megőrzött, és amelyet a hívek számára is, mint az ő sajátjukat ajánl,

sőt a Liturgia egyes részeinél elő is ír. Ez az énekforma a szent hittitkok megünneplését sokkal ékeesebbé és ünnepélyesebbé teszi, a jelenlévők áhítatát pedig nagymértékben növeli” (DMS 133).

„A liturgikus cselekményekhez használt gregorián ének a római egyház szent éneke” (DMS 192).

„A gregorián ének szent, a római egyház sajátja, és számára a legelső. Éppen ezért nemcsak hogy szabad az összes liturgikus cselekményekben használni, hanem – ha a többi feltétel azonos – előnyben kell részesíteni másfajta szent zenével szemben. Ezért:

a gregorián éneknek, mint liturgikus éneknek a nyelve kizárólagosan a latin nyelv.

a liturgikus cselekmények azon részei, amelyeket a rubrikák szerint a celebránsnak vagy segédkezőinek énekelniük kell, kizárólag gregorián hangnemben énekelhetők úgy, ahogyan a typos kiadások elrendelték. Ezeket tilos bármiféle hangszerrel kísélni. A szkolának és a népnek, amikor a papnak és a szolgálattevőknek az énekére a rubrikák értelmében válaszolnak, ugyancsak kizárólag gregorián hangnemet szabad használniuk” (DMS 203).

## **VI. Pál**

(II. vatikáni zsinat): „Az egyház a gregorián éneket tekinti a római liturgia saját énekének. Ezért – azonos feltételek mellett – a liturgikus cselekményekben ennek kell elfoglalnia az első helyet” (DMS 382).

(MKPK): „A gregorián ének az egyházi zene különböző fajtái között továbbra is megtartja rangelsőségét.”

(ISZFK): „Őszentsége azt javasolja, hogy a gregorián éneket őrizték meg és használják a kolostorokban, szerzetesházakban, szemináriumokban, mint az imádságos ének kiválóbb formáját, és mint a kultúrát és a pedagógiát illető nagyjelentőségű elemet. Ezen kívül a gregorián ének tanulmányozása és gyakorlata sajátos jegyei folytán a szent zene ápolásának nagyjelentőségű alapja” (DMS 645).

„Így tehát a gregorián ének marad az a kötelék, amely annyi népet tesz teljesen egy nemzetté, amely Krisztus nevében gyűlt össze egy szívvel, egy lélekkel, egy szóval. Ugyanis az egységre irányuló törekvés, amelyet a nyelvek, ritmusok, dallamok különbözőségében a hangok egysége jelöl, csodálatos módon jeleníti meg az egy egyház színes összhangját” (DMS 649).

## **II. János Pál**

„Abban az időszakban, amelyben elterjedt a gregorián ének iránti értékelés és ízlés, amelynek kiválósága általánosan elismert, kell, hogy azokon a helyeken, ahol megszületett, ismét visszaálljon tisztelete és gyakorlata az egyes liturgikus közösségek képességeinek megfelelően. Legyenek rajta, hogy a leginkább jelentős részeket visszaállítsák a használatba, és így azokat is, amelyek könnyedségüknél és hagyományos gyakorlatunknál fogva az egyház egységének és egyetemességének kifejeződéseként, annak közös énekeivé kell válniuk” (DMS 649).

„A sokféle zenei kifejezőmód között, amelyek legjobban megfelelnek a szent zene – különösen a liturgikus zene – által támasztott követelményeknek, a gregorián zene különleges helyet foglal el. [...] Ezért a gregorián ének továbbra is a római liturgia egységének lelke” (DMS 16).

## XVI. Benedek

„Végezetül figyelembe véve a különböző dicséretes irányzatokat és hagyományokat, kívánom – a szinódusi Atyák kérésének megfelelően –, hogy kellően értékeljék a gregorián éneket, mint a római liturgia saját énekét” (SacCar 42).

### A gregorián ének a Tanítóhivatal megnyilatkozásai alapján

- a legnagyobb mértékben a római egyház liturgiájának sajátos éneke
- a római liturgia egységének lelke
- az egyház egységének és egyetemességének kifejezése
- a tevékeny liturgikus szellemiség alapja
- különleges helyet foglal el a zenei kifejezőmódok között
- a szent zene ápolásának alapja

## A Liturgia

### A Szentmise és a Zsolozsma

A római katolikus liturgia terjedelmes énekelt örökséggel rendelkezik. Szent cselekményei során, bizonyos részeket énekek kapcsolnak össze, amely énekek nem alacsonyabbrendűek, hanem legtöbbször a cselekmény értelmét adják, mások pedig a cselekmények kísérésére szorítkoznak (pl. a vonulási énekek). Vannak esetek, amikor a szent cselekmények során egyszerűen és világosan az énekelt szövegekre szorítkozunk, amelyek a szólista és a nép előadásában csendülnek fel (pl. az olvasmányok közötti válaszos ének). Minthogy ezen felül is az ének bensőségesen kapcsolódik a liturgiához, érthető, hogy a gregorián ének tanulmányozását a liturgia megfelelő ismeretével egészítsük ki.

A liturgia szívéét a szentmise bemutatása vagyis az Eucharisztia képezi, olyan szent cselekmény ez az Egyház életében, amelynek során a tagjainak sokféleségében ünnepélyesen egyesülten, a papi szolgálat titka által, Jézus Krisztusnak az utolsó vacsorán kifejezett szavaiban és gesztusaiban megemlékezünk kereszthaláláról, amelyben szabadon átadta magát a mi üdvösségünkért. Többmint kettőezer éve, a Krisztustól kapott parancsnak megfelelően, az Egyház vasárnap, az Úr napján, ünnepli a megváltás titkát. Az ének kezdettől fogva alkotóeleme volt ennek a szent cselekménynek. A liturgia kialakulása és fejlődése, ahogy énekelt formája is Jeruzsálemből indult, majd Antióchián keresztül terjedt el az egész világban.

A *vacsora* ünneplése radikális újdonság volt az első keresztények életében, főleg a zsidóság szempontjából. Viszont az is tény, hogy az első zsidó-keresztények saját áldozatbemutatói gyakorlatukat a jeruzsálemi Templom áldozati szertartásrendjéből kölcsönözték. Ugyanígy a júdaista zsinagógai szertartásrend is megtalálható a keresztények gyakorlatában, főleg, ha a szombat reggeli zsinagógai istentiszteletre gondolunk. A szentírási szövegek, az énekek, a magyarázatok és imák szinte azonos formában kerültek át a keresztény gyakorlatba. Természetesen a szertartás szombatról átkerült vasárnapra, az *Úr feltámadásának napjára*. Az ószövetségi olvasmányok mellett megjelennek az új közösség saját iratai, amelyek későbbiek során *Újszövetség* néven a Biblia részévé válnak.

## A SZENTMISE FELÉPÍTÉSE

### A II. VATIKÁNI ZSINAT UTÁNI REFORMOT KÖVETŐ 1969 (2008) ORDO MISSÆ

**Bevezető cselekmények:** *introitus*,<sup>11</sup> keresztvetés, köszöntés, bűnbánati cselekmény (*Asperges*<sup>12</sup> vagy *Vidi aquam*)

*Kyrie* (*Asperges* vagy *Vidi aquam* esetén elmarad)

Gloria

Kollekta

**Igeliturgia:** I. olvasmány, *Graduale*, II. olvasmány, *Alleluia*, *Sequentia*,<sup>13</sup> Evangélium, Homília, *Credo*, Egyetemes könyörgések

**Áldozati liturgia:** *offertorium*, könyörgés, prefáció, *sanctus*, kánon

**Áldozás szertartása:** *Pater noster*, *agnus dei*, *communio*, könyörgés

**Befejező cselekmények:** áldás, elbocsátás<sup>14</sup>

## Zsolozsma

Az Egyház másik liturgikus cselekménye az *Imaórák liturgiája* vagy az *officium*. Ez az imádság egységbe hozza a könyörgéseket és a napszakokat és megvalósítja az idő megszentelését, amelynek során az ember az egész napot Istennek szenteli. Az imádságok ciklusának eredetében a zsidóság imádságait találjuk. Szent Benedek (530 táján) meghatározza a nap két fő időpontját, a reggeli dicséretet és az esti vesperást. Ehhez hozzájárul az éjszakai imaóra, amely gazdag örökséggel rendelkezik. Az éjszakai imaórát a tél idején az éj nyolcadik órájában végezték (éjszaka egy óraker). Az imaóra a Zsolt 50,7 szavaival vette kezdetét: *Nyisd meg, Uram, ajkamat...*, ehhez csatolták a Zsolt 3 Dicsőséggel és a Zsolt 94 antifónával. Ezt követte a himnusz (ambrusi) és hat zsoltár, az apát áldása, három olvasmány a köztük lévő responzóriummal (*responsorium prolixum*). Az első két responzórium Dicsőség nélkül, az utolsó Dicsőséggel. Vigílián ó- és újszövetségi szakaszok felolvasása következett patrisztikus olvasmánnyal. Ezután hat zsoltár allelujával, apostoli olvasmány, verzus és a kis litánia (*Kyrie eleison*). A nap folyamán a közösség ismét megerősödött az ima egységében, a kishórák idejére.

A zsoltárok éneklése és a Szentírás felolvasása állnak az első helyen, ugyanakkor a zsolozsma részét képezik még a verses alkotások (himnuszok), valamint a litániák, áldások és könyörgések.

---

<sup>11</sup> Stációs misék esetén, amennyiben processio előzi meg az *inroitus* énekelték és éneklék ma is a mindenszentek litániáját. A monasztikus processió énekek gyűjteménye: *Processionale monasticum ad usum Congregationis Gallicæ OSB Solesmis* 1893. Az V-VIII. század között a zsolozsma nyilvános, közösségi istentisztelet volt, amelyet Rómában egy adott stációs templomban mondtak. Kisebb templomokban általában a *Laudest* és *Vesperást* végezték, a többi imaórát a papság illetve zeretesi közösség. A processiók alatt a zsolozsma egyes tételeit is énekeltek.

<sup>12</sup> A rendkívüli formában bemutatott szentmise rendje szerint az *Asperges/Vidi aquam* az *inroitus* és a lépcsőima előtt található.

<sup>13</sup> A OCM által adott sorrend eltér a MR által adott sorrendtől. Magyarázat lehet a gregorián tételek összefüggése egymással. Ha a GR *proriumát* használjuk, akkor a *sequentia* az alleluia követi, ha a RM olvasmányos rendjét követjük, akkor a *sequentia* megelőzi az alleluia éneklését.

<sup>14</sup> Az 1962-es *Missale Romanum* szerint a szentmise szerkezete némileg eltér az 1970-es kiadástól.

## A ZSOLOZSMA KLASSZIKUS ÉS ÚJ RENDJE<sup>15</sup>

Klasszikus rend	Megújított rend
Matutinum	Officium lectionis
Laudes	
Prima	
Tertia	
Sexta	
Nona	
Vesperae	
Completorium	

### A ZSOLOZSMA (LITURGIA HORARUM) BEOSZTÁSA

Olvasmányos imaóra: invitorium, himnusz, 3 zsoltár, olvasmány, rezponzórium, olvasmány, rezponzórium, Te Deum, könyörgés

Laudes és vesperás: himnusz, 2 zsoltár és 1 canticum, olvasmány, rezponzórium, Benedictus/Magnificat, fohászok, könyörgés, áldás

Napközi imaóra: himnusz, 3 zsoltár, olvasmány, rezponzum, könyörgés

Completorium: himnusz, zsoltár, olvasmány, rezponzórium, Nunc dimittis, könyörgés, nagy Mária-antifóna

### Az alapvető liturgikus egység

A III. század elején Tertullianus tanúskodik arról, milyen volt a vasárnapi istentisztelet: "írásokat olvasnak, zsoltárokat énekelnek, homíliákat tartanak és imádságokat mondanak". Ebből fakadóan meghatározhatjuk a liturgikus egység alapfogalmait:

*felolvasás - ének - ima*

Összevetve a három alapelemet a szereplőkkel és az eszközökkel, a következő képletet kapjuk:

<sup>15</sup> A II. vatikáni zsinat liturgikus reformját megelőzően a Matutinum szerkezete (akár monasztikus akár székesegyházi) eltér a LH szerkezetétől.

felolvasás - felolvasó - *olvasmányos könyv* / lectio - lector - lectionarium  
ének - énekes - *énekeskönyv* / cantus - cantor - cantatorium  
ima - pap - *szerkönyv* / oratio - sacerdos - sacramentarium

A húsvéti vigília felépítésében is ugyanezt a hármas tagolást találjuk. Hét alkalommal ismétlődik ez a struktúra. A harmadik olvasmányt olyan ének követi, amely sajátos módon folytatja a felolvasott szöveget: *Cantemus domino* (GN I, 152). Ebből adódóan láthatóvá válik az olvasmány és az ének, valamint a felolvasó és énekes egysége.

