

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 érzékiüket, mivel ilyenrel sosem rendelkeztek, hanem a liturgia legelemibb megértését, hogy jóvá tudnák hagyni az ilyen eretnokséget és megtűrték templomaikban ezeket a merényleteket... a régi gregorián ... ez a lapos és póré 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 szivárog át a bűn rétegein és hijjával van minden művészkedésnek. Ez a hús szolgátságából 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”.¹

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

Több út vezet ahhoz, hogy megértsük a gregorián éneket és annak lelkiségét. Az egyik ilyen út a gregorián ének kialakulásának történetéből indul ki. A gregorián ének tulajdonképpen a VIII. században megreformált liturgikus zenei nyelv, amely az órómai pápai és a gallikán liturgia dallamaiból jött létre. Természetesen sok minden eleve adva volt a Karoling-kori 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. Mégis, legfőképpen a liturgia sajátossága éppen az, hogy *opus Dei*, vagyis Isten műve. A liturgikus szöveg egyrészt változatlanul adott, másrészt előadásmódjában mindig nyitott az adott kor megszólítására. Az adott szövegek közül változatlan a szentírási szöveg, mivel az kinyilatkoztatott és a közösség által hitben megünnepelt valóság. Emellett a liturgia sajátosan a szentírásra és az ünnepelt misztériumra épülő misztagógikus jellegű szövegekkel is rendelkezik. Ebben az esetben a szentírási szöveg alkalmazásáról van szó. Az előadásra kerülő szövegek 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, a gregorián dallam, 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 szöveg- és dallamkompozíciókra gondolunk, amelyek a VIII. század végétől a X. században meghatározott repertoárrá alakultak, de a komponálási stílus továbbélése által a mai napig élő és fejlődő formáról van szó. Ennek köszönhető, hogy tágabb értelemben gregoriánnak nevezünk a római rítus egyszólamú és latin nyelvű liturgikus énekeit, amelyek a XI. századot követően születtek.

De akkor mi is a gregorián? *A gregorián a római liturgia saját, latin nyelvű,² nagyjából szentírási szövegeinek és szakaszainak egyszólamú énekelt retorikai előadása.*

Ennyiben a gregorián:

- a mindenkori római liturgia hangzó formája (a gregorián egységet alkot a VIII. századot megelőző és azt követő liturgikus fejlődéssel)³
- latin nyelvű - ezzel 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*

² A gregorián latinnyelvűsége általános megállapítás, mivel a liturgikus szövegek között jócskán találunk görög nyelvű szövegeket is, pl. *Kyrie eleison*, a *Hagios o Theos* vagy a *Hotan tó sztauró* (Bv 35, fol. 65v; Bv 38, fol. 42; Modena O.I.7, fol. 99), *Doxa en ipsistis Theo* (Cod.Sang. 381,13) stb. A gregorián ének kialakulását megelőzően akár a mai Marseille vagy Rhône vidékén a görög és szír kereskedők miatt kétnyelvű volt a liturgikus imádság.

³ Sok esetben felmerül a kérdés: mi volt előbb, a dallam vagy a szöveg? A gregorián ének esetében általában (eltekintve a dallamok átírásától vagy dialektikai változatosságaitól) elmondhatjuk, hogy keletkezésük nem választható szét egymástól. A liturgikus komponálás magába foglalta a szövegek és dallamok szinkrón születését: mit imádkozunk és hogyan.

tételeit értjük (introitus, graduale, tractus/ alleluia, offertorium, communio)⁴

- egyszólamú, vagyis egyszerű és egységesítő (a gregorián ének jellemzője, hogy három előadója van: a pap, az énekes szolgálattévő és a nép; mindegyikük a szerepének és képességeinek megfelelő részeket énekl)
- retorikai - érthetőségre törekvő, ugyanakkor értelmező⁵
- énekelt, vagyis emberi hang segítségével a legnemesebb formában előadott, pontosabban a meghirdetett Kinyilatkoztatás.

A fentiek értelmében a gregorián elsősorban nem zene, hanem a lélek bőségéből fakadó imádság, válasz a szeretetet 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. A gregorián egyesíti magában az egyén bensőséges Istenkeresését, valamint a közösség ünnepi dicséretét.

⁴ A proprium tételei, szentírási szakaszok irodalmi és zenei kompilációi és bizonyos esetekben centonizációi. Az ordinárium tételei sem mentesek a biblikus és patrisztikus gondolkodástól, sőt kifejezetten a szentírás és az egyházatyák gondolatvilágának hordozói.

⁵ A gregorián ének nem más, mint az egyház szentírásmagyarázatának liturgikus hagyománya, amely hagyomány zenei formában hordozója a hit igazságainak és az egyházatyák teológiájának.

Teszi ezt azokkal a szavakkal, amelyek Isten ajkáról valók.

A gregorián egyesíti magában a teljes ember Istenkeresését és Istendicséretét azáltal, hogy megszólítja és megragadja az ember értelmi és érzelmi életét.

A megszólítás célja az, hogy helyes döntésre készítetve az embert a krisztusi misztériumba történő beavatás révén, amelyet a liturgia közvetít, elvezesse az kinyilatkoztató Istennel történő mély, lelki egyesüléshez.

A gregorián ének története

A kezdetek

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.⁶ 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.⁷

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 himnuszból 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*

⁶ A dallam rögzítése szempontjából, a zsinagógai Tóra-recitáció ekfonetikus (kantilláló) jelrendszere áttételesen hozzájárult a gregorián neumácó kialakulásához. A nyugati neumaírás kialakulásához a bizánci neumaírás is hozzájárult (ekfonetikus és kheironomikus jelek).

⁷ A kereszténység máig ismert első Szentháromság-himnusza a III-IV. sz.-ből származó himnusz (Pap. Oxy. 1786).

*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... praelium,⁸ 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, Precemur 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

⁸ Nagy valószínűséggel mondhatjuk, hogy nem csupán a szöveg, hanem egyben a dallam szerzője is.

vidékek kulturális jegyeit viselő sajátos liturgia és zene.
Nagy vonalakban a következőkről beszélhetünk:

- Beneventán ének, Olaszország déli része,
- Római (órómai), Róma városa és vidéke,
- Milánói ének, Olaszország északi részén,
- Spanyol ének (mozarab, vizigót), a Pireneusok hegyvidéke,⁹
- Gallikán ének, Gallia Romana területei,
- 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 kéziratainak 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

⁹ Egyes dallamainak és liturgiájának tanúja a Codex Yrieix, Paris, B.N. lat. 903.

gyakorlatára.¹⁰ 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 nép bevonásával történő éneklésnek. Ugyanakkor megszületett a schola cantorum is, amely először hét,¹¹ 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 (590) neve is fémjelez. Egyrészt megtörtént az adott énekanyag átdolgozása, amelynek során addig a szólistának fenntartott énekek immáron a schola

¹⁰ 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.

A legendás kódexek, amelyeket Rómában mintaként őriztek, minden valószínűség szerint a Bv 33 és Bv 34 voltak.

¹¹ Három szólista, egy archiparaphonista és három paraphonista. A paraphonisták valószínűleg a bizánci *paraphon* összhangzat szerint kvint vagy kvart párhuzamban énekeltek a főénekessel. Az ilyen éneklésmódra nincs általános jellegű bizonyítékunk.

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 keresztesítés - a cantilena romana születése

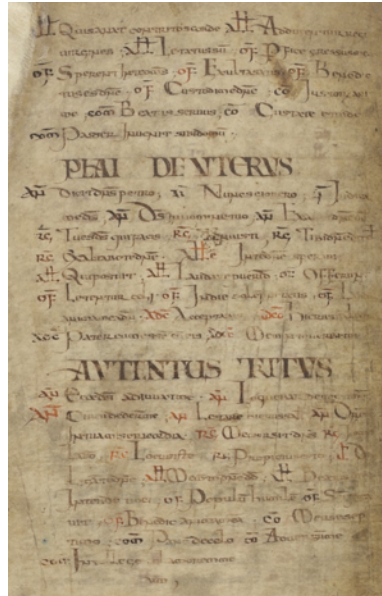
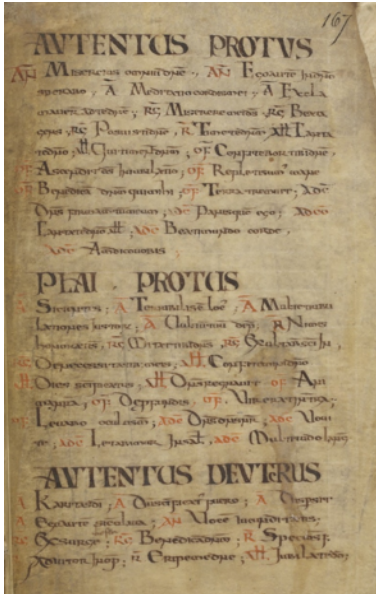
A VIII. század folyamán mélyülni kezdett a frankok (Kis Pipin, később pedig Nagy Károly) és a pápaság (II. István és utódai) közötti kapcsolat. Minthogy a Pápai Állam állandó fenyegetettségnek volt kitéve a lombardok támadásai miatt, a pápa kérte Kis Pipin oltalmazó támogatását, cserébe a pápa és kísérete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

vallási és liturgikus egységesítési folyamat felé.¹² 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 legősbibb tanúi a Psalterium BnF 13159, 167r-167v (*Psautier gallican dit de Charlemagne*),¹³ amely jelzi az antifóna szövegét és azt, hogy melyik módusba tartozik, valamint a Karolingischer Tonar von Metz (*Metz, Codex 351*) 800 körül. Emellett ismert hat olyan kézirat, amely dallamjelzés nélkül rögzíti az új liturgikus szövegeket:

- Monzai Cantatorium (IX. sz. 2. harmada)
- Rheinai 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)

¹² A Sacramentariumok esetében az első kevert ú.n. *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* lett a követendő példa. Végül ez sem felelt meg, ezért a császár megbízta Alkuint (mások szerint Aniane Benedeket), hogy végezze el a szükséges változtatásokat, aminek következményeként megszületett a *Missale plenarium*.

¹³ 795-800 között keletkezett.



Ahogy a liturgikus énekek többsége, az új énekforma, a *cantilena romana* is elsősorban szájhagyomány útján született, élt és terjedt a dallami lejegyzést megelőzően. Viszont az új egységes repertoár terjesztése megkívánta a dallamok lejegyzését. Ezért elmondhatjuk, hogy a dallamok születése szinte egyidős azzal a kívánsággal, hogy zeneileg lejegyezzék azokat.

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.¹⁴ A zenei 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 énekelték a tételeket. Azon évtizedek alatt, amelyek során kidolgozására került a notáció, az énekes egy darabig fejből énekelt, mégis apránként elkészítette énekeskönyveit. A notáció egyre inkább lekötötte az énekes szemét és a memóriában elraktározott ritmikai és agogikai jellegzetességek lassanként feledésbe merültek.