Lectio divina	Lectio	Meditatio	Oratio
Igeliturgia	Olvasmány	Homília	Csendes ima
Húsvét vigíliája	Olvasmány	Canticum	Oratio

#### A LITURGIA SZEREPLŐI ÉS FELADATAIK

A liturgikus ünneplés során a közösség tagjainak sokféleségében megfelelően rendeződik. Mindenki feladatainak megfelelően vesz részt az ünneplésben. A gregorián ének átjárja és összekapcsolja ezen szerepeket annak megfelelően, ahogy a kultikus zene betölti szerepét: a cselekmény-dallam-szöveg egységében.

#### A CELEBRÁNS

A pap, a szentelés révén hatalmat kap a nép megszentelésére és tanítására. Ő vezeti az ünneplésre összegyűlt közösség imádságát (elnököl). Az ő énekrepertoárját sajátosan a józan mértékletesség jellemzi. A szillabikus jellegű recitációk egyszerűsített skálán mozognak és a szöveg helyes tagolását célozzák meg (Példatár 1-4. oldalak). A pap énekelt anyagai közé tartozik az

Oratio

Lectio (lektor), Evangélium (diakónus)

Praefatio

Exultet (diakónus)

#### A NÉP

Az összegyűlt közösség válaszol a pap és a szolgálattevők felszólításaira néhol egyszerű válaszokkal. Ugyanakkor előfordulnak a nép éneklésére alkotott tételek, amelyek egyrészt a szentmise ordináriumát alkotják, másrészt a zsolozsma himnuszaiából és néhány vonulási énekből állnak (Példatár 5-8;11;14;16;17-18;21-24;27).

A nép énekei közé tartozik:

Pater noster

Te Deum

Litania



## AZ ÉNEKESEK TESTÜLETE (SCHOLA CANTORUM)

Az énekesek csoportja arra hivatott, hogy zenei tehetségükkel közreműködjenek a szertartások során. A schola repertoárjában sokkal kidolgozottabb tételek találhatóak, mint az *introitus, offertorium, communio*.

A schola tagjai között vannak szólisták, akik a technikailag sokszor nehezebb és díszes dallamokat éneklék, mint pl. az olvasmányok közötti énekeket, ilyen a *graduale* és a *tractus*, az "énekelte homíliák".

A gregorián ének bensőségesen kapcsolódik a római liturgiához. Az egyháziatyák művei mellett, amelyek a kinyilatkoztatást és annak ünneplését magyarázzák, van egy másik magyarázati sík, a *zenei patrológia*.

A szentmise	Laudes és Vesperás	Matutinum	Kis órák
Introitus+zsoltár	<i>Deus in adiutorium</i>	<i>Domine labia mea</i>	<i>Deus in adiutorium</i>
<i>Kyrie</i>		Invitatorium	
<i>Glória</i>		Himnusz	Himnusz
Collecta	Antiphonæ+ zsoltárok	Antiphonæ+ zsoltárok	Antiphonæ+ zsoltárok
Olvasmányok	Rövid olvasmány	Olvasmányok	Rövid olvasmány
Graduale	Responsorium breve	Responsorium prolixum	
Tractus	Himnusz	<i>Te Deum</i>	
Alleluia	Versetto		Versetto
Evangélium	Evangéliumi kantikum	Evangélium	
Egyetemes könyörgések	Litania <i>Pater noster</i> Könyörgés	Rövid litania <i>Pater noster</i> Könyörgés	Rövid litania <i>Pater noster</i> Könyörgés
Offertorium			
<i>Sanctus</i>			
<i>Pater noster</i>			
<i>Agnus Dei</i>			
Communio+zsoltár			
<i>Ite missa est</i>	<i>Benedicamus Domino</i>	<i>Benedicamus Domino</i>	<i>Benedicamus Domino</i>

## A zsoltárok éneklése

### *A cantillatio*

A szent írások és tanok előadásának hagyományos és ősi módja, amelyet a Bibliát tisztelő vallások és kultúrák szertartásaiban találunk, a *cantillatio*. Ez a neologizmus, amely a XX. század elején keletkezett, a szöveg zenei kifejezésen keresztül történő ünnepélyes előadására vonatkozik. A *cantillatio*, az éneklés és az olvasás között helyezkedik el félúton és nem arra hivatott, hogy díszítse a szöveget, hanem elősegítse a szövegben rejlő tartalom ünnepélyes kifejezését. A dallami díszítés, amely a *cantillatio* során előfordul, sokkal inkább retorikai funkciót hordoz.

### A *cantillatio* zenei fejlődése

A *cantillatio* zenei anyaga valamelyest leszűkített határok között mozog, ez adja igazi jellegzetességét, általában egy kvart terjedelmet használ a szöveg helyes kifejezését szolgáló dallam megformálására (Példatár: Pater noster). Az egyes fokok közül az egyik mindig az alaphang funkcióját, a többi hangsúlyt és lendületet adó díszítő funkciót hordoz (természetesen a díszítés alatt nem a későbbi zenei hagyomány értelmében vett díszítést értjük). A *cantillatio* esetében a díszítés teljes mértékben esszenciális. A *cantillatio* során az egész dallamiság a szöveghez igazodik: a díszítés a szó és a frázis segítője, a ritmus az ünnepélyes deklamációt segíti.

A *cantillatio* három alapeleme különleges figyelmet igényel, ilyen a:

- hangsúly (*accentus*);
- központosítás (*interpunctio*);
- jubilus.

### A hangsúlyozás

A mediterrán medence népeinek nyelvei alapvetően dallamosak, ebből fakadóan a szóhangsúlyok is dallamosak. A Cicerótól származó megfogalmazás szerint beszélünk a latin nyelv rejtett dallamiságáról, amelyet a *cantus obscurior* fogalom jelöl.

A *cantillatio* esetében a dallam legtöbbször a hangsúlyos szótag irányába emelkedik. A zenei kompozícióknál kifejezetten tapasztalható a szavak eleje, hangsúlyos szótagja és a vége fölé feszülő dallamív kifejező formája.

Az *accentus* nem más, mint a szó lelke és a zeneiség méhe. A latin nyelvnek megvan a maga belső dinamikája, a szó a zene mozgatórugója. A zenei hangsúly a hangsúlyos szótag irányába emelkedik, míg ennek megfelelően és ezt kiegészítendő a szó vagy szöveg végét többnyire az alaphang hordozza. A többi szótag ennek a mozgásának a résztvevője: vannak olyan szótagok, amelyek előkészítik a csúcspontot (pretonikus) és vannak, amelyek levezetnek róla (posztonikus).

### A központosítás

A központosítás a társalgás és információközlés integráns része. A felolvasó számára a központosítás fontos segédeszköz a szöveg értelmes kifejezéséhez.

Tényként említhetjük, hogy az első évszázadokban, még a zenei notáció kifejlődését megelőzően, az első jelek csak viszonylagosan jelezték a központozást. Az *ekfonetikus* jelzések mint zenei utalások a szóbeli hagyomány meglétéről, ugyanakkor az éneklő felolvasó alapos zenei és lexikális felkészültségéről is tanúskodnak.

## **A *iubilus***

A harmadik zenei forma egyike a legősibb kifejezésmódoknak. A *jubilus* és a *melizma* megszakítja a szillabikus recitációt, kontrasztálódik vele, mégis belőle meríti lendületét és értelmét. Szent Ágoston tanúságára alapozva az ének felszabadítja a szótagok korlátait. A *jubilus* ezért nem pusztán a *cantillatio* zenei egysége. A *jubilus* hagyományosan az utolsó előtti szótagból kiindulva az utolsó szótagon szárnyal (Példatár: *ambrozián Glória*).

## **A zsolttározás, annak zenei anyaga és formái**

### **Zsolttározás az őskereszténységben**

Szent Ágoston a *Vallomások* VI,14 és a *Vallomások* X,33 Szent Jeromos *Kommentár az Efezusiakhoz írt levélhez* 3,5

### **Az ének helye az egyház liturgiájában**

Hrabanus Maurus (780-856) *De institutione clericorum* II,48 művében Dávid zsolttáros könyvét azok édes dallamaival együtt az egész egyházzal előnyben részesíti. Æthelwulf (800-858) *De abbatibus* és egy ismeretlen szerző a *Celebratio missæ* művében ír a liturgia és a zsolttárok éneklésének összetartozásáról.

### **Sevillai Izidor és metzi Amalarius az antifonális és rezponzoriális éneklésről**

Izidor (560-636), *Etymologia* VI,19,7 az antifóna „*vox reciproca*” két kórus *alternatim* énekléséről beszél.

Az antifóna és a rezponzórium közötti különbség, hogy a választ egy valaki éneklé, az antifóna esetében a kórusok váltakozva folytatólag éneklé. A *De ecclesiasticis officiis* I,9 szerint a rezponzoriális éneklés sajátossága az, hogy az énekesek ugyanazt válaszolják, mint amit a szólista előénekel.

Amalarius az *Expositio missæ* I,5,1 művében a következőket írja: Krisztus énekel, hívja Pétert és a többi tanítványát és ők válaszolnak, mivel utánozzák Krisztust. A rezponzórium egybegyűjti az összehívott tanítványokat.

## **A zsolttárok éneklésmódja**

### **Az *in directo* zsolttározás**

Az első két évszázad liturgiáját nincs módunkban pontosan leírni, csak következtetéseket tudunk levonni. Ebben a kezdeti korban a zsolttárok éneklése nem különült el világosan az olvasmányoktól. Az ének előadása az énekes (*cantor*) feladata volt, míg a közösség részvétele a liturgiában nagyrészt az imádságos hallgatásban valósult meg. Az idő

múlásával egyes egyszerűbb dallamokat a közösség is megtanult. Ebből fakadóan létrejött egy újabb zenei forma, amely nem alapok nélküli, tekintettel a bibliai zsoltárok stílusára, pl. *Benedictus es Domine* GT 372,7. Bizonyos esetekben a szólista továbbra is folytatólagosan énekelte a zsoltárt illetve canticumot, a közösség közbeszólása nélkül, csak már sokkalta díszesebben, pl. Nagyböjt és Nagypéntek traktusai, a Húsvéti Vigília kantikumai.

A mai zsolozsmarendben a napközi imaórák szolgálnak példaképpen a folytatólagos zsoltározásra (a pl. három részre osztott zsoltár recitálását kétszer a doxológia töri meg, illetve megismételhető az antifóna):

- *Ant.*
- Zsoltár 1-2-3
- *Ant.*

## Responzoriális zsoltározás

A következő lépcsőfok volt (III.-IV. század) a közösség mind nagyobb bevonása a zsoltározásba. Számos történelmi tanú beszámol a nyugati énekgyakorlat új formájáról, a reszponzoriális zsoltározásról: *cantando respondimus* (Szt. Ágoston). Ebben a stílusban a szólista nem hagy fel autonómiájával és folytatja a zsoltár éneklését teljes egészében. A közösség viszont minden strófa vagy vers végén egy könnyen memorizálható választ énekel, amelyet a szólista a zsoltár elején intonált.

Az első ilyen jellegű visszatérés (ritornello) az adott zsoltár első verse volt vagy inkább a vers második fele. Arra is van példa, hogy a közösség egészen más szöveggel válaszolt, pl. Alleluja (*Gustate et videte* GS 454).

## Az antifonális zsoltározás

A monasztikus élet fejlődésével (IV-V. század) a keresztény imádságot mindinkább a zsoltárok naponkénti recitálása jellemezte egy hetes beosztásban úgy, ahogy a Szentírásban található: *per ordinem*. A szerzetesek illetve szerzetesnők ebből a recitációból és meditációból éltek és fogalmazták meg imádságaikat. A liturgikus imádság ünneplése során, ahogyan ezt Szent Benedek kodifikálta, a közösség két kórusba rendeződött, egymással szemben foglalva helyet, felváltva imádkozva a verseket (antifonálisan).

A visszatérés nélküli zsoltározás esetében a zsoltár verseit egyiket a másik után mondták. Szent Benedek korából ellenben találunk egyfajta kétértelműséget. A problémát az *antiphona* fogalma okozza. A regula értelmezői megegyeznek abban, hogy itt a zsoltározásnak egy harmadik formájáról van szó.

## A három archaikus módus, az anya-vezérhang és a rávezetők

A cantillatio zenei anyagát kezdetben korlátozta a fokok száma és ambitusa. Az anyag emellett mégis rendezett volt. A legősibb cantillációk tanulmányozása során feltűnik, hogy

a nyugati latin repertoárban mindig fellelhető egy anyahang, *anya-vezérhang* (Cordes-mères vagy Muttertön), amelyhez képest a dallam többi hangja díszítésként viselkedik.

A korai énekanyagban alapvetően három anya-vezérhangot használtak. A klasszikus szolfézs segítségével anakronisztikusan három betűvel jelöljük ezeket: DO, RE, MI. Mindegyik fok egy pentaton jellegű skála része félhangok nélkül. A skálát és benne a három alapvető hangot következőképpen rendszerezzük:

Anyá-vezérhang DO, rávezető *so-la-DO-re-mi-fa* és transzponálásai (a *re* és a *mi* a DO akcentusai; a *la* és *so* a közbülső központosításnál): *Ne in ira tua* NR 43, *Tu es Deus qui facis mirabilia* PsMon 81.

Anyá-vezérhang RE, rávezető *la-do-RE-mi-fa* és transzponálásai (a többi fok díszítő jellegű): *Ego dixi* AM I,121, *In ecclesiis* PsMon 150.

Anyá-vezérhang MI, rávezető *do-re-MI-fa-so* és transzponálásai: *In cymbalis* AM II, 177.

## A modális fejlődés törvényei az anya-vezérhang szempontjából

A három archaikus módus képezi az első lépcsőfokot, amelyre a nyugati dallamok struktúrái épülnek. A fejlődés menetének három irányát határozhatjuk meg:

- a finális leszállítása
- a tenorhang felemelése
- az akcentus felemelése

## Az ősmódusok eltolódása a bipolaritás irányába, a finális leszállítása

Paleográfiai érvek: amennyiben egy tétel dominánsa - amely egyben a zsoltározás tónusa is - *la*, úgy nyugodtan mondhatjuk, hogy a tétel anya-vezérhangja a MI (kiszámítás: *do-re-mi/fa-so-la*). Viszont a kódexek összehasonlítása során felfigyelhetünk a finálisok eltérésére, ami a domináns és a finális közötti szekund, terc vagy kvart távolságot hoz létre.

Következő példa: amennyiben egy tétel dominánsa a *so*, úgy az ősi módus itt RE (kiszámítás: *ti-do-re/mi-fa-so* vagy *la-do-re/re-fa-so*). Ezen darabok esetében előfordul, hogy a zsoltározás *do* hangon recitál. Ezáltal létrejön a *so* és a *do* közötti pólus.

Végül, amennyiben az archaikus módus szerint a domináns és a zsoltározás tónusa a *do*, úgy DO ősmódusról beszélhetünk (kiszámítás: *la-ti-do* vagy *so-la-do/do-re-fa*), ahol sokszor előfordul a *do-fa* pólus. Ennyiben a finálisok leszállítása változást hoz létre az antifóna dominánsa és a zsoltár tónusának viszonyában. A finális leszállítására példa a *Los Angeles* (*Saint-Pierre di Langres*), *Paris BNF lat. 802*, *Metz 461*, *Troyes 571*.

A bipolaritás ennyiben a két központi fokot jelöli, a finálist és a tenort. Klasszikusan a finális és tenor között az autentikus hangnemeknél a fokok közötti távolság egy kvint, a plagálisoknál terc.

A finális leszállításának sematikus képét a következőképpen ábrázolhatjuk:

Antifóna: *Clamor meus / Rectos decet / Laudate*

Domináns: la

Finális: la mi re

Antifóna: *Auribus / Domine in caelo / Portio mea / Benefac*

Domináns: do

Finális: ti la so fa

## A tenor felemelése

Az archaikus módusban álló darabok, pl. zsolozsma-antifónák, amelyeket zsoltárral énekelnek, éppen a zsolotározás révén könnyedén jutnak az antifóna dominánsánál magasabb tenorhanghoz. A visszatérés (a közösség éneke) megmarad változatlanul, míg a zsolotár egy terccel vagy quarttal magasabban szól meg (a szólista részeként), mint az kezdeteknél (a finálistól egy terccel vagy quarttal magasabban szól a tenor). Erre paleográfiai bizonyíték a *Troyes 149, Metz 461, Aachen Bibl. cap. 35, Tours 149*.

Az ilyen jellegű fejlődés hátterében egyrészt egy 'modortalan' szólista temperamentuma keresendő, aki vokális orgánumának csillogását a magasabb hangokban tudta elérni, míg a közösség változatlanul megtartotta válaszának tónusát, másrészt az adott antifóna modológiai alaptónusának figyelmen kívül hagyása. Ezért láthatjuk, pl. a *De ventre* és a *Resurrexi* introitusok esetében, hogy a zsolotár tenorhangja éppen csak utal az antifónára, ezáltal jelentős módon kontrasztálódva azzal.

## A hangsúlyok felemelése

Ennek megfelelően az egyes tételeknél nem csupán a dallam tenorhangja talált magasabb pozíciót, hanem magával hozta az akcentusok felemelését is magasabb fokokra. A kompozíció belső dinamikája ezáltal megnyílik a magasságoknak, tendenciózussá téve a hangközök kitágítását. Az említett tendencia az akcentus természetéből fakad és a *cantus obscurior* révén válik teljesebbé.

A tenorhang és az akcentus módosulásai révén új módusok jöttek létre. Ezek nem annyira archaikusak, de sokkal közelebb állnak az anya-vezérhanghoz. Ezeket nevezzük archaizáló módusoknak. Az ősmódusok mutációi révén új rendszerezésre lett szükség, ezt nevezzük a *hexachord irányába történő eltolódásnak*. A hexachord rendszer és az ősmódusok egymáshoz való viszonya a következőképpen alakult:

Protus	Authenticus	MI (re-la), RE (re-so), DO (re-fa)
	Plagalis	DO (re-fa)
Deuterus	Authenticus	MI (mi-ti), DO (pien)
	Plagalis	MI (mi-so), RE (mi-la)
Tritus	Authenticus	DO (fa-do)
	Plagalis	DO/MI (fa-la)
Tetrardus	Authenticus	RE (so-re)
	Plagalis	DO (so-do/ti)

A már említett bipolaritás révén jött létre a hexachordra épülő *octoechos*. A középkorban szokásba jött a két pólust egymástól elválasztó hangközt (a kompozíció dominánsa vagy a zsoltározás tenorja és a tétel finálisa) és a hangközt rendező hangot (félhang helye) számmal vagy három speciális fogalommal jelölni.

Amennyiben valamely antifóna alaphangja a Re, a tenor elhelyezkedése pl. *fa*, az akcentusok pedig a *fa* és *so*: 2. módus.

A négy móduscsalád (Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus) modológiai jellemzői:

A zsoltározás tenorja			
Az antifóna finálisa	terc/kvart		kvint
	plagális módusok		autentikus
Re Protus	<i>fa</i> 2. módus		<i>la</i> 1. módus
Mi Deuterus		<i>la</i> 4. módus	<i>ti</i> 3. módus
Fa Tritus	<i>la</i> 6. módus		<i>do</i> 5. módus
So Tetrardus		<i>do</i> 8. módus	<i>re</i> 7. módus

Protus: felső határ re/mi: GTr 16 és 300. Alsó határ a finálisa alatti la/(so): GTr 17, 135, 251.

Az *octoechos*, mint elrendezés nem előzmények nélküli, már Ioannész maiumi püspök, majd Damaszkuszi Szt. János himnusz-gyűjteményében is megjelenik. A szír hagyományból ismert a dallamfordulatok szimbolikus jelentése is.

A bizánci skálarendszer szerint a következőképpen rendeződnek a módusok:

I.	Ekhosz autentesz	Protosz	Dorisz	Ananesz
II.	Ekhosz autentesz	Deuterosz	Lüdosz	Neanesz
III.	Ekhosz autentesz	Tritosz	Frügosz	Nana
IV.	Ekhosz autentesz	Tetrardosz	Mixolydosz	Hagia
V.	Ekhosz plagiosz	Protosz	Hypodoriosz	Aneanesz
VI.	Ekhosz plagiosz	Deuterosz	Hypolydiosz	Neeanesz
VII.	Ekhosz plagiosz	Tritosz	Hypofrygiosz	Aanesz
VIII.	Ekhosz plagiosz	Tetrardosz	Hypomixolydiosz	Nehagie

Az ókori dallamoknak saját éthosza volt: dór - bátor és férfias; líd - részeges és elpuhult; fríg - békés és szabad férfi; mixolíd - gyászos stb.

Az ősi görög hangköz-rendszer eredetileg a következő volt:

- diészisz, hemitonion - félhang,
- tonosz, trikmitonion - kis terc,
- ditonosz - nagy terc,
- diateszeron - kvart,
- tritonosz - bő kvart,
- diapente - kvint,
- tetratonosz - kis szext,
- hexachordon - szext,
- pentatonosz - kis szeptim
- heptachordon - szeptim
- diapazon - oktáv

A hangközök határozott rendszerbe illeszkedtek:

- Tetrachord - ti-do-re-mi; la-ti-do-re; so-la-ti-do
- Pentachord - mi-fa-so-la-ti; re-mi-fa-so-la; do-re-mi-fa-so; ti-do-re-mi-fa
- Diachord - mi, re, do, ti, la, so, fa hangról induló sor.

A tetrachordok sorozatának kiépítése mégsem volt annyira egyszerű, ugyanis a ti-do-re-mi és a mi-fa-so-la tetrachord sorának van egy közös pontja, a mi. Csakhogy a la-ti/ta-do-re sor már nem épül fel olyan következetességgel, mint a ti hangról induló sor. A probléma



úgy oldható meg, ha a mi nem lesz közös pont: ti-do-re-mi-fa-so-la-ti-do-re-mi. Így alakult ki a következő hangsor-rendszer:

- Hypaton: ti-do-re-mi
- Meze: mi-fa-so-la
- Synemmenon: la-ta-do-re
- Diezeugmenon: ti-do-re-mi
- Hyperboleon: mi-fa-so-la

Az öt tetrachordot Pythagoras egészítette ki a hypaton előtt egy a hanggal, aminek a proszlambanomenosz nevet adta. Ezáltal létrejött a tizennyolc hangból álló hangsor-rendszer, amely a diatonosz nevet viseli.

Pythagoras minden hangra épített hangsora saját nevet kapott. A ti-re épülő mixolydiai, a do-ra épülő lidiai, a re-re épülő phrigiai, a mi-re épülő dorai, a fa-ra épülő hypolidiai, a so-ra épülő hypophrigiai, a la-ra épülő hypodoriai nevet kapta.

A kereszténység első rendszererzője a hagyomány szerint Szt. Ambrus volt, aki a re, a mi, a fa és a so hangra épülő sorokat használta (valójában a rendszer kiépítője Hucbaldus volt).

A középkor már bővebb hangsort és értelmezést adott a nyolc hangból álló sornak: dór - vidám és örömteli; líd - kellemesen bájos; fríg - komor, kemény; mixolíd - komoly és méltóságteljes, stb.

A zsoltárdallamok, vagyis tónusok összekapcsolása a módusokkal a IX. és X. század elméleti munkáiban is nyomon követhető. A gregorián dallamok szisztematizálását nagytudású középkori tudósok végezték, akik járatosak voltak a scientia litterarum tudományában.

A septem artes liberales Trivium és Quadrivium része a következőképpen rendeződött:

- Trivium: grammatica, rhetorica, dialectica
- Quadrivium: arithmetica (numerus purus), geometria (numerus in spatio), musica (numerus in tempore: 1:2 octava, 2:3 quinta, 3:4 quarta, stb.), astronomia (numerus in spatio temporeque).

A gyakorlott énekmestereknek emellett segítségére voltak az úgynevezett tonáriumok is, pl. Hartker (PalMus II-1:3.262).