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

¹⁴ 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.

- Mont-Renaud, X. század 3. harmada (francia neumák)
- Anger, X. század
- Róma, 1029-1039 között
- Angelica, 1000 körül (bologna-i, közép-olasz neumák)¹⁵

Az adiasztematikus kódexek mellett megjelennek a relatív magasságot, majd pedig vonalak segítségével megadott hangközöket jelző úgynevezett diasztematikus¹⁶ 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

¹⁵ 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.

¹⁶ Diasztéma: hangköz, diasztematikus: hangközt jelölő.

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 tehát megjelent a trópus, amely a melizma dallamívének szillabikussá történő átalakítását hozta magával. A tropizálás megjelent mind a proprium tételei, mind az ordinarium tételei esetében. Ilyen a *Kyrie, fons bonitatis* tropizált ordinárium-tétel is.¹⁷ A proprium tételek közül példa az Ave Maria offertorium trópusa: *Archangelica Mariam famina*.

Discantus, a modalitás és az íráskép változatai

A Musica enchiriadis, a IX. századból származó zenei traktátus közli az első elméleti polifónikus kompozíciók szerkesztési elveit. A többszólamúság és a hangközők szerkesztésének elmélete később szükségszerűen megváltoztatta a dallamot, megszüntetve ezzel az eredeti dallam modális lehetőségeit és ritmikáját, kerülendő a

¹⁷ A tropizált ordinárium-tételeket tartalmazó két kötetet A. Stingl jun. állította össze.

tiltott lépéseket.¹⁸ 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.

Ebben a korban a neumákat leginkább *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 dallamokat, sőt a kisebb könyveket felváltották a nagy kódexek, amelyek grafikai kottaképe minden énekes számára láthatóvá vált. Így lett a gregorián ének *cantus planus*.¹⁹

¹⁸ A probléma eredete alapvetően az a zenei rendszerezés, amely végül megállapította a nyolc hangnemet. A traktátus szerzője alapvetően érintetlenül kívánta hagyni az ének dallamát, viszont a konszonáns hangközök, az oktáv, a kvint és legfőképpen a kvart önkéntelenül is változást idéztek elő. A kvintre alapuló diaphonia mellett a kvart lett egyszerre *széthangzó együtthangzás* (az organum nem önálló, hanem kísérő jelenség). A kvart-éneklést egyetlen dolog árnyékolta, a tritonus-tilalom törvénye. A dasia-éneklés rendszerét később Arezzói Guidó módosította. Amit a traktátus szerzője még nagy tisztelettel meg akart tartani és őrizni - az eredeti vox principalis szöveg-dallam egységét - azt a későbbi artifizialis többszólamúság megváltoztatta.

¹⁹ A *cantus planus* elnevezés a diasztematikus kódexek megjelenéséhez köthető.

A szerzetesrendek változatai

A XII. századtól 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 cluny-i 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.

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 cisztercita revízióra támaszkodott a domonkos rend revíziója is (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 kiadás kottavonalai piros színűek, a hangjegyek feketék. A f-kulcs a második vonalon, a c-kulcs a harmadik vonalon található. 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 szóhangsúlyokon. A XVIII. században divatba jött a megnyújtott előadásmód, amelynek során a dallam hangját a tercével díszítették (machicotage).²⁰

²⁰ 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*.

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 legtisztábbat, a szabadot kereste az eredetekhez való visszatérés révén.

Szent Benedek regulájából kiindulva, amely szerint a szerzetes napjának középpontjában a szentmise és a zsoltosma 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 sanktgalleri 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* (Szt. X. Piusz). Piusz pápa gondolatainak hátterében ugyanaz a romantikus visszatérés a forrásokhoz elv fogalmazódott meg, mint P. Guéranger esetében. Minden hatás ellenére Guéranger és Szt. X. Piusz gondolatai modernek 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 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 *Graduale Novum* néven.

Az egyházi tanítóhivatal nyilatkozatai a gregorián énekről

Szent X. Piusz

„Ezek a tulajdonságok (szent, művészi, egyetemes) legnagyobb mértékben a gregorián énekekben találhatók meg s következőképpen 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.²¹

Éppen ezért a gregorián éneket tekintették mindig az egyházi zene legmagasztosabb példaképének, s joggal állíthatjuk fel a következő általános törvényt: annál szentebb és liturgikusabb

²¹ A Szentatya itt az 1908-at megelőző solesmes-i kutatásokra utal.

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 ékesebbé 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 szolgálatteltevőknek az énekére a rubrikák értelmében válaszolnak, ugyancsak kizárólag gregorián hangnemet szabad használniuk” (DMS 203).

Boldog 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 őrizzék 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).

Szent 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 kifejeződéséeként, 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:

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

A Liturgia

A Szentmise

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 szívet 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. Több mint 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 megjelentek az új közösség saját iratai, amelyek későbbiek során Újszövetség néven a Biblia részévé válnak.

Zsolozsma

Az Egyház másik liturgikus cselekménye az *Imaórák liturgiája* vagy az *officium divinum*. 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) meghatározta a nap két fő időpontját, a reggeli dicséretet és az esti vesperást. Ehhez hozzájárult 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 rezponzóriummal (responsorium prolixum) – az első két rezponzórium 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. Az Imaórák liturgiájában 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.

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:

olvasmány - 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* (GNov I 152). Ebből adódóan láthatóvá válik az olvasmány és az ének, valamint a felolvasó és énekes egysége.

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. A pap énekelt anyagai közé tartozik a:

Könyörgés

Olvasmány (lektor), Evangélium (diakónus)

Prefáció

Exsultet (diakónus)²²

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 himnuszaiból és néhány

²² A monasztikus zsolozsmázás esetén az Isteni Cselekmény szereplői: a liturgikus közösség vezetője (præses), aki a cselekményt megkezdi és lezárja; lektor(ok), aki(k) a szentírási szakasz felolvasására kap(nak) megbízást; *énekes* (cantor), aki intonálja a himnuszt, antifónát, verzust, rezponzóriumot; zoltároozók (psalmistæ), akik megkezdi a zoltárokat; *monitor*, aki a zoltárok előtti intelmeket felolvassa; a *schola cantorum*, amely a neki fenntartott énekeket énekli és a *közösség*, amely együtt vagy két kórusra osztva vesz részt a cselekményben.

vonulási énekből állnak. A közösség énekei közé tartozik továbbá:

Pater noster (a szentmise rendes formájában mind, a rendkívüli formában a pap énekli végig a Miatyánkot, a nép csak a végén kapcsolódik a *sed libera nos a malo* résztől)

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 éneklik, mint pl. az olvasmányok közötti énekeket, ilyen a *graduale* és a *tractus*, az „énekelt homíliák”.

A liturgikus cselekmények egymáshoz való viszonya

A szentmise	Laudes és Vesperás	Matutinum	Kis órák
Introitus +zsoltár <i>Kyrie</i> <i>Glória</i> Collecta	<i>Deus in adiutorium</i> Antiphonæ+ zsoltárok	<i>Domine labia mea</i> Invitatorium Himnusz Antiphonæ+ zsoltárok	<i>Deus in adiutorium</i> Himnusz Antiphonæ+ zsoltárok
Olvasmányok	Rövid olvasmány	Olvasmányok	Rövid olvasmány
Graduale Tractus Alleluia	Responsorium breve Himnusz Versetto	Responsorium prolixum <i>Te Deum</i>	 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 zsolttárok éneklése

A cantillatio

A szent írások és hittételek 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 kvart terjedelmet használ a szöveg helyes kifejezését szolgáló dallam megformálására.

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, hanem a kifejező zenei erőt). A *cantillatio* esetében az ilyen jellegű díszítés teljes mértékben esszenciális. A *cantillatio* során az egész dallamiság a szöveghez

igazodik: a díszítés a szó és a frázis segítője, a ritmus pedig 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.²³ A latin nyelvnek megvan a maga belső dinamikája, a szó tulajdonképpen 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,

²³ Marcianus Capella (V-VI. század): *Anima vocis et seminarium musices.*

amelyek előkészítik a csúcspontot (pretonikus) és vannak, amelyek levezetnek róla (poszttonikus).

A zenei és dallami központosítás

A központosítás és esetünkben a dallamos interpunkció 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 központosítást. 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.

A *cantillatio* három formájának mindegyikével találkozhatunk a liturgikus cselekmények során:

- Oratio - a papság számára fenntartott recitált szöveg
- Lectio - az olvasmányok és az Evangélium énekelt előadása, a lektorok, diakónusok illetve papság számára fenntartott szövegek
- Praefatio - az eucharisztikus ima bevezetése (dallami megformázására nézve: ferialis, sollemnis és sollemnior), a papság számára fenntartott recitált szöveg
- Pater noster - a szentmise rendkívüli formájában a papság számára fenntartott recitált ima, az 1970-es misekönyv szerint, már az egész közösség éneke (ma három formája ismert: A, B, C)
- Exsultet - a húsvéti örömeik ünnepélyes meghirdetése a diakónus énekeként (ismert a római, a magyar, ambozián, angers-i és több beneventói dallama is)
- Te Deum - noha műfajilag prózában írt himnusz, mégis a recitatív dallamok között említjük (több dallamformája ismert, ezekből kitűnik a magyarországi változat)
- Litaneæ és a Rogationes - a schola és a nép váltakozó (responzoriális) éneke sok ismert dallamváltozattal.

A zsoltározás, annak zenei anyaga és formái

Zsoltározás az őskereszténységben

A zsoltárok éneklésének gyakorlata egyidős az egyházzal. „Magatok közt zsoltárokat, szent dalokat és lelki énekeket zengjétek, énekeljétek és zengedeztetek szívetekben az Úrnak!” (Ef 5,19); „Krisztus igéje lakjék bennetek gazdagon! Minden bölcsességgel tanítsátok és intsétek egymást! Hálaadással szívetekben énekeljétek Istennek zsoltárokat, szent dalokat és énekeket!” (Kol 3,16); „Szomorkodik valaki közületek? Imádkozzék! Jó hangulatban van? Énekeljen zsoltárokat!” (Jak 5,13)

Az apostoli korban három éneklésmód volt gyakorlatban: zsoltárok, himnuszok és újonnan költött énekek.

A zsoltárok éneklésmódja

Az in directum zsoltározás

Az első két évszázad liturgiáját nincs módunkban pontosan leírni, csak következtetéseket tudunk levonni. Ebben a kezdeti korban a zsoltárok 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, de a bibliai zsoltározás stílusában, pl. *Benedictus es Domine* himnusz GT 372,7.