A jó elméleti alapokkal rendelkező mesterek (magister scholæ: aki a responsorium énekese és a repertoár ismerője), akik a kor zenetudományában (musica) igen járatosak voltak a következők:

- Hrabanus Maurus (853)
- Réomé-i Aurelianus
- Auxerre-i Remigius (IX. század)
- Alkuin

Az elméleti írások közül említjük a *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* és az *Institua patrum de modo psallendi sive cantandi* munkákat. A módusok rendszerezésének kiindulópontjának mégsem ezeket a munkákat tekintjük, hanem Boethius *Institutio*

musica c. műve. Ebben elsősorban a világ zenéjéről ír (musica mundana), majd az emberek zenéjéről (musica humana), végül a hangszeres zenéről (musica instrumentalis).

A musica mundana leírásához a monochord felsztását részletezi. 1:2 octava, 2:3 quinta, 3:4 quarta, 1:1/8:9 tonus.

- St. Amand-i Hucbaldus: *Musica enchiriadis és a De harmonica institutione*

Művében az ősi görög hangközöket következőképpen értelmezi:

Uniszón

S (kis szekund) 1/2

T (nagy szekund) 1

T+S

T+T

T+T+S

T+T+T

T+T+T+S

Boethiustól eltérően Hucbaldus nem felülről lefelé építkezett (kathabasis) és így a proslambanomenosz a rendszerhez függesztett hang volt, hanem alulról fölfelé (anabasis) úgy, hogy a proslambanomenosz a rendszer része lett, ezáltal a kezdő tetrachord a re-mi-fa-so lett, ami egyben a négy alaphangnem finálisa is.

- Regino (915) *Epistola de harmonica institutione* (a trieri antiphonarium helyreállítója)
- Odo (942)
- Notker (1022)

Az octoechos szerkezeti és elméleti előzménye a tetrachord (ti-do-re-mi). A tetrachord megduplázása révén a következő képlet vált láthatóvá:

ti-do-re-mi-fa-so-la a közös mi lesz a synaphe

A következőkben a megduplázott tetrachord még egyszer megduplázódott:

ti-do-re-mi-fa-so-la // ti-do-re-mi-fa-so-la a la és a ti diazeuxis lesz

Amennyiben a si elé egy la hangot helyezünk (proslambanomenosz), akkor a következő képlet alakul ki:

la- ti-do-re- mi -fa-so-la // ti-do-re- mi-fa-so-la

proszl. hypaton meson diezeugmenon hyperboleon

la-ti-do-re-mi-fa-so-la-ta-do-re

synemmenon

A kétszeresen megduplázott tetrachord skála legérdekesebb tanúja a Montpellier H 159 betűnotációja:

abcdefghijklmnp

a: proslambanomenosz

bcde: tetrachord (hypaton)

efgh: tetrachord (meson)

iklm: tetrachord (diezeugmenon)

mnop: tetrachord (hyperboleon)

Később, a két képlet kombinációja révén jött létre a si és a sa mozgó hangja (corda mobile). A hexachordnak pedig a következő változatai születtek meg (Guido):

Hexachordum naturale, hexachordum molle, hexachordum durum

Az így létrejött nyolc módus zsolttárrecitációi sajátos színezetet kaptak (Fuldai Ádám 1490) Arezzói Guidói<sup>16</sup> nyomán:

Omnibus est primus  
sed est alter tristibus aptus  
tertius iratus  
quartus dicitur fieri blandus  
quintum da lætis  
sextum pietate probatis  
septimus est iuvenum  
sed postremus sapientium

Guidó a *Micrologus* című művében a kompozíció utolsó hangját nevezi alaphangnak. viszont a realitásban sokszor egészen meglepő dolgokkal találkozunk. Példa: GT 214, 274. Az oktoechosz rendszerén kívül van még három dallam, amelyekkel gyakran találkozhatunk zsolozsmázás közben, ilyen a tonus peregrinus, tonus irregularis és a tonus directaneus.

## Az eredetek pentaton skálája

Az a hangsor, amelyből a nyugati szent zene megszületett, egy aszemiotikus pentaton hangsor, amelyben nincs félhang. Ez a hangsor megtalálható a világ legkülönbözőbb tájain: Kínában, Koreában, Japánban, Vietnamban, Mongóliában, a görög és magyar folklórban. Nagyon valószínű, hogy ez a dallamkészlet indo-európai közvetítéssel érkezett a nyugati világba. Ezen felül a hiteles néger spirituálék tekintélyes száma is ebből a hangsorból építkezik. Végül nem feledkezhetünk meg a latin-amerikai zenéről sem.

A három ősmódus a latin cantillatio alapjait képezi. A zeneteoretikusokat követve a három ősmódus elhelyezkedését a pentaton skálában, a következő képlettel mutatjuk be (troposz szpondeiakosz):

so - la - \* - DO - re - mi - \* - so - la

do - re - \* - fa - so (RE) - la - \* - do - re

re - mi - \* - so - la - ti (MI) - \* - re - mi

Ennek megvalósulását láthatjuk az *In splendoribus communio* és az *Immense cæli conditor* himnuszban. A három középhang az ősi zsolttározás alaphangjai, amelyekből forrásozik az egész modális struktúra.

A két alsó hangban találjuk meg a finálisok első hangjait, amelyekből későbbiek folyamán létrejöttek a modális finálisok, a két fenti hangból alakultak ki a modális dominánsok.

---

<sup>16</sup> Tehát nyolc módja van az éneknek, amint nyolc része van a miatyánknak és nyolc formája a boldogságnak; minden ének e nyolc különböző hangon változik - Arezzói Guidó.

A csillag jelzi a *pīen* hangot. Ez a *pīen* hang vezet a későbbi hexachord felé: *so-la-ti-do-re-mi*. A *mi-fa* vagy *la-ti* közötti összhang úgy jön létre, ha a *la* utáni *ti* fél hanggal lejjebb szól, vagyis *ta*. A hexachord logikája a következő törvényt hozta magával: *omnis nota super la semper sit canendo fa*.

Végül, a fent elmondottak alapján, az ősmódusok (DO, RE, MI) bipolaritás felé történő modális fejlődése és mutációja a következőképpen ábrázolható:

	fa	8. módus, a tenor és a hangsúlyok felemelése révén
	mi	6. módus, a tenor és a hangsúlyok felemelése révén
	re	az octoechos rendszerbe nem illeszkedik, archaikus
DO	ti	az octoechos rendszer számára ismeretlen
	la	2. módus, a finális leszállítása révén
	so	8. módus, a finális leszállítása révén
	fa	5. módus, a finális leszállítása révén
	so	Protus kvarttal, 8. módus, a tenor és a hangsúlyok felemelése révén
	fa	2. módus, a tenor és a hangsúlyok felemelése révén
	mi	az octoechos rendszerbe nem illeszkedik, archaikus
RE	do	az octoechos rendszer számára ismeretlen
	ti	Deuterus kvarttal, az octoechos rendszer számára ismeretlen
	la (si)	Protus kvarttal, az octoechos rendszer számára ismeretlen
	la (sa)	4. módus, a finális leszállítása révén
	so	7. módus, a finális leszállítása révén
	la	4. módus, a tenor és a hangsúlyok felemelése révén
	so	Deuterus kvarttal, az octoechos rendszer számára ismeretlen
	fa	az octoechos rendszerbe nem illeszkedik, archaikus
MI	re	az octoechos rendszer számára ismeretlen
	do	6. módus, a finális leszállítása révén
	ti	4. módus, a finális leszállítása révén
	la (si)	1. módus, a finális leszállítása révén
	la (sa)	3. módus, a finális leszállítása révén

## A zsoltározás további jellemzői

Szerkezetileg a tenorhang és finálisa közötti viszonyból adódóan mindegyik zsoltártónusra jellemző:

*Initium (intonatio) - tenor (tuba) - flexa - tenor - mediatio/cesura - tenor - terminatio*

A terminatio kapcsán említjük a zsoltártónus és az azt követő antifóna kapcsolódási pontját a *differentiæ* vagy *diffinitiones* fogalmát, a kadencia hozzásimulását az antifónához.

## A zsolozsma

A gregoriánnal történő ismerkedés során eljutottunk addig a pontig, ahol megkülönböztetjük a gregorián repertoár két fontos elemét: a zsolozsmát és a szentmisét.

A szentmise énekeinek notációval ellátott kéziratok forrásait a X. századból ismerjük. Ebben az időben egész Európában ugyanaz a zenei stílus jellemezte a ritmust, a szöveget és a dallamot.

A zsolozsma énekeinek lejegyzései 1000 tájáról származnak. Ezek a kéziratok nagyon archaikus dallami formákról tanúskodnak. A szentmise propriumához képest a zsolozsma anyaga kevésbé homogén és magán hordozza a zenei fejlődés és változatosság minden sajátosságát.

A zsolozsma végzésénél két gyakorlatról beszélhetünk: római (világi) és monasztikus gyakorlat. A kettő esetében megállapíthatjuk a kölcsönhatásokat. Annyi bizonyos, hogy kötöttnek mondható a szentírási olvasmányok és a zsoltárok éneklése, viszont az elrendezésük már sokkal lazább és a két gyakorlat esetében különbözik. Ugyan mindkettő egy hétre osztotta be a zsoltárokat, de más rendben. A zenei formák szintén közösek. Viszont, míg Benedek regulája a VI. századtól jelentős helyet biztosít a himnusznak, addig a római gyakorlatban a himnusz éneklésének gyakorlata csak a XIII. században jelenik meg. A zsolozsma végzésénél Benedek *a szív és a szó* egységére szólít.

## A párvers (versiculus)

A vesperás párversei rövidek és a klasszikus zsolozsmarendben a himnusz után és a *Magnificat* előtt énekelték.<sup>17</sup> Dallami formája ősiségéről tanúskodik.

Mindenekelőtt a szövege ősi: *Dirigatur, Domine, oratio mea*. A szöveg a 140. zsoltár szavait idézi. A zsidó liturgiában megvolt az esti tömjénáldozat szertartása, a keresztény liturgikus gyakorlatban, a kezek felemelése az *esti áldozat felé*, Krisztus halálát jelképezi a keresztben Nagypéntek délutáni óráiban. Ezen a ponton kapcsolódik egymáshoz a zsidó és a keresztény gyakorlat. A 140. zsoltár ezen szakaszának használata az officiumban már a IV. századtól tanúsított.

Még érdekesebb a versikulus modalitása. A mai gyakorlat bipoláris jelleget mutat: *fa-re*. Ellenben nagyon sok kézirat megőrzött egy autentikusabb *RE* archaikus módusú változatot.

---

<sup>17</sup> A versiculus elnevezés egyesek szerint a zsoltárok verseléséből ered, mások szerint abból, hogy az oltár felé énekelték.

Végül a stílus: szillabikus egyhangú recitáció, a végén egy csodálatos melizma az utolsó szó utolsó magánhangzóján, ami az ősi gyakorlatban nagyon is elterjedt volt.

## Rövid válaszos ének (**responsorium breve**)

A zsoltárok éneklésének másik módja a válaszos ének. Ennek során a szólista énekli a verseket vagy a strófákat, a hívek pedig rövid formulával válaszolna, amely a hosszú zsoltárszakasz része.

A zenei vizsgálat nyomán láthatóvá válik, melyek azok a részek, amelyeket a szólista és melyek azok, amelyeket a nép énekel. A válaszos ének neve is eredeti formájára utal, miszerint a ma ismert válaszos ének hosszabb volt (a mai forma minimálisra kurtított).

A *responsorium breve* szerkezeti felépítése (a *responsorium prolixum* is):

V: Responsum I \* II

A: Responsum I \* II

V: Vers

A (repetitio a latere) II

V: Doxológia

A: (repetitio a capite) I \* II

A későbbiekben a válaszos énekhez hozzáadtak egy doxológiát is, amelynek dallama az esetek többségében felemelkedik a magasba, ezzel arra utalva, hogy későbbi alkotás.

A doxológia nélküli formájában a válaszos ének ősi modalitásról tanúskodik.

## Nagy válaszos ének (**responsorium prolixum**)

Az éjszakai imaóra során, a szentírási és patrisztikus olvasmányok között nagy válaszos ének hangzik el. A klasszikus római matutinum során kilenc, a monasztikus rend szerint tizenkettő hangzott el. Ma kb. 600 db *responsorium prolixum*ról van tudomásunk.