Bizonyos esetekben a szólista továbbra is folytatólagosan énekelte a zsoltárt illetve kantikumot, a közösség közbeszólása nélkül, csak már sokkal díszesebben, pl. Nagyböjt és Nagypéntek traktusai, a Húsvéti Vigília kantikumai. A díszes zenei anyag mögött felfedezhetők a zsolotárzó stílus sajátosságai. Elsősorban megállapíthatjuk, hogy a recitációs hang teljes mértékben és világosan meghatározható. Ugyancsak meghatározhatók a jellegzetes zenei formulák: *intonatio, conclusio, mediana*.

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 responzoriális 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). A responzoriális zsoltározásra leginkább jellemző forma a *responsorium breve*.

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 rávezető

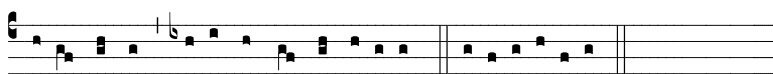
A zene a teljes tudás kezdeteit és alapjait közvetíti.
Quintilianus

A *cantillatio* zenei anyagát kezdetben korlátozta a zenei fokok száma és a dallamok ambitusa. Az anyag emellett mégis rendezett volt. A legősibb kantillációk tanulmányozása során feltűnik, hogy a nyugati latin liturgikus repertoárban mindig fellelhető egy központi anyahang, anya-vezérhang (Cordes-mères vagy Muttertön), amelyhez képest a dallam többi hangja díszítésként viselkedik. A fellelhető vezérhang mellett, amely hordozója az egész tétel hangvételének, három alapvető jellemzőt is meghatározhatunk: a domináns, a finális és a zsoltározás tenorja.



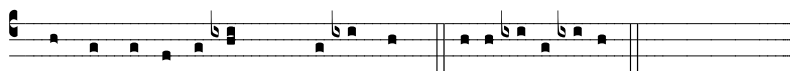
A lle-lu-ia, allelu-ia.

A fenti antifóna esetében a finális és a szerkezeti vezérhang *do*. A vezérhang a félhang fölött található és egy hanggal a szerkezeti vezérhang fölött található a díszítőhang.



A lle-lu-ia, allelu-ia, alleluia.

A fenti antifóna recitációja – *szo*. A szerkezeti hangot körülölelik a díszítőelemek: *fa* és *la*.



L auda Ierusa-lem, Dominum.

A harmadik példában a szerkezeti vezérhangot – *la* – a *szo* és a *ta* hang öleli körül.

A korai énekanyagban alapvetően három monopoláris anya-vezérhangot használtak. A klasszikus szolfézs segítségével anakronisztikusan három szolmizációs hanggal jelöljük ezeket: DO, RE, MI.

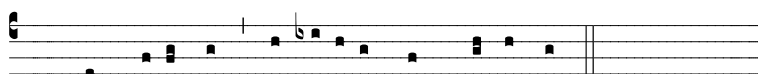


H o - di-e sci - e - tis, qui-a ve-ni-et Dominus, et sal-



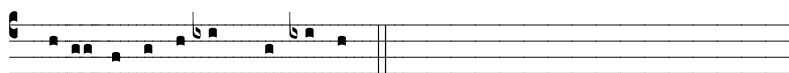
va-bit nos: et ma-ne vide-bi - tis glori-am ei-us.

Az introitus szerkezeti anya-vezérhangja a *fa* (transzponálva *do*).



N os qui vivimus benedicimus Domino.

Az antifóna szerkezeti vezérhangja a *szo* (transzponálva *re*).

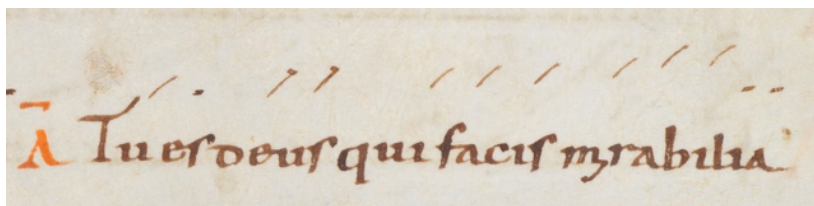


Speret Isra-el in Domino.

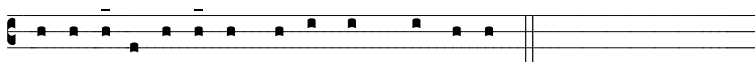
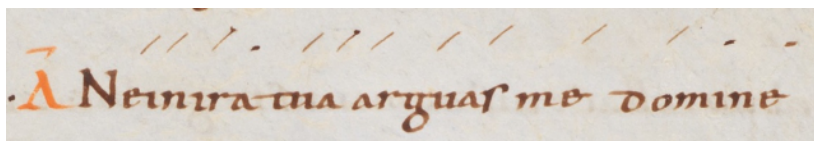
Az antifóna szerkezeti vezérhangja *la* (transzponálva *mi*).

Mindegyik fok egy pentaton jellegű skála részét képezi félhangok nélkül. A skálát és benne a három alapvető hangot következőképpen rendszerezzük:

Anyá-vezérhang DO, rávezető szo-la-DO-re-mi-fa és transzponálásai (a re és a mi a DO akcentusai; a la és szo a közbülső központozásnál):



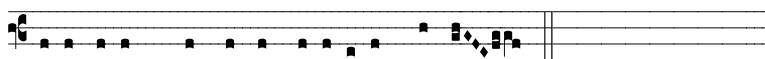
Tu es De-us, qui facis mirabi-li-a.



Ne in ira tu-a, argu-as me Domine.

A DO ősmódosban történő éneklő előadásmód legfontosabb alkotóeleme a do hang (Fa és Szo transzponálás esetén). A re és a mi a do hangsúlyozó kiemelései. A la és szo a közpotozás dallami megfelelői. A ti hang tisztán díszítőelem.

Anya-vezérhang RE, rávezető la-do-RE-mi-fa és transzponálásai (a többi fok díszítő jellegű).

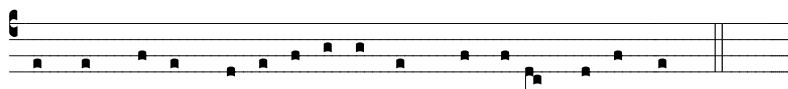
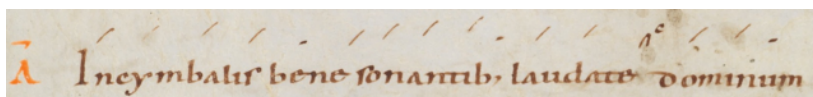


D irigatur, Domine, orati-o me-a.



A lle-lu-ia, allelu-ia, alleluia.

Anya-vezérhang MI, rávezető do-re-MI-fa-szo és transzponálásai (a többi fok díszítő jellegű).



I n cymbalis benesonantibus, laudate Dominum.

Lásd: Kyrie Dominator Deus XV GNov I 406/GTr 760 és
Kyrie Deus genitor alme XVIII GNov I 473/GTr 767.

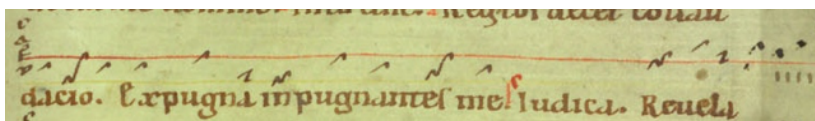
A modális fejlődés törvényei az anya-vezérhang szempontjából

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

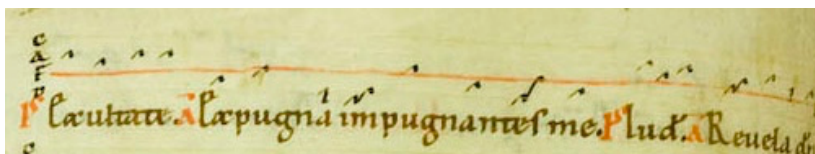
- a finális leszállítása
- a tenorhang felemelése
- az akcentus felemelése

Az ősmódusok eltolódása a bipolaritás irányába és a finális leszállítása

Paleográfiai érvek: amennyiben egy tétel dominánása - amely egyben a zsoltározás tónusa is - la, úgy nyugodtan mondhatjuk, hogy a tétel anya-vezérhangja a **MI** (kiszámítás: do-re-mi / fa-szo-la). Viszont a kódexek összehasonlítása során felfigyelhetünk a finálisok eltérésére, ami a domináns és a finális közötti szekund (Châlons-sur-Marne, Paris, BnF lat. 802, XIII. sz.), terc (Metz 461, XIII. sz.) vagy kvart távolságot hoz létre (Troyes 571, XI-XII. sz.) mint pl. az *Expugna impugnantes me* antifóna esetében:



Ant. 53r (Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, 1100)



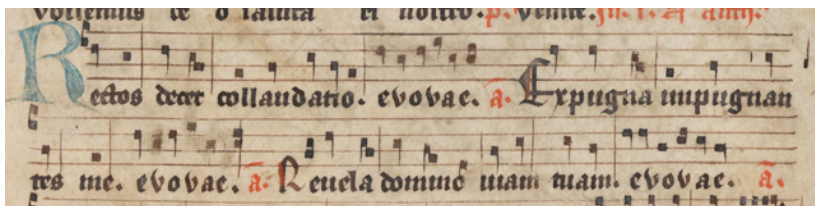
Ant. 72v (Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, 1100)



Ant. 96r (Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, 1300)



Ant. 70r (Benedictinerstift St. Lambrecht, 1300)



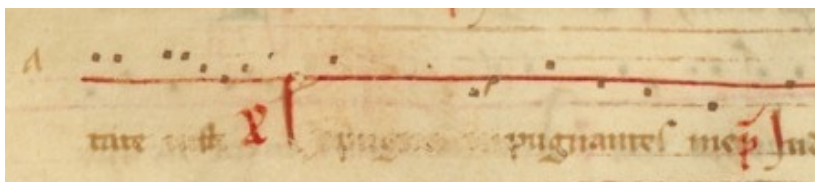
Einsiedeln, Cod 611 147r (1300)



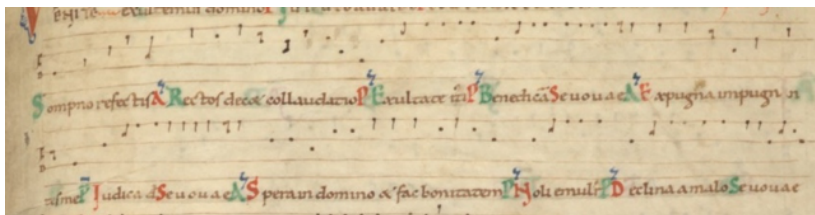
Fribourg, Fco 2 51r (1260)



Augsburg, Clm 4303 122r (1459)

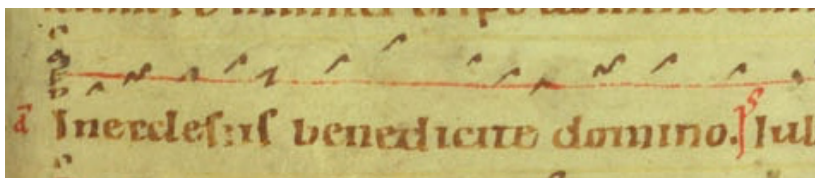


Antiphonarium Massiliense BnF lat. 1090 30v (1201-1300)

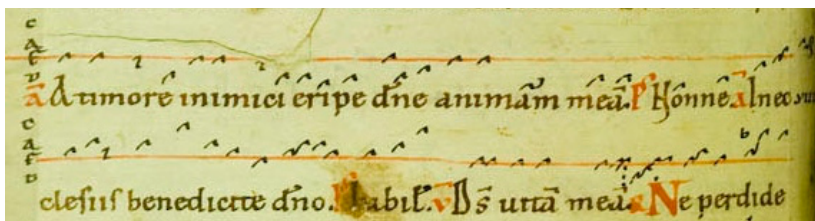


Antiphonarium ad usum Sancti Mauri Fossatensis BnF lat. 12044 32r (1101-1125)

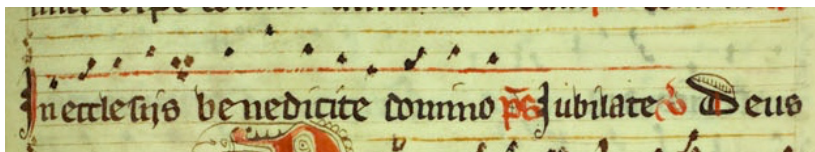
Következő példa: amennyiben egy tétel dominánsa a szo, úgy az ősi módus itt **RE** (kiszámítás: ti-do-re/ mi-fa-szo vagy la-do-re/ re-fa-szo). Ezen darabok esetében előfordul, hogy a szoltározás *do* hangon recitál. Ezáltal létrejön a szo és a *do* közötti pólus. Példa: *In ecclesiis benedicite Domino*.



Ant. 55r (Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, 1100)



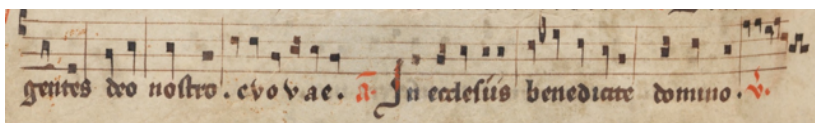
Ant. 67v (Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, 1100)



Ant. 100r (Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, 1300)



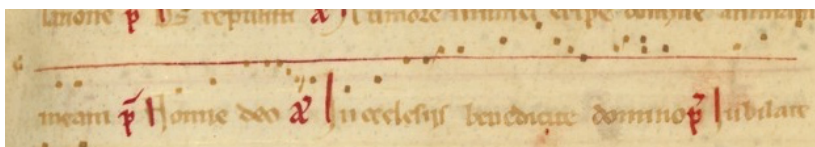
Ant. 74r (Benedictinerstift St. Lambrecht, 1300)



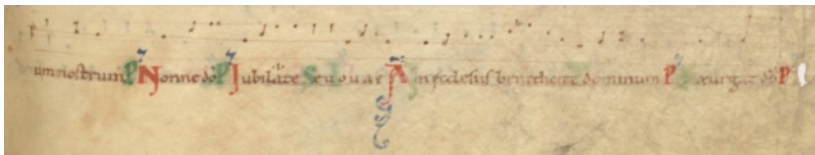
Einsiedeln, Cod 611 148v (1300)



Augsburg, Clm 4303 128v (1459)

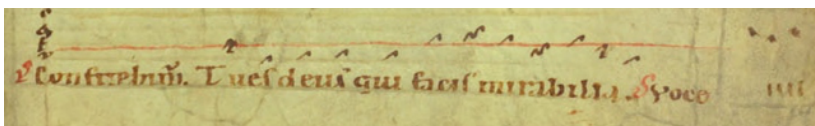


Antiphonarium Massiliense BnF lat. 1090 33r (1201-1300)

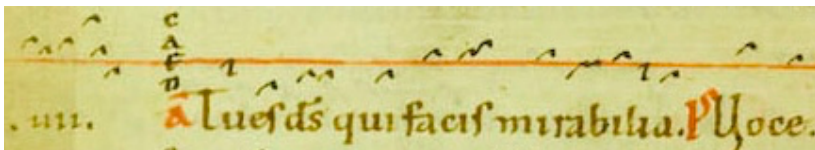


Antiphonarium ad usum Sancti Mauri Fossatensis BnF lat. 12044 34r (1101-1125)

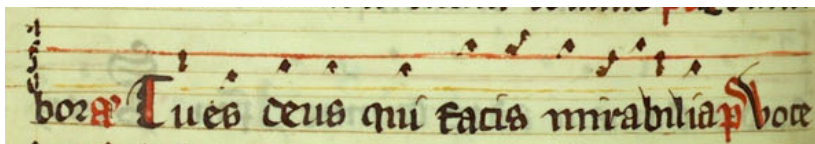
Végül, amennyiben az archaikus módus szerint a domináns és a zsoltározás tónusa a do, úgy **DO** ősmódusról beszélhetünk (kiszámítás: la-ti-do vagy so-la-do/do-re-fa), ahol sokszor előfordul a do-fa pólus. Ennyiben a finálisok leszállítása változást hoz létre az antifóna dominánsa és a zsoltár tónusának viszonyában. A már ismert *Tu es deus qui facis mirabilia* antifóna esetében, a finálishoz képest egy terccel magasabban szól a zsoltározás tenorja (Châlons-sur-Marne, Paris, BnF lat. 802, XIII. sz.), viszont a Charleville 86, XIII. sz. finálisa már egy kvinttel lejjebb található.



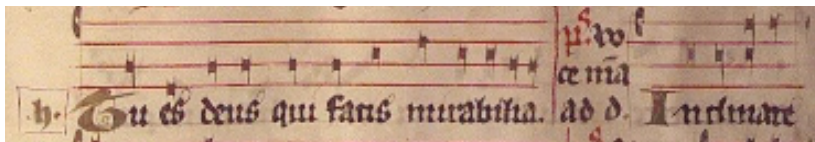
Ant. 56r (Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, 1100)



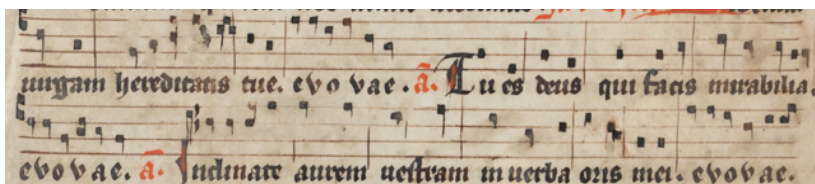
Ant. 68v (Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, 1100)



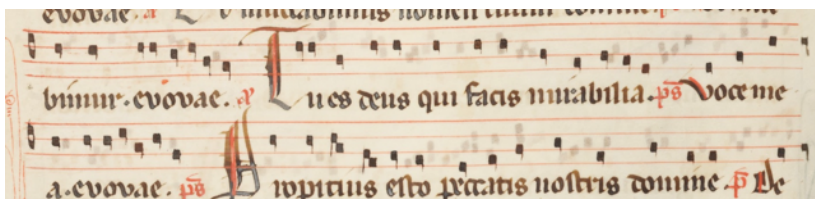
Ant. 101v (Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, 1300)



Ant. 76r (Benedictinerstift St. Lambrecht, 1300)



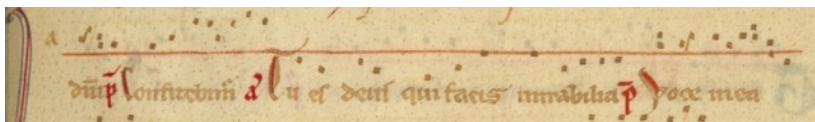
Einsiedeln, Cod 611 149v (1300)



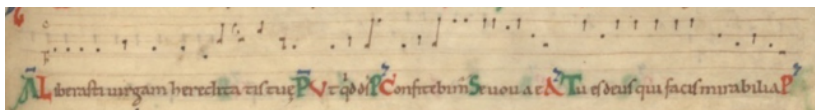
Fribourg, Fco 2 55r (1260)



Augsburg, Clm 4303 131v (1459)



Antiphonarium Massiliense BnF lat. 1090 34r (1201-1300)



Antiphonarium ad usum Sancti Mauri Fossatensis BnF lat. 12044 35r (1101-1125)

A példaként felhozott középkori kódexek rögzítették azt az archaikus antifónák fejlődésére jellemző jelenséget, amit modális fejlődésnek nevezünk. A bipolaritás ennyiben azt a két lényegi fokot jelöli, amit finálisnak és tenornak nevezünk.

Egyértelműen a következő antifónák mutatják a tenor és a finális közötti távolság megnövekedésével létrejött modális változatosságot:



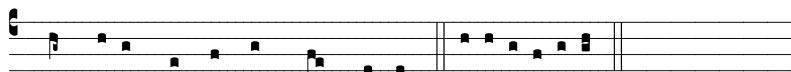
C lamor me-us ad te veni-at, De-us.

A szerkezeti vezérhang (tenor és finális is egyben): *la*. III. tónusú (transzponált) antifóna.



R ectos decet collaudati-o.

A szerkezeti vezérhang *la*, a finális *mi*. IV. tónusú antifóna.

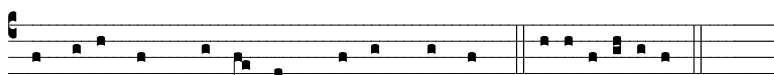


L audate Dominum de caelis.

A szerkezeti vezérhang *la*, a finális *re*. I. tónusú antifóna.

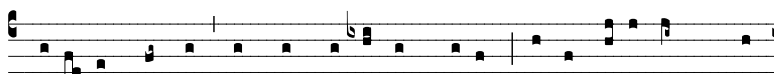
A hangsúlyok és a tenor felemelése

Az archaikus módusokban álló darabok, pl. zsolozsma-antifónák, amelyeket az octoechos rendszernek megfelelő zsoltártónussal énekeltek, éppen egy új zsoltártónussal történő kapcsolat révén könnyen kaphattak az antifóna dominánsánál magasabb tenorhangot. A visszatérés (a közösség éneke) megmaradt változatlanul, míg a zsoltár akár egy terccel (*Benedictus Dominus Deus meus*) vagy kvarttal magasabban (*Venient ad te...*) szólalt meg (a szólista részeként), mint az kezdeteknél (a finálistól egy terccel vagy kvarttal magasabban szól a tenor).



B enedictus Dominus De-us me-us.

Az antifóna szerkezeti vezérhangja *fa*. A zsoltár-tónus *la* hangon recitál.



V enient ad te qui detrahebant tibi, et adorabunt ves-



tigi-a pedum tu-orum.

Az antifóna szerkezeti vezérhangja *szó*. A zsoltár-tónus *do* hangon recitál.