Aurelianus a következőket írja: *dicta autem responsoria eoquod uno canente id alter respondeat. Inter responsoria autem et antiphonas hoc distat, quod in responsoriis unus versum dicit, in antiphonis autem versibus alternant chori. Moris enim fuit apud priscos a singulis responsoria cani, reliqui omnes cantanti respondere.* A válaszos ének th. két részből áll: *corpus*, amelyet egy szólista vagy a schola énekelt és a *versus*, amelyet egy másik szólista énekelt, ezt követően a schola/szólista válaszolt a *corpusszal*:

- a *capite* (római hagyomány) vagy

- a *latere* (gallikán hagyomány)

Minderről már Helisachar levele is tanúskodik, amelyet Nidibriusnak írt (819), valamint Amalarius. A schola anyaga sokszor centonizált, a szólista énekanyaga sztereotip elemekből áll össze.

## Invitatorium

Az éjszakai imaóra bevezető zsoltára is rezponzoriális jelleget visel. A zsoltár előadásmódja olyannyira díszes volt, hogy azt szólisták énekelték a közösségre hagyva a rezponzum-antifóna éneklését. Az invitatoriumok díszes dallamait, noha a gyakorlatban törekednek azokat módusokhoz rendelni, valójában nem lehet teljes bizonyossággal rendszerbe illeszteni. Erre már Aurelianus is rámutatott.

## Az antifóna

A zsoltározás monasztikus rendjének beosztásával (*psalterium currens*), némi zavar keletkezett az officium struktúrájában. Mindezek hozzájárultak egy egészen új zenei forma kialakulásához. Az antifóna ma bevezeti és lezárja a zsoltárt.

Az ismert antifónarepertoár ma kb. 4000 tételből áll, ezen belül megkülönböztethetők a zeneileg későbbi tételek. A hétköznapi zsolozsma antifónái többnyire a zsoltárok elejéből vagy végéből komponált ismétlések. Nagy részük még az ősi modalitásról tanúskodik.

A zsolozsma antifónáit keletkezésük három korszaka szerint osztják fel:

- archaikus (V.-VI. század)
- evangéliumi dallamok kora (VI. század), dallamapplikációk (VII. század)
- Ó-antifónák (VI. század)

Az ünnepek antifónái továbbfejlesztett formák, amelyek sok esetben *dallamtípusokból* építkeznek. Sok antifóna centonizált, vagyis egy meglévő antifónadallamot ráhúznak egy másik szövegre. A késői antifónakompozíciók magukon viselik az adott kor zenei stílusának nyomait (pl. Montes Gelboe).

## A szentmise própriuma

### A tractus és a canticum

A tractus és a canticum a szentmise énekrepertoárja ősi rétegének képviselői, mivel az *in directum*, vagyis a visszatérés nélküli zsoltározás ezek esetében maradt fenn a liturgikus gyakorlatban. A tractus (neve a *traho* igéből származik, jelentése húzni, vonni) és a canticum a liturgikus és legkiemeltebb időszakának énekei: a nagybőjt és a szent háromnap összesen 21 tractust tartalmaz, amiből 15 db 8. módusban, 6 db 2. módusban áll. A 2. tónusú tractusok nem típus dallamokat használnak. A milánói gyakorlatban neve *cantus* és a gregorián zsoltártónusok szempontjából mindegyik 8. tónusban áll.

A húsvéti vigília canticumai eredeti száma három: *Cantemus*, *Vinea* és az *Attende*. A felsoroltak mindegyike eredetileg egy olvasmányhoz rendelt ének volt, a *lectio cum cantico* vázlat szerint. Mindegyik dallama a quartus plagalis, vagyis 8. módusban íródott. Mindegyikre jellemző a három tenor (so, ti, do), az intonációs formulákkal, médiációkkal és konklúziókkal.

A tractus ugyan az *alleluia* helyén csendül fel azokon a napokon, amikor azt nem éneklük, de nem az alleluja helyettesítője. Jellegénél fogva inkább elmélkedésre készítő ének, amely bevezet a soron következő evangéliumi szakasz megértésébe.

## A RÓMAI MISEKÖNYV ÁLTALÁNOS RENDELKEZÉSEI A TRACTUSRÓL

„Nagybőjt idején Aleluja helyett a Lekcionáriumban található Evangélium előtti verset énekeljük. De énekelhető más zsoltár vagy tractus, ahogyan az a Gradualéban található” (RMÁR 62.).

## A GRADUALE ROMANUM RENDELKEZÉSEI A TRACTUSRÓL

„A szent negyvennap idején az Alleluja helyett Tractus-t kell énekelni, amelynek verseit a kórus két része éneкли felváltva vagy pedig a kántorok és a kórus ugyancsak felváltva. Az utolsó verset mindenki énekelheti” (OCM II.7).

## Graduale

A Graduale szintén az olvasmányok közötti énekek egyike. Eredeti neve *responsorium graduale*. Ez egyrészt arra utal, hogy eredeti formája a visszatérő válasz volt: *responsorium*. Másrészt arra utal, hogy a felolvasó állvány lépcsőjén énekeltek: *gradus*. Eredendően a közösség egyszerű választ adott a szólista énekére. Szt. Ágoston korából dokumentált ez a gyakorlat.

A válaszos zsoltározás gyakorlata megvolt már a zsidóság templomi liturgikus gyakorlatában is. Első említése Tertullianustól származik. Római Hippolytos már említi az allelujás választ. Az *Apostoli Konstitúciók* említi a két olvasmányt és az azokat összekötő éneket. A válaszos zsoltár az V-VI. században a római schola énekesének feladata volt. A díszítés gazdagodása a szöveg folyamatos rövidülésével egyidőben történt (kb. 450-550 között). Az eredmény az lett, hogy a válaszos zsoltár két verzusra redukálódott, ez a *corpus* és *versus*. Bizonyos esetekben a zsoltár kezdete rögzült. Más esetekben a *corpus* arra lett hivatott, hogy bemutassa az ünnepelt misztériumot vagy kommentálja a már felolvasott szentírási részletet. A *versus* a zsoltár iníciumból fakad, egy ősi zsoltározási forma szerint. Más esetekben a *corpus* és a *versus* más-más zsoltárból származik.

A *responsorium Graduale* általában A-B-A formájú. A tractusok, ahogy már láttuk két ősi jellegű módus használatára szorítkoznak. A graduálék esetében modális továbbfejlődésről beszélhetünk. A 120 Graduale az *octoechos* különféle módusaiban (1, 3, 5, 7) állnak és a leginkább autentikusak. Emellett találunk a graduálék családjában a 2. módushoz tartozókat, amelyek az ősi RE módusnak felelnek meg.

A graduálékat általában négy csoportba osztjuk:

- 2. módusban állók, pl. *Hæc dies*,
- 5-6. módusban állók, pl. *Christus factus est*,
- A klasszikus repertoár egyéni dallamai, az ó-római és ambrozián repertoárral kölcsönhatásban vannak,
- VIII-IX. századi későbbi tételek.

A nyugati rítusokban, mint pl. a milánói és a spanyol, a Graduale neve *psalmellus* és *psallenda*.



## A RÓMAI MISEKÖNYV ÁLTALÁNOS RENDELKEZÉSEI A GRADUALERÓL

„Az első olvasmány után következik a Válaszos zsoltár, amely az igeliturgiának szerves része. Liturgikus és lelkipásztori szempontból egyaránt nagy jelentősége van és előmozdítja az Isten igéjéről való elmélkedést. A Válaszos zsoltár az egyes olvasmányokra adott válasz és általában a szentmise olvasmányainak könyvéből kell venni. A Válaszos zsoltárt lehetőleg énekelni kell, legalábbis a népre tartozó válaszokat. A pszallista, azaz a zsoltárénekes az ambón vagy más alkalmas helyen éneklí vagy olvassa a zsoltárverseket... A szentmise olvasmányainak könyvében (Lectionarium) feltüntetett zsoltár helyett énekelhető vagy a Graduale Romanumból vagy a Válaszos, illetve alleluja zsoltár a Graduale Simplexből, amint azok a könyvek jelzik” (RMÁR 61.).

## A GRADUALE ROMANUM RENDELKEZÉSEI A GRADUALE ÉNEKRŐL

„Az első olvasmány után következik a Graduale (Responsorium Graduale), amit a kántorok énekelnek vagy a kórus. A verzust a kántorok éneklí egészen végig. Nem kell tehát tekintetbe venni a csillagot, amely jelzi, hogy a Graduale versnek... a végén a kórus bekapcsolódik az énekbe. Amikor azonban alkalmasnak látszik, megismételhető a Responsorium első része egészen a versig. Húsvéti időben a Graduale elhagyásával az Alleluja éneke következik...” (OCM II.5).

## A négy vonulási ének

### Introitus

Funkcionális énekként a bevonulási ének kíséri a celebráns és a segítők bevonulását. A bevonulási ének egységet képez a szentmise első cselekményével. A VII. században az introitus már biztosan a schola repertoárját képezi. Már Amalarius (852/853) említi: *antiphona quæ dicitur introitus*. Az OrdRom 5 *Invitatorium*-ként említi.

Az introitus tanúskodik a vokális elem fontosságáról a szertartás során. Az énekelt szó egysége erősíti a hívek egymással való egységét.

Olyan énekről van szó, amely bevezet az ünnepség misztériumába. Az introitus szövegével és dallamával adja meg az ünnep alaptónusát:

- *Puer natus est nobis*
- *Resurrexit*
- *Venite adoremus*
- *Ad te levavi*

Ennyiben határozhatjuk meg az Introitus négy jellemzőjét a Missale Romanum alapján:

Az introitus szövegei alapvetően a zsoltárok könyvéből származnak (2/3), néhány esetben a Szentírás más könyveiből kölcsönzi szövegeit: 12x az újszövetségi szentírásból vagy az Ószövetségből, pl. *Puer natus*. Sok esetben az introitusok versei nem a zsoltárok könyvéből származnak, hanem az újszövetségből, pl. *Viri Galilæi + Cumque intuerentur in cælum euntem illum, ecce duo viri astiterunt iuxta illos in vestibus albis, qui dicunt: Viri Galilæi* (Rouen, Albi, Yrieix).

Az introitusok az *octoechos* rendszer minden módusában íródtak (összesen 158):

- Protus (49): authenticus 28, plagalis 21

- Deuterus (47): authenticus 30, plagalis 17
- Tritus (26): authenticus 13, plagalis 13
- Tetrardus (36): authenticus 21, plagalis 15

Az ó-római hagyományban sokkal több volt a *deuterus*-ban írt introitus. A nyugati liturgikus hagyományokban az Introitus neve sokszor más:

Mozarab: *officium* vagy *ad prælegendum*

Gallikán: *antiphona ad prælegendum*

Milánói és beneventói: *ingressa*

#### A RÓMAI MISEKÖNYV ÁLTALÁNOS RENDELKEZÉSEI AZ INTROITUSRÓL (2008)

„Midőn a nép együtt van, a pap bevonul a diakónussal és a szolgálattevőkkel, felhangzik a Kezdőének. Ez az ének van hivatva megnyitni a szertartást, egységre hangolni az összegyűlteket, bevezetni őket a liturgikus időszak vagy ünnep misztériumába, továbbá kíséreni a pap és a szolgálattevők bevonulását. Énekelhet az énekkar (szkóla) és a nép felváltva vagy hasonló módon a kántor és a nép vagy végig a nép, illetve a szkóla egyedül. Vehető a *Graduale Romanum*ban vagy a *Graduale Simplex*ben levő antifóna a maga zsoltárával vagy pedig más, a Püspöki Konferencia által jóváhagyott ének, amely megfelel a szent cselekmény, a nap és a liturgikus időszak jellegének” RMÁR 47-48.

#### A GRADUALE ROMANUM RENDELKEZÉSEI AZ INTROITUSRÓL (1972)

„Mikor a nép együtt van, a pap a segédkezőkkel bevonul, elkezdi az Introitus antifónáját. Ennek az intonációja lehet alkalom szerint rövidebb vagy hosszabb, illetőleg együtt is kezdhetik. A *Graduale*-ban található csillag, amely az intonáció szakaszát jelzi, csak jelzésnek tekintendő, választható jellegű. Miután az énekkar elénekelt az antifónát, a verset a kántor vagy kántorok énekelhetik, majd a kórus újra elénekli az antifónát. Az antifónák és verzusok váltakozása annyiszor történhet, ahányszor szükséges a bevonulás kíséréséhez. Amikor az antifónát utoljára éneklük, előtte a *Gloria patri*<sup>18</sup> és a *sicut erat* verseket egybe éneklük, hacsak a *Gloria Patri*-nak nincs sajátos dallamvezetése, akkor ezt a végződést kell venni minden versben.<sup>19</sup>

Ha a *Gloria* és az antifónák ismétlése nagyon megnyújtaná az éneket, a doxológia elhagyható. Ha a körmenet rövid, akkor elegendő csupán egy vers vagy csak az antifóna vers nélkül.