Az ilyen jellegű fejlődés²⁴ háttérében egyrészt egy elragadtatott szólista temperamentuma keresendő, aki vokális orgánumának csillogását a magasabb hangokon tudta érvényesíteni, míg a közösség változatlanul megtartotta válaszának tónusát, másrészt, zeneelméleti szempontból, az adott antifóna modológiai alaptónusának figyelmen kívül hagyása. Ezért vált lehetővé, hogy pl. a *De ventre* és a *Resurrexi* introitusok esetében, a zsoltár tenorhangja éppen csak utal az antifónára, ezáltal jelentős módon kontrasztálódva azzal.

A hangsúlyok felemelése és a modális rendszerezés kezdetei

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

²⁴ Az *octoechos* zenei rendszerében gondolkodó énekesről van szó.

új módusok jöttek létre. Ezek nem annyira archaikusak, de sokkal közelebb állnak az anya-vezérhanghoz. Ezeket nevezzük archaizáló módusoknak.

<i>Gregorián</i>			<i>Milánó</i>
Finalis	Tenor	Modus	Tenor
<i>c</i>	<i>c</i>	DO	
D	D	RE	E
	F	II	F
	-	-	G
	a	I	a
<i>E</i>	<i>E</i>	MI	E
	F/G	IV-den Haag	F
	G	IV*	G
	a	IV	a
	h	III	h
	c	III	c
<i>F</i>	<i>F</i>	DO	F
	-	-	G
	a	VI	a
	-	-	-
	c	V	c
<i>G</i>	<i>G</i>	RE	-
	a/G	t. pereg.	a
	h	III-G	h
	c	VIII	c
	d	VII	d

A táblázatban szereplő DEFG az alapvető tetrachordra, a DO, RE, MI betűk az ősmódusokra utalnak. A három ősmódus és a tetrachord kapcsolata ezáltal könnyen feltekinthető, ami által érthetővé válik az ősmódusok, az archaizáló és az octoechos módusainak fejlődése:

DO RE MI
 DEFG EFGa
 FGah Gahc²⁵

Az ősmódusok tetrachordon keresztül történő mutációi révén új rendszerezésre lett szükség, ezt nevezzük a hexachord irányába történő eltolódásnak.

A már említett bipolaritás révén jött létre a hexachordra épülő octoechos, amely rendszer nem volt előzmények nélküli. A középkori zenetudósok felhasználták a görög-római antikvitás zeneelméleti munkáit, hogy rendszerezzék a gregorián dallamokat. 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 jelölték.

²⁵ A RE ősmódushoz két tetrachord tartozik: DEFG = N2, k2, N2 és Gahc = N2, N2, k2.

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

De hogyan és miért is ment végbe az octoechos-ba történő rendszerezés? Mindannyunk számára ismerős a *Gregorius præsul* ötsoros hexametera, amely valójában egy antik versláb.

GREGORIVS PRÆSVL MERITIS ET NOMINE DIGNVS
 VNDE GENVS DVCIT SVMMVM CONSCENDIT HONOREM
 RENOVAVIT MONVMENTA PATRUM IVNIORQVE PRIORVM
 CÆLESTI MVNERE FRETVS SAPIENS ORNABAT
 COMPOSVIT SCOLÆ CANTORUM HVNC LIBELLVM

A Gregorius *præsul* szövegét elsőként a Monzai Cantatorium őrizte meg számunkra (VIII. sz. 2. fele).²⁶ A hexameter figyelmes tanulmányozása rámutat a versláb keletkezésének okára és céljára: Nagy Károly birodalmának politikai és vallási megalapozása az antikvitás felélesztése, reneszánsza volt.

Ebből a korból származnak a már említett liturgikus célra szerkesztett zenei könyvek: Monza 850, Rheinau 800, Blandijnsberg 800-810, Compiègne 850-900, Corbie 853, Senlis 880. Mindegyik jellemzője az, hogy csak szöveget tartalmaz, akár a neumáció, akár bármilyen más dallami jelzés mindegyikből hiányzik.

A felsorolt Graduale kéziratok közül kiemelkedő a monzai, mivel ez codex purpureus. Olyan diptichonról (105mm x 333 mm) van szó, amelyben a szöveget arany, illetve ezüst tintával írták, akárcsak az Evangeliáriumokat, ezzel is kiemelve a Graduale tekintélyét. Formailag a Graduale a késői antikvitás művészi jellemzőit hordozza (az építészetben párhuzamot lehet vonni a ravennai San Vitale és az Aacheni D.O.M. között, 795-804).

²⁶ Nagy Szent Gergely (540 körül-604). Nevéhez fűződik a liturgikus reform, ezen belül a római kánon ma ismert formája. Gondoskodott az egész évre kiterjedő könyörgés-sorozatról. A *Sacramentarium Gregorianum* (ma a Codex D17 tartalmazza) és az antifónák átnézése (595) ugyancsak Gergely pápa személyéhez köthető. A gregorián énekkel való kapcsolata legendás és a pápa halálát követően kettőszáz évvel keletkezett. A Mont Blandin-i antifonálé még csak az antifónák szerkesztőjeként említi: *in Dei nomen incipit antefonarius ordinatus a sancto Gregorio per circulum anni*. A monzai Cantatorium már zenei szerkesztőként: *musicæ artis*. Bizonyos, hogy IV. Leó pápa alatt már *gregorián énekről* beszélnek: *dulcidinem Gregoriani carminis*. A legenda igazi megteremtője Tiszteletreméltó Béda és Johannes Diaconus.

Nagy Károly politikai, kulturális és vallási programjának része volt Róma tekintélye. Így lett a liturgikus ének mérvadó tekintélye az antikvitás utolsó legnagyobb pápája, Nagy Szent Gergely.²⁷

Nagy Károly utasította zenészeit, hogy szerkesszenek egy Psalteriumot (Paris, BnF, Cod. lat. 13159), énekeljék a Canticumokat, a Credo-t és szerkesszenek egy mérvadó Tonarium-ot (ez segítette a Graduale énekesét abban, hogy milyen módon is áll a Graduale adott tétele). A Tonale de St. Riquier csak pár lényeges tételt tartalmaz. A compiègnyi Graduale neumák nélkül tartalmazza a tételek modális jelzését.

A gregorián ének zenei rendszerezése th. az antik zenei kultúra felélesztési programjának része volt, csak már keresztény köntösben.

Az ó-római ének nem volt hangnemekbe rendezve, bizonyos szempontból laza keretek között mozgott és a frank fülnek valamelyest unalmasnak is tűnt. A római éneklési mód és a frank zeneelméleti tudósok keresztező működésével egyidőben nem csak egy új repertoár született, hanem megtörtént annak új zeneelméleti rendszerezése is.

A rendszerezés középkori tanúi a tonáriumok.

Ezek közül az írott tanúk közül az úgynevezett Karoling Tonáriumot archétipusnak tekintjük. Ebből a középkori kéziratból forrászik a St. Riquier és Corbie (790 és 799 között), ez utóbbi hatással volt a St. Denis (IX. sz.) kialakulására. 830 körül ugyancsak a Karoling

²⁷ Beda Venerabilis története az angol misszióról (főleg az a rész, amely megemlíti János főénekest, amint római dallamokat énekel) adott alapot ahhoz, hogy a római éneklésmód, amely valójában már átment a frank keresztezésen az egységes énekelt liturgia legyen Nagy Károly birodalmában.

Tonárium hatására keletkezett a Trieri és Metzi (D.O.M.) tonárium, amely hatással volt a Metzi St. Arnulf (850-878 között) és a Gorze-i Tonárium (X. sz.) kialakulására (nem bizonyítható teljességgel a Gorze és St. Riquier kapcsolata). A Trieri kézirat hatással volt a Regino-i kézirat kialakulására (X. sz.). Végül megemlítjük a Reichenau Y, Reichenau (Bamberg, Lit. 5) kéziratokat és a tőlük függő Nonantolai Tonáriumot (XI. sz.) és a Lotharingiai Tonáriumot (1020 és 1025 után), amely a Gorze-i Tonárium hatása alatt áll.

Miben áll a Karoling Tonárium jelentősége? Elsősorban megállapítja a négy finálist: *re*, *mi*, *fa*, *szo*. Ezek mindegyikének megadja az autentikus és plagális rendjét úgy, hogy hozzárendeli az adott liturgikus tételleket. A repertoár és az egyes tételek tonáriumokban elfoglalt helye viszont arra is rámutat, hogy a középkori zenetudósoknak mennyire nehéz feledatuk volt olyan tételek esetében, amelyek dallami szerkezetüknél fogva nem fértek bele az adott modális rendszerbe. Éppen az ambrozián modális repertoár áttekintése nyomán döbbenhetünk rá, hogy a középkori rendszerező tevékenység nem terjedt ki minden liturgikus énekfajtára és az ambrozián énekanyag összetétele mennyire nem veszi figyelembe az octoechos rendszerét. Az ambrozián modális gondolkodásban megállapítható a négy alaphang közül a *re*=D, a *mi*=E, a *fa* és a *szo*=C. Visszatérve az octoechos elméletéhez: amennyiben valamely antifóna alaphangja a *re* (*respice finem*), a tenor elhelyezkedése pl. *fa*, az akcentusok pedig a *fa* és *szo*, akkor II. módusról beszélünk. Viszont ezek a kategóriák nem mindig mérvadóak. Lássuk a példákat:

Lex Domini - a tétel finálisa *re*, az ambitus: *re-re'*, recitációs hang (tenor vagy tuba): *la*. A tétel figyelmes vizsgálata rámutat arra, hogy az első rész a VI. a további részek az V. a vége I. módban áll. Vajon miért rendelte a karolingkori zenetudós Protus-ba azt a tételt, amely minden jel szerint *Tritus*-ban áll? Illetve, miért változtatta meg a *Tritus*-ban álló tétel végét? Világos, hogy a recitálás *la* hangon történik, díszítéssel a *do* hangon. A tétel ó-római és Bv34 arra utal, hogy a tétel eredetileg V. módban áll.

Ugyanígy problémás a *Videns Dominus*. I. tónusban áll, de az elemzés rámutat arra, hogy valószínűbb a IV. tónus vagy I*.

Annyi bizonyos, hogy a zsolnármódusok változatai tovább éltek, és igaz az is, hogy sok az octoechos által nem rendszerezhető archaizáló módus létezett az octoechos rendszerező munkája előtt és után. Az antifónák maradtak, de voltak antifónák, amelyeket módosítottak, mint a *Lex Domini* antifónát is.

Az In. *Resurrexit* tipikusan *Deuterus*, de nem találjuk meg a leginkább jellemző *la* és *szo* hangot. Hanem *fa* hangon recitál, a finális *mi*. A Haag KB 73e8 Codex-ben található egy *fa-szo* vándor-zsolnártónus, amely a tonus peregrinus-tól eltérően nem lefelé ereszkedik, hanem fölfelé vált: *szo-la*. Az In. *Resurrexit* ezáltal mintha megtalálná saját zsolnártónusát:

R esurrexi, et adhuc tecum sum, al - le-luia: po-
 su-is- ti su - per me manum tu - am, al-le-lu - ia: mi-
 ra - bilis fac-ta est sci - en-ti-a tu - a, alle-lu-ia, al-
 le-lu - ia. *Ps. Domine probasti me, et cognovisti me: * tu*

cognovisti sessi-onem me-am, et resurrecti-onem meam.

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

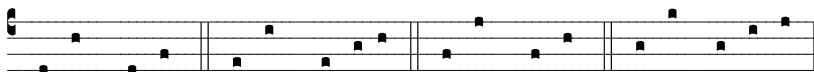
HAKK		Gregorián elmélet	3-4. évfolyam
Protus	Modus Re	Dór	DEFGahcd
		Hipodór	AHCDEFGa
Deuterus	Modus Mi	Fríg	EFGahcde
		Hipofríg	HCDEFGah
Tritus	Modus Fa	Líd	FGahcdef
		Hipolíd	CDEFGahc
Tetrardus	Modus Szó	Mixolíd	Gahcdefg
		Hipomixolíd	DEFGahcd

Ebből a rendszerből alakult ki a gregorián dallamok modális rendje:²⁸

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

²⁸ A gregorián dallamok eredendően nem zenei rendszerben keletkeztek, hanem a karoling egységesítési és rendszerező szándék folyamatában és eredményeképp kaptak modális meghatározást.

Hogy könnyebb legyen megjegyezni a módusokat és azok autentikus valamint plagális rendjét álljon itt egy szolmizációs memoriter:



A modális hangsorok kialakulása és az Ars musica

Ahogy említettük, az octoechos, mint elrendezés nem előzmények nélküli, már Ioannész maiumi püspök, majd Damaszkuszi Szt. János himnusz-gyűjteményében is megjelenik. A szír hagyományból ismert dallamfordulatoknak szimbolikus jelentése is volt. A bizánci skálarendszer szerint a következőképpen rendeződnek a módusok:

I.	Ekhosz authentesz	Protosz	Dorisz	Ananesz
II.	Ekhosz authentesz	Deuterosz	Lüdosz	Neanesz
III.	Ekhosz authentesz	Tritosz	Frügosz	Nana
IV.	Ekhosz authentesz	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; szo-la-ti-do
- Pentachord - mi-fa-szo-la-ti; re-mi-fa-szo-la; do-re-mi-fa-szo; ti-do-re-mi-fa
- Diachord - mi, re, do, ti, la, szo, 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-szo-la-ti-do-re-mi. Így alakult ki a következő hangsor-rendszer:

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

Az öt tetrachordot Pythagoras egészítette ki a hypaton előtt egy hanggal, aminek a proslambanomenosz 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 dó-ra épülő lidiai, a re-re épülő phrigiai, a mi-re épülő doriai, a fa-ra épülő hypolidiai, a szó-ra épülő hypophrigiai, a la-ra épülő hypodoriai nevet kapta.

A kereszténység zenéjének első rendszererzője a hagyomány szerint Szt. Ambrus volt, aki a *re*, *mi*, *fa* és *szo* 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 gyakorlott énekmestereknek emellett segítségére voltak az úgynevezett tonáriumok is, pl. Hartker (PalMus II-1:3.262).

A gregorián dallamok szisztematizálását nagytudású középkori tudósok végezték, akik járatosak voltak a philosophia tudományában.

A philosophia bölcsességének hét iránya van. A hét irányt (hét szabad művészetet) a *Hortus delictarum* szerzője Herrad von Landsberg a Szentlélek alkotásának mondta.

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

- Trivium: grammatica (a hang, a betű és szó tudománya), rhetorica (az indokok tudománya), dialectica (az érvelés tudománya)
- Quadrivium: musica (numerus in tempore: 1:2 octava, 2:3 quinta, 3:4 quarta, stb. - kiterjedt és változatos művészet),²⁹ arithmetica (numerus purus - a számok tudománya), geometria (numerus in spatio - a föld mértékeinek tudománya), astronomia (numerus in spatio temporeque - a jövődőlés tudománya).

²⁹ A gyakorlati zeneelmélet neve a középkorban az *ars cantus* és *ars modulationis* volt, ami valójában a *cantus ecclesiasticus*-t jelentette. A középkorban emellett megkülönböztették a *musicust* (elméleti zenetudós), a *cantort*, vagy *citharedust*, később *organistát*, aki gyakorlati énekes és zeneszerző volt. A *musicus* legtöbbször a világegyetem matematikai esztétikájaként foglalkozott a zenével. Guidótól származik a következő mondás ezzel kapcsolatban: *Musicorum et cantorum magna est distantia: isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia* (DMA.A.IV. p. 95.).

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

Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius

Az elméleti írások közül említjük a *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* és az *Institutio patrum de modo psallendi sive cantandi* munkákat. A módusok rendszerezésének kiindulópontjának mégsem ezeket a munkákat tekintjük, hanem Boethius *Institutio musica* c. műve. Ebben a szerző elsősorban a világ zenéjéről ír (*musica mundana*), majd az emberek zenéjéről (*musica humana*), végül a hangszeres zenéről (*musica instrumentalis*) értekezik. Ő váltotta le a hangokat jelző görög betűket latin betűkre.

A *musica mundana* leírásánál a monochord felosztását is részletezi. 1:2 octava, 2:3 quinta, 3:4 quarta, 1:1/8:9 tonus. Boethius állapította meg a tetrachord szerkezetét: 1/2+1+1 (ti-do-re-mi), majd meghatározta a megkettőzött tetrachord szerkezetét is (ti-do-re-mi-fa-szo-la). A megkettőzött tetrachordot megismételve a következő szerkezet jött létre: ti-do-re-mi-fa-szo-la // ti-do-re-mi-fa-szo-la. A két megkettőzött tetrachord közötti kapcsolatot egy az első tetrachordoz illesztett la hanggal (proslambanomenosz) egészítette ki.

További mesterek:

- Hrabanus Maurus (853)

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

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

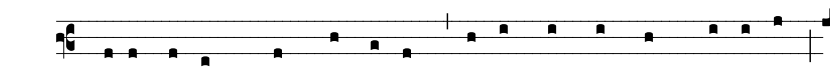
Művében az ősi görög hangközöket következőképpen értelmezi:

Uniszón

S	(kis szekund)	1/2
T	(nagy szekund)	1
T+S	(kis terc)	1 1/2
T+T	(nagy terc)	2
T+T+S	(kvart)	2 1/2
T+T+T	(tritónusz)	3
T+T+T+S	(kvint)	3 1/2
T+T+T+T	(kis szext)	4
T+T+T+T+S	(nagy szext)	4 1/2

Boethiustól eltérően Hucbaldus nem felülről lefelé építkezett (kathabasis) és így a *proszlambanomenosz* a rendszerhez függesztett hang volt, hanem alulról fölfelé (anabasis) úgy, hogy a *proszlambanomenosz* a rendszer része lett, ezáltal a kezdő tetrachord a *re-mi-fa-szo* lett, ami egyben a négy alaphangnem finálisa is. Hucbaldus hat konzonánst állapított meg: oktáv, kvint, kvart (egyszerűek), oktáv+kvint, oktáv+kvart, megkettőzött oktáv (összekapcsolt).

A *Muscica enchiriadis* alapján a modális harmonizálás a következőképpen épül fel:



Veni, redemptor genti-um, ostende partum Virginis;



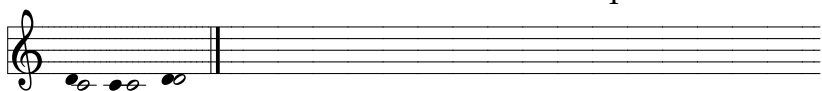
miretur omne saeculum: talis decet partus De-um.



Non ex vi-ri-li semi-ne, sed mysti-co spi-ra-mi-ne



Verbum De-i fac-tum est ca-ro fruc-tus-que ventris



flo-ru-it.

A himnusz dallamisága ée előadásmódja megváltozott. A *Musica enchiriadis* célja a templomi ének felékesítése volt, és ezzel hozzájárult a gregorián tételek későbbi modális konkretizálásához.³⁰

További mesterek:

- Regino (915) Epistola de harmonica institutione (a trieri antiphonarium helyreállítója)

³⁰ A vox organalis révén létrejövő kétszólamúság oktáv helyzetben is megkettőzhetővé vált, tehát a vox principalis és vox principalis is, emellett az előadás mértékletessé és egytértőleg lassúvá vált: modesta et concordii morositate.

- Odo (942)
- Notker (1022)

Az eddigiekből már világosan látszik, hogy 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-szo-la a közös mi lesz a synaphe

A következőkben a megduplázott tetrachord még egyszer megduplázódott:

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

Amennyiben a *ti* elé egy *la* hangot helyezünk (proszlambanomenosz), akkor a következő képlet alakul ki:

la-	ti-do-re-	mi	-fa-szo-la	//	ti-do-re-	mi	-fa-szo-la
proszl.	hypaton	meson			diezeug-	hyper-	
					menon	boleon	

la-ti-do-re-mi-fa-szo-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)

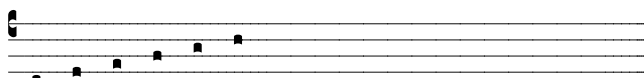
iklm: tetrachord (diezeugmenon)

mnp: tetrachord (hyperboleon)

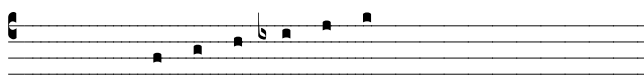
Arezzói Guido

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

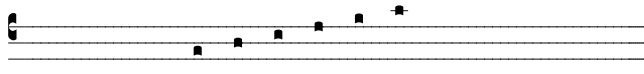
Hexachordum naturale, Hexachordum molle, Hexachordum durum.



Hex.naturale ut re mi *fa* so la



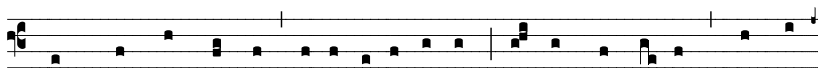
Hex.molle ut re mi *fa* so la



Hex. durum ut re mi *fa* so la

Guido (992-1050) más alapelvekből indult ki, mint a *Musica Enchiriadis* szerzője. Nála *Saint-Maur-i Odó*

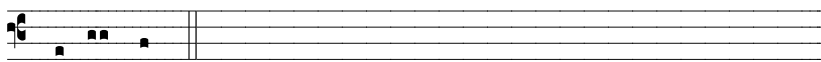
elmélete nyomán a kiindulópont már nem tetrachordok tana, hanem egy hétfokú diatón oktávrendszer. A hétfokú diatón oktávrendszer a következőképpen épül fel gyakorlatban és elméletben (lemondva a tetrachordok ismétléséről):



Ut que-ant la-xis resonare fibris mi-ra gestorum famu-



lis tu-o-rum, sol-ve pol-lu-ti la-bi-i re-a-tum, sancte



Io-annes.