Amikor a szentmisét processió előzi meg, az Introitus antifónáját akkor kezdik el énekelni, amikor a körmenet belép a templomba, de el is hagyható, amikor bizonyos esetekben a liturgikus könyvek ezt jelzik” (OCM II.1).

<sup>18</sup> A kis doxológia éneklésének szokása antióchiai (szír) eredetű antiariánus megnyilvánulás, amely a nyugati liturgia részévé vált.

<sup>19</sup> A *Gloria patri* éneklése már a karoling-korban is elterjedt szokás volt, főleg a triumphare psalmis illetve triplicare formában. Az introitusokhoz V. Pius rendelkezéséig sokáig énekeltek trópusokat is, pl. *Laudemus omnes Dominum*.

## A GRADUALE SIMPLEX RENDELKEZÉSE AZ INTROITUSRÓL (1967)

„Az introitus... énekéhez azt a formát alkalmazzuk, amely az antifónának a zsoltárversek után történő megismétléséből áll... Az Introitushoz... antifónát éneklünk a zsoltár egy vagy ha alkalmas, több versével. Az antifónát megismételjük a zsoltárversek után. A verseket szabadon választhatjuk ki, elhagyva néhányat az előttiünk lévőkből, ahogyan alkalmas, azonban úgy, hogy a mondanivaló teljes maradjon. Az Introitushoz... a végén lehet énekelni a Gloria Patri-t és a sicut erat-ot, a kettőből egy verset képezve, ahogy a toni communes-ben le van jegyezve” (GS IV.13 és VII.19).<sup>20</sup>

### Alleluja

Dicsérjétek az Urat! - ez az alleluja szószerinti jelentése. A gregorián ének első kézírataiban az olvasmányok közötti énekként jelenik meg. Eredetileg a szentmisében - és amennyiben megvolt a zsolozsmában is - Húsvét napjának éneke volt, később a húsvéti időszakra is kiterjesztették, még később a vasárnapokra is (VII. század).

Jelen formájában a prôrium tételei közül a legkésőbbi. Eredete kifejezetten összetett kérdés, mivel:

- Az *alleluja* kevésbé díszített és általában szillabikus a zsolozsmában, ellenben a szentmise ünneplése során mindig jubilussal találjuk.
- Később megjelent a *jubilus*, amely a szent tetragram *Yah* szótaga fölött ujjong. A jubilus adott lehetőséget az improvizatív zenei elragadtatásnak. Az ilyen jellegű öröm kifejezése felkészíti a közösséget az Evangélium felolvasására, ám a spanyol liturgikus hagyományban az alleluját az Evangélium olvasása után éneklük.
- Végül az alleluja verse általában a zsoltárok könyvéből vagy más könyvből való. A vers az alleluja meghosszabbításaként jelenik meg, ellenben sok kézirat úgy hozza az alleluját, hogy nem tartozik hozzá vers (húsvét vigíliájának Alleluja tétele). A vers vége a korai alleluják esetében különbözik a jubilustól, a későbbiek már a jubilus végét csatolják a vershez. Más esetekben a verset más jubilus követte, amit ma *sequentiaként* vagy *sequela*, *longissima melodiaként* emlegetünk.
- A 2. 4. és 8. módusú alleluják közül nagy számban vannak a legősibb repertoár képviselői, ugyanakkor ezek között találjuk a legtöbb típus-dallamot. A 2. módus típus-dallama pl. a *Dies sanctificatus* (ez az alleluja-típus legtöbbször a karácsonyi időszakban fordul elő dec. 25, 26, 27, 31, jan. 6. A 8. módusban az *Ostende*. A 4. módusban az *Excita*.

A milánói hagyományban 1 Protus, 1 Tetrardus, 1 Deuterus biztosan beazonosítható Alleluja található, összesen viszont 10 dallamról beszélhetünk, míg a beneventói hagyomány sokáig csak egy alleluja-dallamot ismert.

### A RÓMAI MISEKÖNYV ÁLTALÁNOS RENDELKEZÉSEI AZ ALLELUIÁRÓL

„Az Evangéliumot közvetlenül megelőző Olvasmányt az Alleluia követi... Ez az akklamáció önmagában álló szertartás, vagyis cselekmény, amelyben a hívek közössége üdvözli és fogadja az Urat - aki az Evangéliumban majd szól hozzá -, és énekkel megvallja hitét.<sup>21</sup> Mindenki állva énekl

<sup>20</sup> Az introitusról mondtak állnak az offertorium és a communio éneklésére.

<sup>21</sup> Az alleluia éneklése ennyiben hitvallás arról, hogy az aki szól hozzánk, a Feltámadt Krisztus.

az előénekesek, illetve a kántor vezetésével és adott esetben megismétlik. Az Alleuja verset az előénekesek vagy a kántor éneklik. a) Ha Allelujá-t vesziünk, azt a nagybőjti idő kivételével mindig énekeljük. A verseket a lecionáriumból vagy a Gradualéból vesszük; ... olyan időszakban, amikor Allelujá-t kell mondani, vehető vagy az Allelujás zsoltár vagy a zsoltár és az Alleluja a versével; ... az Allelujá-t, ... ha nem éneklik, el lehet hagyni" (RMÁR 62-63).

## A GRADUALE ROMANUM RENDELKEZÉSEI AZ ALLELUJÁRÓL

„A második olvasmány után következik az Alleluja... éneklése a következő módon történik: az Alleluját saját dallamával a kántorok éneklik, a kórus pedig megismétli. Ha úgy adódik, énekelheti azonban az egész közösség is, ismétlés nélkül. A verset végig a kántorok éneklik; az Allelujá-t ennek végén mindenki megismétli" (OCM II.7).

## Az Offertorium

A proprium énekei közül az offertorium rendelkezik a legtitokzatosabb eredettel. A felajánlás cselekményének első tanúja a II. századi apologéta, Jusztinus. Ugyanígy tanúskodnak Tertullianusz, Hippolytus, Ciprián és Mopszvesztiai Theodorosz. Az első tanú az offertorium-ének mellett Szt. Ágoston (IV. század). A kutatók megegyeznek abban, hogy az offertorium valamikor az V. században honosodott meg Rómában. A római szertartásrend (Ordo 5) kifejezetten említi az offertoriumot verzusaival. A hosszabb felajánlási szertartások megvoltak a pápai miséken a IX. században is, főleg vasárnapokon

A VIII. századi leírások szerint az offertoriumot a schola adta elő, amelyből a jól képzett szólisták énekeltek az offertorium verseit. A felajánlási körmenet megrövidülésével az offertorium elveszítette verseit.

Az offertorium jellegzetességei:

- Jól kidolgozott díszítések, főleg a melizmák tekintetében;
- Az ősi dallamok között találunk azonos dallamtípusokat használó tételeket: *In virtute* és a *Desiderium animæ*. A XIX. században keletkezett offertóriumok a régi mintákat követik: *Angelus Domini* és az *Assumpta*.
- Találunk olyan offertorium-tételeket, amelyek egyáltalán nem melizmatikusak, pl. *Lætentur cæli*.
- A melizmák kidolgozottságának tanúi: a dallamok azonossága, a szekvenciázás, a szerkezeti felépítés.
- Miközben az introitus és a communio a liturgikus cselekmények során mélyebb kapcsolatban vannak az ünnepelt misztériummal, az offertorium szövege nem minden esetben utal a felajánlási vonulásra. Az offertóriumok többsége a zsoltárok könyvéből meríti szövegeit, ezeken kívül vannak egyéb szentírási eredetűek (*Vir erat, Precatus est, Oravi, Sanctificavit*), de vannak kivételek: *Domine Jesu Christe, Protege*;
- Az offertóriumok száma nem annyira magas, mint az introitusoké vagy communióké;
- Az eredetileg antifónális jellegű ének átalakult rezponzoriálissá. Jelenleg a misekönyvből teljesen hiányzik, viszont a GR hozza.

Mindezekből arra következtethetünk, hogy az offertorium nem tekinthető úgy funkcionális énekek, mint az introitus vagy a communio. Sokkal inkább tekinthető "zenei áldozati adománynak". A későbbi korokban ezért vette át a szerepét az orgona.

A mozarab liturgiában *sacrificium*, a gallikán liturgiában *sonus*, a milánói hagyományban *offerenda*.

#### A RÓMAI MISEKÖNYV ÁLTALÁNOS RENDELKEZÉSEI AZ OFFERTORIUMRÓL

„Az adományokat átadó körmenetet felajánlási ének kíséri legalább addig, amíg az adományok az oltárra kerülnek. Az éneklés szabályai ugyanazok, mint a Kezdőénekénél. A felajánlási szertartást ének kísérheti akkor is, ha nincs az adományokat hozó körmenet (RMÁR 74).

#### A GRADUALE ROMANUM RENDELKEZÉSEI AZ OFFERTORIUMRÓL

„Az Offertorium antifónájához a szokás szerint énekelhetők versek, de ezek el is hagyhatók a gyászmise a Domine Jesu Christe antifóna esetében is. Az egyes versek után a jelzett antifónarészt megismételjük” (OCM II.13).

## A Communio

Ennek az éneknek a funkciója az, hogy kísérje a hívek vonulását a szentáldozáshoz. Az első századokban, leginkább a mediterrán medence liturgikus hagyományai a 33. zsoltár 9. versét használták: *Gustate et videte quam suavis est Dominus*. Ebben a korban az áldozási ének általában változatlan maradt az év során. Valószínűleg szólista énekelte a zsoltárverseket és a hívek rövid verssel válaszoltak. A válasz szövege helyfüggő volt. A római liturgia is megőrizte a vers egy formáját (Évközi 14. vasárnap, *Communio*).

Amikor a Communio éneklését átvette a schola, a szövegek egyre inkább eucharisztikus jelleget vettek magukra úgy, hogy kifejezték a nap misztériumát a zsoltárokból, az Újszövetségben, kifejezetten az Evangéliumban, mindenképp felett a János evangéliumában rejlő tanítás révén.

A Communio a szentáldozáshoz járuló elmélyítést célozza meg a cselekmény titkában úgy, hogy szintézist hoz létre az igeliturgia és az áldozati liturgia között. Ezt leginkább a *Pater* communióban láthatjuk (Virágvasárnap).

Külön esetet képeznek a nagyböjti időszak hétköznapjainak áldozási énekei, amelyek a Zsolt 1-26 szakaszait hozzák sorban. Ezek a kompozíciók közel állnak az introitusokhoz, stílusuk szemi-ornatikus.

Az communiók az *octoechos* rendszer minden módusában íródtak:

- Protus (49): authenticus 30, plagalis 19
- Deuterus (30): authenticus 10, plagalis 20
- Tritus (35): authenticus 15, plagalis 20
- Tetrardus (39): authenticus 13, plagalis 26

A communio tétele más nyugati rítusokban:

Gallikán: *confractorium - Pater noster - Trecanum*

Mozarab: *confractorium - Pater noster - ad accedentes*

Milánói: *confractorium - Pater noster - transitorium*

Nem minden *communio* visel antifonális jelleget, vannak *communio*-tételek, amelyek responzoriális jelleget viselnek a kódexek tanúsága szerint, pl. *Videns Dominus*. A *Pascha nostrum* Mont-Blandin és az Einsiedeln 121 *Graduale* tanúsága szerint repetendával rendelkezik az *Itaque* szakaszól. A *Surrexit Dominus* *communio* alleluja szakasza tér vissza a verzusok végén.

A *Dicit Dominus* *communio* szerepekre van osztva: elbeszélő, Jézus, násznagy.

## A RÓMAI MISEKÖNYV ÁLTALÁNOS RENDELKEZÉSEI A COMMUNIORÓL

„Amikor az Oltáriszentséget a pap magához veszi, elkezdődik az Áldozási ének. Ennek szerepe, hogy a közös éneklés által kifejezze az áldozók lelki egységét, tanítsa a szív örömét és jobban megvilágítsa az áldozási körmenet közösségi jellegét. Az ének addig tart, amíg a híveket áldoztatják. Ha azonban van külön hálaadó ének, az áldozási éneket idejében be kell fejezni... Áldozási énekként vehető vagy a *Graduale romanumból* az antifóna akár zsoltárral, akár anélkül, vagy a *Graduale Simplexből* a zsoltárral vagy pedig más, a Püspöki Konferencia által jóváhagyott ének. Énekelhetik vagy az énekesek egyedül vagy az énekesek, illetve a kántor a néppel együtt” (RMÁR 86-87).