Nun-ti-us coe-lo ve-ni-ens supremo, te patri mag-



num fore nasci-tu-rum, no-men et vi-tae se-ri-em



ge-ren-dae or-di-ne pro-mit.

Γ^{31} A B (=H) C D E F G a b ³²/b³³ c d e f g a b /b stb.³⁴

Az így létrejött zenei rendszer (akár Hucbaldus, akár Guido) alapján lehetett meghatározni az alaptetrachodra épülő módusok tanát, amelyben három fő tényező játszott szerepet: finális,³⁵ domináns és az ambitus. Az egyes dallamokat már korábban igyekeztek valamilyen rendszerbe sorolni (tonárium), figyelembe véve a három tényező által nyújtott lehetőségeket. Egyes dallamokat nehezen sikerült egy adott keretbe sorolni (GT 214, 274),

³¹ Proszlambanomenosz, amely nem is hangzik. Ennek ellenére vannak tételek, amelyek lemennek erre a mély hangra: *resp. Collegerunt* (Graz 807, fol. 82.).

³² b rotundum = b

³³ b quadratum = h

³⁴ Guido a *cantus* alá helyezi az orgánomot (*organum sub voce*). Ennek oktáv helyzetű megkettőzése az *organum supra vocem*. Guido tilalom alá helyezte a k₂, 5, 6, 7 és tritonusz hangközt, viszont a N₂, N₃ hangközöket előnyben részesítette (a k₃-at igyekezett kerülni). Guido rendszere nem a dasia-hangrendszer tritonusz kerüléséből indult ki, hanem új elméletet gyártott: *occursus* elmélet. Az elmélet sajátosságához tartozott, hogy három határhangot állapított meg és az ezekre épülő hexachordokat. Ebben a rendszerben állandó a fél- és egészhangok sorrendje, aminek révén a dallam átlépése egyik hexachordból a másikba nem jelent mást, mint technikai (szolmizációs) segítséget a zenei rendszerben való mozgáshoz.

³⁵ Igitur quia et omnis laus *in fine canitur*, iure dicamus, quia omnis cantus ei sit modus subiectas et ab eo modo regulam sumat, *quem ultimum sonat* (Micrologus XI,21-22)

ezért vagy önkényes besorolást nyertek vagy a dallamot módosították, ezáltal megváltoztatva az eredeti tételt.³⁶ Az így keletkezett tételeket már a szabályozott és megkomponált zsolnártónusokkal párosították, amely tónusok nyolc módus zsolnárrécitációi későbbiekben sajátos színezetet és magyarázatot kaptak (Fuldai Ádám 1490) Arezzói Guido³⁷ 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*

Az octoechos rendszerét a következő memoriterek segítségével lehet megjegyezni:

³⁶ A Graduálében találunk olyan tételeket, amelyek egy adott tonáriumban az egyik módusban, a másik tonáriumban egészen másik módusban állnak, pl. Intr. *Iustus non conturbabitur* Metz I, Ch47 II; *Sicut fui Moysi* Metz I, Ch47 II, Comm. *Data est mihi* Metz I, H159 II; *Domine Deus... speravi* Metz I, H159 II; Intr. *Redime me* Metz II, Ch47 és H159 I; *Terribilis est* Metz II, Ch47 I; Comm. *Ierusalem surge* Metz II, E IV vagy II; *Potum meum* Metz II, Ch47 I, H159 VIII és I; *Ultimo festivitatis* Metz II, H159 V stb.

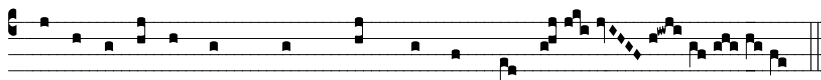
³⁷ Tehát nyolc módja van az éneknek, amint nyolc része van a miatyánknak és nyolc formája a boldogságnak; minden ének e nyolc különböző hangon változik - Arezzói Guido.



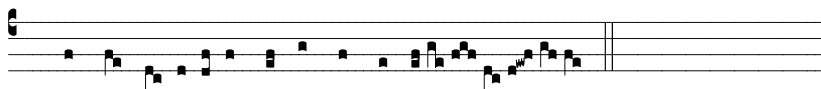
Pri-mum quae-ri-te regnum De-i.



Se-cundum autem simi-le est hu-ic.



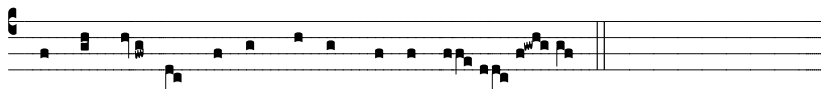
Terti-a di-es est quod haec facta sunt.



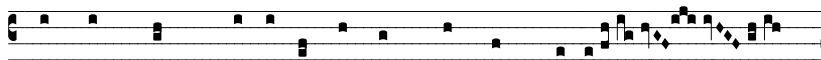
Quarta vigi-li-a venit ad e-os.



Quinque prudentes intraverunt ad nu-pti-as.



Sexta ho-ra sedit super pute-um.

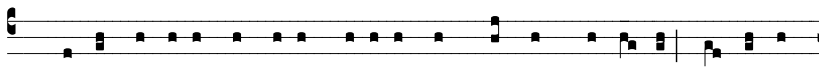


Septem sunt Spiri-tus ante thronum De-i.

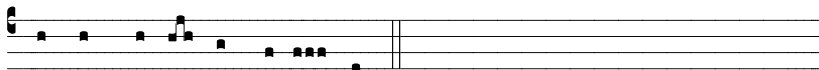


Octo sunt be-ati-tudines.

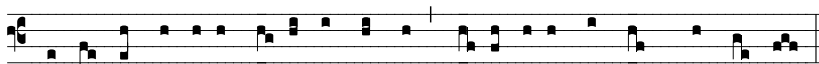
vagy



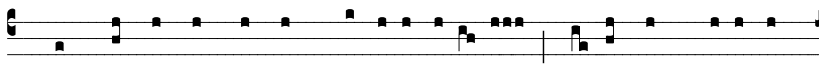
Prima aetate saeculi crea-ti sunt Adam et E-va: et posi-



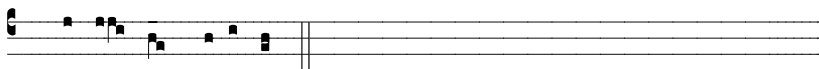
ti sunt in se-de be- a- ta.



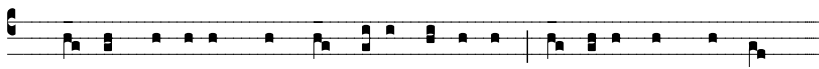
Secunda aetate natavit archa: di-luvi-o passim fervente.



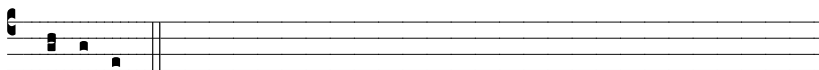
Temptatus Abraham terti-a aeta-te: di-lectum Ysa-ac



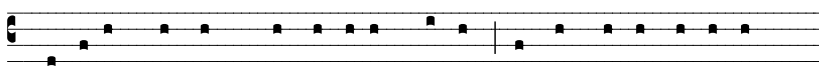
macta - re paravit.



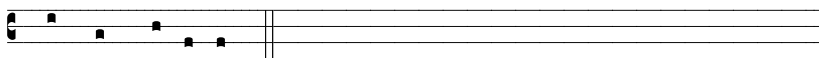
Quarta aetate Moyses legis tabulas: accepit in monte



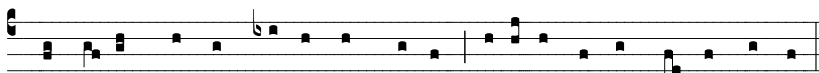
Syna-i.



Aetate quinta praevalu-it David: in funda et lapide



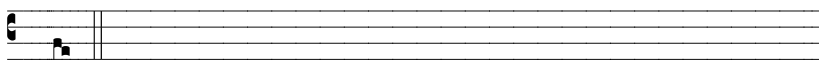
contra Go-li-am.



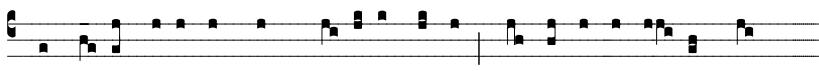
Salvator noster Dominus Iesus aetate natus est in sexta.



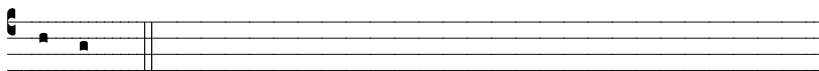
Aetate septima resurgenti: redituri rati-o-nem merito-



rum.



Octava aetate quae carebit fine: perpetu-a lu-ce fru-



emur.³⁸

Az eredetek pentaton skálája

Az a hangsor, amelyből a nyugati szent zene megszületett, egy aszemitonális pentaton hangsor, amelyben nincs félhang (Immense caeli conditor). Ez a

³⁸ Szöveg: Thomaskirche Leipzig (XIII. sz.)

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.

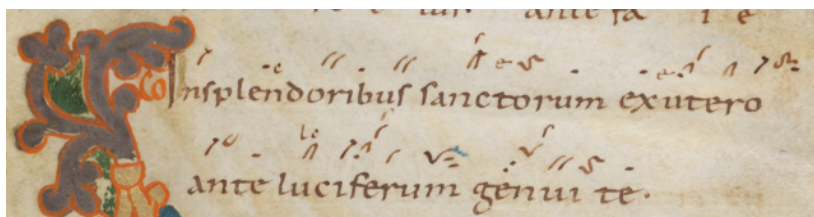
A három ősmódus a latin cantillatio alapjait képezi. A zeneteoretikusokat követve a három ősmódus elhelyezkedését a pentaton skálában, a következő képlettel mutatjuk be (troposz szpondeiakosz):

szo - la - * - DO - re - mi - * - szo - la

do - re - * - fa - szo (RE) - la - * - do - re

re - mi - * - szo - la - ti (MI) - * - re - mi

Ennek megvalósulását láthatjuk az *In splendoribus* és az *Immense caeli conditor* himnuszban.



In splendo-ribus sanctorum, ex u-te-ro an-te lu-
ci - ferum ge-nu- i te.

I mmense caeli conditor, qui mixta ne confunderent,

aquae fluenta dívi-ens, caelum dedisti límitem.

A három középhang az ősi zsoltározás alaphangjai, amelyekből források 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.

A csillag jelzi a *pien* hangot. Ez a *pien* hang vezet a későbbi hexachord felé: *szo-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*.