## A GRADUALE ROMANUM RENDELKEZÉSEI A COMMUNIORÓL

„Mialatt a pap magához veszi Krisztus Testét, kezdjek el a *Communio* antifónát. Ez úgy történik, mint az *Introitus* esetében...” (OCM II.17).

## A proprium tételeinek funkciós jellege

Introitus	Oligotonikus	Antifonális	Papság vonulása a szentélybe
Graduale	Melizmatikus	Responzoriális	Elmélkedő válasz az elhangzott szentírási szakaszra
Alleluia	Melizmatikus	Responzoriális*	Diakónus vonulása az Evangéliummal
Offertorium	Oligotonikus	Antifonális *	A nép vonulása az áldozati adományokkal
Communio	Oligotonikus	Antifonális	Nép vonulása a szentáldozáshoz

A fenti táblázat a proprium tételeit sajátos funkciójuk felől mutatja be. A táblázat révén láthatóvá válik, hogy az öt tétel közül négy vonulást kísér. Valójában nagyböjtben az alleluja helyett egy másik elmélkedésre szánt éneket találunk, a tractust. Ennyiben a propriumnak hat tétele van, amelyből négy vonulási ének, kettő pedig az elmélkedést szolgálja.

A következő táblázat a liturgikus egység szempontjából tekinti át a proprium tételeit:

Introitus	Szentírási szöveg <i>lectio</i>	Dallam: elmélkedés <i>meditatio</i>	Ima: egyesülés Krisztussal	Cselekmény: a papság vonulása az oltárhoz, az egyház vonulása Krisztushoz
Graduale			Ima: válasz az elhangzott olvasmányra	Cselekmény: Keresztény cselekvésmód a világban
Alleluja			Ima: az Evangéliumban megszólaló Krisztus köszöntése	Cselekmény: diakónus vonulása az Evangéliummal
Tractus			Ima: felkészülés az Evangéliumban megszólaló Krisztussal való találkozásra	Cselekmény: Keresztény cselekvésmód a világban
Offertorium			Ima: (ön)felajánlás	Cselekmény: az áldozathoz szükséges kenyér és bor felajánlása
Communio			Ima: a Krisztussal való egyesülés	Cselekmény: vonulás a Krisztussal való egyesüléshez

## Más énekek

A középkori nyugati liturgikus hagyományból ismertek más énekek is, amelyekre eddig csak utaltunk és a szentmise állandó részeit képezik.

## A szentmise ordináriuma

A szentmise bemutatása során találkozunk olyan énekekkel, amelyeknek szövegei változatlanok, függetlenül a naptól és ünneptől. Ezeket a szentmise ordináriumának hívjuk. A tételek nevei azok kezdő szavából erednek: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* és az *Agnus Dei*. Ezekhez soroljuk külső elemként a *Credo* tételt is. Együttesen az ordináriumok gyűjteményét *Kyriale*-nak nevezzük.

A modern könyvkiadványokban rendszerezett formában találjuk az ordináriumok tétéleit, misékbe gyűjtve. Az I. mise a húsvéti időszakban, a IV. mise az apostolok ünnepein, a XI. mise az évközi idő vasárnapjain csendül fel. Az ilyen rendszerezés késői szerkesztői munka eredménye.

## KYRIE

*Kyrie eleison* (Uram, irgalmazz!), görög formula, amellyel a hívek Urukat szólították, kérvén az ő irgalmasságát.<sup>22</sup> Ezt az éneket a szentmise bevezető részében találjuk, mint a bűnbánati cselekmény részét. A *Kyrie* eredetileg szentháromságos fohász volt, a szentmise más részében. Az ősi kéziratokban a szöveg sokszor egybeírt formában található: *kyrieieleison*. A gregorián és a későbbi gregorián jellegű dallamok tiszteletben tartották ezt a filológiai elemet, főleg a melizmák tekintetében.

A vatikáni kiadásban sokszor találkozunk *kyrie*-címekekkel, mint pl. *Lux et origo, Cum iubilo, Orbis factor, stb.* Ezek a címek a trópusok kezdő szavaira utalnak. A *Kyrie* tételek és trópusaik megtalálhatók már az ősi kéziratokban is.

A *Kyrie* tételek nagy része az archaikus MI módusba tagolódik. A dallami téma *do - re - mi - mi* felfedezhető a XV., XVI. (Példatár 5. oldal) és XVIII. mise esetében (Példatár 11. oldal), szerkezeti szempontból ugyanez a helyzet a III., IX. és X. (Christe), XI. és I. *ad libitum* esetében is. Ez a téma nyitja meg a II., V., VI., XII., VI. *ad libitum*, a gyászmise *Kyrie* tételét. Az I. és XVII. misék esetében ez a formula némileg módosul egy későbbi felemelés révén *ti-ről do-ra*.

Ugyanez a témája a római liturgia litániájának és ősi modalitásról tanúskodik, így a XVIII. mise esetében. Ez a téma fejlődött tovább a gyászmise, a II., XI. és XVI. *Kyrie* nagy terc lépésében.

Szerkezetileg a *Kyrie* tételek A-A-A szerkezetet hordoznak, főleg a római hagyomány dallamai; A-B-A szerkezetű pl. az V. mise *Kyrie* tétele; A-B-C szerkezetű pl. a IV. *Kyrie*. A vatikáni kiadás *Kyrie* tétélei a legújabb paleográfiai kutatások szerint némi felülvizsgálatra szorulnak.

## GLORIA

Ez a himnusz a korai kereszténység prózában megírt himnuszainak egyik legszebb képviselője, amelyet a nyugati egyház átvett keletről és tisztelettel megőrzött. A himnusz megtalálható a IV. századi görög és szír forrásokban, viszont eredeti formája görögül keletkezett a II. században. A latin szöveg valamikor a VII. században keletkezett és a IX. században rögzült. Német szerzetesházak XI. századi kódexeiben görög nyelven énekelték a *Doxa en hypszisztu to Theo* himnuszt. A *nagy doxológia* vagy *laus angelorum magna* eredetileg nem a szentmise része volt, hanem a matutinum officiumát záró hálaadó himnusz volt.

A római liturgiában a *Gloria* először a karácsonyi misében jelent meg. Később az év nagy ünnepén is felcsendült a püspöknek fenntartott himnuszként. Ma a *Gloria* a közösség himnusza, amelyet vasárnapokon (kivéve Advent és Nagyböjt) és ünnepnapokon

---

<sup>22</sup> A *Kyrie* éneket, főleg ha nehezebb volt énekelni a hívek számára, egyházi személyek énekelték. A hívek sokszor „Leisen”-ekkel válaszoltak, főleg gergán nyelvterületeken.



énekelnek. Az intonációt követően a szöveg alapvetően két részre tagolódik: az Atya dicsérete és a Fiú dicsérete. A záró részben szentháromságos formulában találjuk a Szentlélek említését is, ami a szentháromságos dogmák hatására történt szerkesztés eredménye.

A vatikáni kiadás 19 dallamot közöl. Ebből kettő egyszerűségében emelkedik ki. Az *ambrozián* változat a cantillatio legkiválóbb példája (recitáció a *la* hangon, RE anya-vezérhang), az alsó kadencia egy gyönyörű jubilus. Az *ámen* melizmatikus dallama későbbi hozzátoldás.

A XV. *Gloria* is a cantillatio struktúráját hordozza zsoltáros stílusban: intonáció, tenor, mediáció, finális (Példatár 5. oldal).

A többi himnuszfeldolgozás hasonló esztétikára törekszik.

A RE anya-vezérhang világosan felfedezhető a XI., II. *ad libitum*, III. *ad libitum*. A VI. a 8. módus felé törekszik.

## CREDO

A nícea-konstantinápolyi hitvallás a két nagy zsinat, a níceai (325) és a konstantinápolyi (381) hitvallásainak Kalkedonban elfogadott formulája (451).

A hitvallás éneklése az V. századtól került bevezetésre a keleti liturgia keresztelési szertartásába.

Nyugaton a *Credo* a spanyol liturgiában jelenik meg a VI. században, a gallikán liturgiában a VIII-IX. században, a római liturgiában 1014-től, de csak vasárnap és ünnepnap.

A hat dallam közül, amelyeket a vatikáni kiadásban találunk, mindegyik szillabikus. Az I. képviseli az eredeti formát, jól láthatók rajta a cantillatio jegyei (Példatár 5. oldal). Ahogy a *tonus peregrinus*, úgy a *Credo* is két tenorral rendelkezik: *la* és *so*. Minden frázis *so* hangon végződik. A II. és V. az I. *Credo* későbbi átdolgozásai, a III. (Példatár 18. oldal), IV. és V. késői kompozíciók.

## SANCTUS

Az eucharisztikus ima elején a *Sanctus* énekét a prefáció nagy recitációja vezeti be. A szeráfok éneke már a jeruzsálemi Templom liturgiájának is része volt. Szentírási eredete az Iz 6,3. A *Sanctus* meghívja az egyház tagjait, hogy a mennyeiekkal és földiekkal egyesülten dicsőítsék Istent, ezzel kifejezve a mennyei és földi liturgia egységét is. Isten szentségének és transzcendenciájának ilyen jellegű kinyilvánításának betetőzése Krisztusnak, a Királynak köszöntése a Mt 21,9 alapján (Zsolt 117,26).

A vatikáni kiadásban meglévő tételek közül a XVIII. *Sanctus* (Advent és Nagyböjt hétköznapjaira, halottakért mondott mise) különbözik a többitől egyszerűségével (Példatár 5. oldal). Dallama szoros egységet képez a prefáció és a kánon dallamával.

A *Sanctus* énekét a pap és a hívek együtt énekelték már a IV. században is. A *Benedictus* szakasz csak a VI. századtól jelenik meg a római liturgiában. A *Sanctus* többi feldolgozása a XI. századot követően keletkezett, vannak köztük szillabikus tendenciát sugallók, pl. a XIII. és vannak nagyon díszesek II., VII., XI.

## AGNUS DEI

Funkciós ének, amely a kenyértörést kíséri. A római liturgiába I. Sergius vezette be szír mintára a VII. században, szíriai menekült keresztények hatására.

A milánói liturgiában az *Agnus Dei* egyike a *confractorium* tételeknek. A gallikán (Lion) liturgia is megőrzött egy hasonló típusú éneket *ad confractionem panis*.

A XVIII. *Agnus Dei* dallama a korai litániadallamok tanúja (Példatár 5. oldal). Az *Agnus Dei* éneket addig ismételték, amíg tartott a kenyértörés. A bevezetését követően, főleg a kisvárosi gyakorlat és az áldozások számának csökkenése rögzítette az ismétlések számát háromban. A X-XI. században a harmadik ismétlés lezárása már a *dona nobis pacem* lett.

A húsz *Agnus Dei* tétel közül kilenc dallam az A-A-A formát, kilenc az A-B-A formát követi. Csupán kettő követ más formát: a VII. az A-A-B, a XI. az A-B-C formát. A XII. és XVI. *Agnus Dei* második ismétlése egyszerű, ez a litániás szerkezet maradványa.

## A prózában írt himnuszok

A himnusz-irodalom két fajtájáról beszélhetünk: a prózában és a versben írt himnuszokról. A prózában írt himnuszok nagy számban keleti hatásokat tükröznek (pl. Szír Szent Efrém). A nyugati himnusz-irodalom három ilyen tételt őrzött meg: *Gloria in excelsis Deo*, *Te Deum*, *Te decet laus*.

A *Te Deum* egy hosszú dicsőítő himnusz, prózai, hagyományosan az éjszakai imaóra része. Használata kiterjedt más ünnepi hálaadó alkalmakra is.

A himnusz eredete hosszú vita tárgya évek óta. A legenda szerint a himnusz költője Szent Ambrus és Szent Ágoston, akinek keresztelése (Milánó, 386) alkalmából csendült fel először. Az alapos vizsgálat rámutat arra, hogy a himnusz szövegi és zenei megformálása összetett és progresszív jegyeket mutat, ebből a kutató szakemberek arra a következtetésre jutottak, hogy a végső szerkesztő remesinai (ma Románia) Nicetus a IV. század végén vagy az V. század elején.

A himnusz első fele a *Paraclitum Spiritum* szakasszal bezárólag nagyon hasonlít az eucharisztikus anafórára: szentháromságos hódolat az Atyára irányulva, háromszoros *Sanctus* résszel kiegészítve. A dallam a *la* hangra épül (RE anya-vezérhang), a *ti* hangra emelt tenorral, hangsúlyokkal a *dón* és megállásokkal a *szón*.

A második rész a *Tu rex gloriae a sanguine redemisti* szakaszig a megváltó Krisztus dicsérete. A hangsúlyok lelépnek a *ti* hangra, a záradékok pedig *mire*.

A *Salvum fac* résztől a végéig egészen egyedi szöveg és zenei kompozíció. Az anya-vezérhang: MI. A recitáció alapvetően a *szo* hangon mozog (Példatár 21, 28).

A *Te decet laus* a monasztikus matutinum vasárnapi és ünnepi lezárása. Ma két dallama van gyakorlatban. Az autentikus dallam a húsvéti időben csendül fel, a másik dallam a maurinusok kompozíciója (XVII. század).

## A verses himnuszok

A II. vatikáni zsinat liturgikus reformját követően felértékelődött a himnuszok fontossága. A jelenlegi *Liturgia Horarum* a himnuszt az officium elejére helyezi, míg a reformot megelőzően imaórától függően más helyen volt rögzítve a himnusz helye. Igaz, Benedek regulájában a következőket olvassuk: „után a *Dicsőség*, s aztán minden imaórának a saját himnusza következék”. A szentmise introitusához hasonlóan a himnuszról is elmondhatjuk, hogy megadja az officium alaphangját, segíti a híveket abban, hogy belépjenek a liturgikus időszak ünnepelt misztériumába. A himnuszok ilyen jellege népszerűségükből ered, mivel eléggé egyszerűen énekelhetők. Egy adott verses dallam ismétlése ugyanis megkönnyíti a memorizálást.

### SZENT AMBRUS

Szent Ambrusról mondhatjuk, hogy nem csak himnuszok írója volt, hanem megteremtett egy himnusz-stílust is. Ambrus egyik talán legismertebb himnusza a *Veni Redemptor gentium*, amely himnusz a többihez hasonlóan krisztológiai eretnekségek elleni állásfoglalás is. Az egyszerű metrika biztosítja a tartalom memorizálását, a dallam pedig a tartalomhoz való érzelmi viszonyt.

### A KAROLING RENESZÁNSZ

A Karoling kor egyik sajátossága volt a görög-latin őskorhoz való visszanyúlás. Sok himnusz klasszikus metrumok szellemében íródott, pl. Vergilius és Horatius műveit követve.

### A JAMBIKUS, SAFFIKUS ÉS SZATURNINUSZ HIMNUSZOK

Az ambrozián himnuszok rendszerint nyolc strófával és négy verssel rendelkeznek, minden vers nyolc szótagú (sillaba). A saffikus metrum a Karoling reneszánsz alkotása. A strófa három versből és tizenegy szótagból áll, egy cezúrával a kvinten, végül a strófa egy öt szótagú záradékkal végződik (adoniszai sor). A szaturninusz három sor, minden sor 8+7 szótagos trocheus, pl. *Crux fidelis* vagy *Pange lingua* (Példatár 14. oldal).

### HIMNUSZVÁLTOZATOK

1100 környékén a ciszterek és domonkosok francia eredetű dallamokat kezdtek népszerűsíteni (trochaeikus verseléssel). Ennek példája az *Ave maris stella*. A francia-angol dallamiság a magyar Szt. István himnuszban is megjelenik: *Gaude, mater Hungaria*.

## A zsolozsma és a szentmise későbbi kompozíciói

### RÍMES OFFICIUM

A *História* néven ismert officium, amely stílus a 993. szentté avatások nyomán keletkezett, metrikus, rímes, ritmizált kompozíció, mint pl. Speyeri Julián *Szt. Ferenc* és *Szt. Antal verses officiuma* vagy *Szt. Imre* és *László officiumai*. A *História* akkorra ugyan már kiforrott stílus volt, de nem volt verses, pl. regensburgi Emmeram vagy sanktgalleni Gall zsolozsmája. A kor egyik legismertebb *História*-írója Hermannus Contractus volt, aki szövegekkel és neumákkal látta el a kompozíciókat. Bizonyosnak mondható, hogy a korai *Históriák* között

sok olyan tétel keletkezett, amely teljesen eltért a gregorián ének stílusától (sokszor oktávon túli ambitussal is).

## MÁRIA-ANTIFÓNÁK

A gregorián repertoár klasszikus korában keletkeztek önálló antifónák, mint pl. *Adorna thalamum*. A XI. század remekei a nagy Mária-antifónák:

- Alma Redemptoris Mater
- Ave Regina cœlorum
- Regina cœli
- Salve Regina (Hermannus Contractus)

Az egyszerűsített dallamok: Példatár 10, 16, 21, 28.

## SEQUENTIA

A sequentiák története némileg bonyolult, hiszen már a VI. századból van tudomásunk létezésükről, viszont igazi elterjedésük és virágzásuk a VIII. századtól a XIII. századig tartott. St. Gallen-i Notker Balbulus (840-912) *longissima melodia* fogalommal jelölte őket, a nyugati frankok *prosanak* nevezték (**pro sequentia**). Megjegyezzük, hogy Notker szekvenciáira jellemző a mély és kifinomult teológiai és költői reflexió a keresztény üdvtörténet eseményeire

Egyes sequentiákat az alleluja jubilusából komponálták, ilyen az *Alleluja. Ostende jubilusára* írt *Grates nunc omnes sequentia*. A limoges-i St. Martial kolostorhoz és Notkerhez fűződik a haladó ismétlés stílusa, pl. *Clare sanctorum senatus*. Wipo *Victimæ paschali* sequentiája már a rím felé történő eltolódás tanúja. Könnyed francia stílus képviselője a *Lætabuntur sequentia*. Az új stílus képviselői Párizsban az ágostonos St. Victor-i Ádám: *Hodiernæ lux diei, Omnes una celebremus*.

A sequentia keletkezésének és terjedésének három korszakát különböztetjük meg:

- Kezdeti kor: Galliában Allelujából (Notker Balbulus munkássága). Annyi bizonyos, hogy a sequentia teológiai gondolkodása az egyházatyák tanítását tükrözi és közvetíti.
- Átmeneti kor: a XI. századtól egyre inkább a rímes szekvenciák költésére és komponálására törekedtek. Ebben a korban keletkezett a *Victimæ paschali laudes*, a *Veni Sancte, Mittit ad Virginem*
- Új stílus kora: a XII. században az ágostonos rend két kiváló tagja Szentviktori Ádám és Hugó új verselési és dallami stílust hoztak létre, amit a nevükkel jellemeznek. A stílus kiindulópontja a himnuszokból ismert trochaeikus *versus saturninus*. A stílus első képviselője a *Laudes Crucis attollamus sequentia*. Ebben a stílusban íródott a *Lauda Sion sequentia* is.

*Sequentia* dallamok a példatárban: *Victimæ paschali laudes, Veni Sancte Spiritus, Ecce panis* (Példatár 23. oldal).

## A kéziratok

A VIII. század végére befejeződött a gregorián repertoár megkomponálása. Ez az anyag a liturgikus év énekeivel együtt alapvetően szájhagyomány útján született és terjedt el. Ez a szöveges, de dallamában szájhagyomány útján élő repertoár egy idő után nem tudta betölteni a Karolingok hozzá fűzött liturgikus egységesítési törekvéseit, noha a Karoling uralkodók arra törekedtek, hogy a római liturgia és annak éneke legyen a birodalom vallási egységesítő elve. A birodalom különböző szegleteiben csak úgy tudták elérni az egységet, ha van egy minta, amelyhez a többi székesegyház és kolostor igazodhatott. Így született meg a neumákkal ellátott énekeskönyvek igénye.

A VIII. század végén még csak szöveges könyvek álltak az énekesek rendelkezésére, amelyekben csak az *incipit* volt jelezve. Ezek a kezdeti tonáriumok nemsokára szöveggel és neumákkal ellátott Gradualékká alakultak át.<sup>23</sup>

## A neumákkal ellátott kéziratok első generációja

A IX. század második feléből származnak azok a kéziratok, amelyek már nem csupán szöveget, hanem neumákkal ellátott tételeket tartalmaznak. Ezen neumaírásmódot *paleofrank* neumaírásnak nevezzük. A *paleofrank* és később a chartres-i kódexben található neumaírás világosan mutatja az *accentus acutus* (fölfelé vezető irány) és az *accentus gravis* (lefelé vezető irány) alkalmazásának finomságait.

A X. századból származik az első olyan könyv, amelyben a szöveg fölött precíz neumajelzéseket látunk: a *Cantatorium*, a St. Gallen-i apátság liturgikus hagyományából és gyakorlatából. Ez a könyv az olvasmányok közötti énekeket tartalmazza. Az írásmódja tökéletes és ugyanilyen a ritmikai jelzések apparátusa. Kifinomult módon jelzi a dallam ritmikai és kifejező jellegzetességeit.

Ahogy a többi korai kézirat, úgy a sanktgalleni neumáció is az énekelt hagyomány dokumentálását végezte. A sanktgalleni neumáció mellett születtek más rögzítési kísérletek is. 930. év környékén született meg a laoni Graduale, amely a metzi repertoárt tartalmazza. Bretagne vidéken született a bretagne-i neumáció, a X. századból. Normandia és Lion vidékén keletkezett a francia neumáció, amelynek képviselője a Mont-Renaud-i Graduale. Ezek mellett kisebb számban maradtak tanúk az aquitán írásról.

## Az írások második generációja: a kottázott írásmód

Miután a X. században megszületett a vonalas zenei lejegyzés, a gregorián repertoár is átállt az új írásmódra, felváltva a vonalazás nélküli gregorián neumaírást. Minden rendszernek, így a neumaírásnak is megvannak a korlátai, de egy valamiben mindegyik közösnek mondható: a hangközökre csak viszonylagosan mutattak rá, miközben tökéletesen jelezték a ritmikai és az agogikai sajátosságokat. Az *in campo aperto* írásmódok közül a lotharingiai, breton és aquitán már törekedett a viszonylagos magasság jelzésére. A XI. században egyre tökéletesedett a diasztematikus írásmód és a hangközök megkülönböztetése. Ennek a folyamatnak tanúi a Roma, Vat.lat.10673; Graduel Saint-

---

<sup>23</sup> Lásd: A római-frank keresztesítés fejezetet

Yrieix, Paris B.N. 903; Nonantola, Bibl.abbaziale; Graduel de Cambrai, Bibl. Muniv. 61. Az Arezzói Guidónak tulajdonított rendszerezés történelmi jelentőségű felfedezés, de egyben magával hozta a leegyszerűsítés lehetőségét, főleg a zeneiségnek azon a területén, amit nem jelezhetett a kotta, de a neumák precízen megragadtak. Guido, mint zenepedagógus zseniálisan tökéletesítette kottarendszertét és azt bemutatta XIX. János pápának, aki nagy érdeklődést mutatott Guido munkája iránt.

A középkori kódexek lapjai vonalazottak voltak, ezek a vízszintes vonalak segítették a másolókat abban, hogy szép kalligráfiával lássák el a kódex lapjait. A liturgikus könyvek esetében a kotta számára kihagytak egy vagy több vonalat, majd ez a vonal lett a viszonyítási pont, amelynek révén a hangközöket könnyebben lehetett egymáshoz igazítani. Ennek az írásmódnak kiváló tanúja az aquitán Graduale (B.N. lat. 903).

Hamarosan megjelentek a kulcsok is (C és F), amelyek rögzítették a modális hangrendet, ezen belül az egész- és félhangok rendjét is. Az idő múlásával a hangjegyek kezdtek elnehezülni, megvastagodtak. Visszafordíthatatlanná vált a gregorián ének lényeges jegyeinek dekadenciája (bővebben a történeti részben).

## A XI. századi fordulat

A két lejegyzési rendszer, amely kronologikusan követte egymást (a neuma- és vonalas írás) sokáig látszólag logikusan kiegészítette egymást. A valóságban mégis alapvetően különböztek egymástól.

A neuma (*pneuma*) jelképekkel a pergamenre vetítette a vokális gesztust, sokkal inkább képi szimbólumokkal utánozva a gesztusokat segítve a szöveg retorikai mondanivalóját. A vonalas rendszer ezzel szemben már zenei elméletre épített és kulcsokkal rögzítette a dallamot, elveszítve annak *lelki* lendületét. Ettől függetlenül a neumaírás a középkor végéig megmaradt a német régió kolostoraiban.