A zsoltározás további jellemzői

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

Initium (intonatio)³⁹ - tenor (tuba) - flexa - tenor -
mediatio / cesura - tenor - terminatio

³⁹ A PsMon fogalmi készlete: Inchoatio-tenor-flexa-mediatio-terminatio.

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

Initium - inchoatio

A zsoltár elején lévő zenei metszéspon, amely összekapcsolja a zsoltár antifónájának végét a zsoltárrecitáció tenorjával. Amennyiben kettő vagy három zsoltár követi egymást úgy, hogy az egyes zsoltárokat a *Gloria Patri* éneklése zárja, és nem következik antifóna, úgy a következő zsoltárt nem kell külön iníciummal kezdeni. Viszont a *Benedictus*, *Magnificat* és *Nunc dimittis* evangéliumi énekek esetében minden verset iníciummal kezdünk.

Tenor

A tenor az a hang, amely felé az inchoatio irányul és a mediatio töri meg, majd folytatódik egészen a clausuláig.

Flexa

Amennyiben a vers első része hosszúnak bizonyul, úgy semiclausula-t iktatunk be, aminek neve flexa. A flexa a tónus hangneméből kiindulva lehet egy hang vagy félhang lelépés.

Mediatio

Az evangéliumi énekek esetében ünnepélyes mediációk éneklésére van lehetőség.

Terminatio

A terminatio a zsoltározás befejezését jelöli. A zsoltárdallam befejezése (differentia) illeszkedik az antifóna intonációjához. Az egyes tónusoknál: a *la*, *b ti*, *c do*, *d re*, *e mi*, *f fa*, *g szo*. Az egyes betűkhöz számok is tartoznak, amelyek megkülönböztetik a végződéseket.

A zsolozsma énekei

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

A szentmise énekeinek notációval ellátott kéziratos 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 kötöttek 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 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.⁴⁰ Dallami formájuk ősiségéről tanúskodik. Mindenekelőtt a párvers szövegének liturgikus alkalmazása ősi: *Dirigatur, Domine, oratio mea*. A szöveg a 141. zsoltár szavait idézi. A zsidó liturgiában megvolt az esti tömjénáldozat szertartása. A keresztény liturgikus gyakorlatban, a kezek felemelése az esti áldozat felé, Krisztus nagypénteki kereszthalálára utal, a délutáni órákban. Ezen a ponton kapcsolódik egymáshoz a zsidó

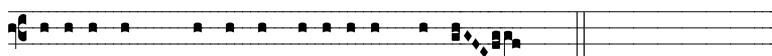
⁴⁰ A versiculus elnevezés egyesek szerint a zsoltárok verseléséből ered, mások szerint abból, hogy az oltár felé énekelték.

és a keresztény liturgikus gyakorlat. A 141. zsoltár ezen szakaszának használata az officiumban már a IV. századtól tanúsított.

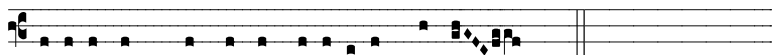
Még érdekesebb a verzikus modalitása. A mai gyakorlat bipoláris jelleget mutat: *fa-re*.

Ellenben nagyon sok kézirat megőrzött egy autentikusabb RE archaikus módusú változatot.

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



D irigatur, Domine, orati-o me-a.



D irigatur, Domine, orati-o me-a.

Irányuljon az én imádságom, Uram!

Rövid válaszos ének (*responsorium breve*)

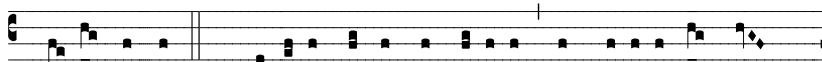
A zsoltárok éneklésének másik módja a rövid válaszos ének. Ennek során a szólista éneklé a verseket, vagy a strófákat, a hívek pedig rövid formulával válaszolnak, amely a hosszú zsoltárszakasz része.



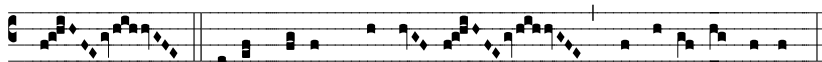
E go dixi, Domi- ne, misere-re me-i. V̇. Sana



animam me-am, qui-a peccavi ti- bi. V̇. Mise-



re-re me-i. V̇. Glori-a Patri, et Fili-o, et Spiritu-i Sanc-



to. Ego dixi, Domi-ne, misere-re mei.

Mondottam: Uram, irgalmazz nekem. Gyógyítsd meg lelkemet, mivel vétkeztem ellened. V. irgalmazz nekem. Dicsőség az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek. Mondottam: Uram, irgalmazz nekem.

A zenei szöveg vizsgálata nyomán egyértelmű, 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, a nagy válaszos ének hangzik el. A klasszikus római matutinum során kilenc, a monasztikus rend szerint tizenkettő hangzott el. Ma kb. 600 db responsorium prolixumról 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 versus 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 szerint), vagy
- *a latere* (gallikán hagyomány szerint)

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

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the staves, with some words hyphenated across lines. The text is: "Dum transisset sab-ba - tum, Ma-ri - a Mag-da- le - na, et Mari-a Jacobi, et Salome eme-runt aroma - ta, Ut veni-en-tes unge-rent Ie - sum, alle-luia, alle - lu - ia. V̇. Et valde mane sabba-torum, veni-unt ad monumentum, or - to iam so - le. Ut. V̇. Glori-a Patri, et Fili- o, et Spiri - tu-i"

sancto. Ut.

Mindön eltelt szombat, Mária Magdolna, és Jakab Máriája és Szalome illatos keneteket vásároltak, hogy elmenvén megkenjék Jézust, alleluja, alleluja. V. És korán reggel, szombaton, a sírhoz érkeztek, egyedül állva azon helyen. Hogy. V. Dicsőség az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek. Hogy.

Invitatorium

Az éjszakai imaóra bevezető zsoltára is rezponzoriális jelleget visel.⁴¹ 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 invitatorium zsoltárverseit általában a kántor vagy kántorok éneklék, az antifónát pedig a közösség vagy több kántor minden jelzett egység végén megismétli.



Surrexit Dominus vere, Al-le - lu - ia. Venite.

Valóban feltámadt az Úr, alleluja.

Az antifóna

A zsolozsma monasztikus rendjének kialakulásával létrejön az antifónális éneklésének mai ismert formája. Bizonyosak lehetünk abban, hogy az antifónális éneklés gyakorlata már megvolt az V. században (elképzelhető,

⁴¹ Az invitatorium zsoltárdallamai: IId; simplex IIIg és solemnis IIIf; simplex IVe, festivus IVg, solemnis IVd; Vg; simplex VIa, festivus VI f, solemnis VI f*; simplex VIIa, solemnis VIIa.

hogy az antifónákat zsoltározás közben is énekelték, nem csak a zsoltár kereténeként. 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 zsoltósma antifónái többnyire a zsoltárok elejéből vagy végéből komponált ismétlések. Nagy részük még az ősi modalitásról tanúskodik.

A zsoltósma 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.

U t cognoscamus, Domine, in terra vi-am tu-am, in

omnibus gentibus saluta-re tuum.

*Hogy ismerjük meg a földön utadat, Uram, minden nép között
üdvösségedet.*

A szentmise propriuma

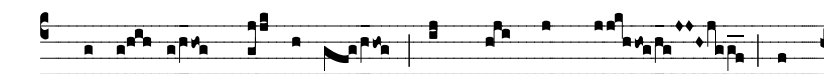
A tractus és a canticum

A *tractus* és a *canticum* a szentmise énekrepertoárja ősi rétegének képviselői, mivel az *in directum*, vagyis a visszatérés nélküli zsolttározás ezek esetében maradt fenn a liturgikus gyakorlatban (Alamarius: *hoc differt inter responsorim, cui chorus respondet, et trahim, cui nemo*). A *tractus* (neve a traho igéből származik, jelentése húzni, vonni) és a *canticum* a liturgikus és legkiemeltebb időszakának énekei: a nagyböjt és a Szent Háromnap összesen 21 tractust tartalmaz, amiből 15 db 8.

módusban, 6 db 2. módusban áll. A 2. tónusú tractusok általában nem típus dallamokat használnak.⁴² A milánói gyakorlatban neve *cantus* és a gregorián zsolttártónusok szempontjából mindegyik 8. tónusban áll.

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

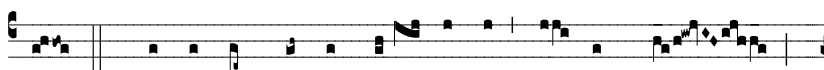
⁴² A 2. tónusú *tractusok* közül kiemelkedő a *Deus, Deus meus*, amelynek annyi verse van, amennyi Húsvét vigíliája 8. tónusú *tractusainak* együttvéve.



L auda-te Do-minum omnes gen-tes: et



collau-da-te e - um, om-nes po - pu-



li. V. Quoni-am confirma - ta est su-per nos



mi-se-ricordi - a e - ius: et ve-ri-tas Do-mi-



ni ma - net in aeter - num.

*Dicsérvétek az Urat minden népek, dicsőítsétek őt, minden nemzetek. V.
Mivel megerősített fölöttünk az ő irgalma, és az Úr igazsága megmarad örökké.*

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 és a beavató szentségek teológiájába.⁴³

A Római misekönyv általános rendelkezései a *tractus*-ról: „Nagyböjt idején Alleluja helyett a Lekcionáriumban található *Evangelium előtti verset énekeljük. De énekelhető más zsoltár vagy tractus, ahogyan az a Gradualéban található*” (RMÁR 62.).

A *Graduale Romanum* rendelkezései a *tractus*ról: „A szent negyvennap idején az Alleluja helyett *Tractus-t* kell énekelni, amelynek verseit a kórus két része énekli 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

⁴³ A nagyböjti *tractus*-ok sajátos kapcsolatot alkotnak a húsvét nyolcadának introitusaival, amelyek misztagógikusan magyarázzák a beavató szentségek értelmét.

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 kölcsönhatásban vannak az ó-római és ambrozián repertoárral,
- 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 ígéréiről 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 énekli vagy olvassa a zsoltárverseket... A szentmise olvasmányainak könyvében (Lectionarium) feltüntetett zsoltár helyett énekelhető vagy a Graduale Romanumból vagy a Válaszos, illetve allelujás 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 éneklik egészen végig. Nem kell tehát tekintetbe venni a csillagot... 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).



Veni-te fi - li-i audi-te me: timorem Domini do-
cebo vos. V̄. Accedi-te
ad e - um, et illuminamini: et faci-es
vestrae non con - fundentur.

*Jöjjetek hozzám, fiaim, hallgassatok engem: az Úr félelmére tanítok. V.
Lépjetek elé, és megvilágosultok, és arcotok nem szégyenül meg.*

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).

Az ó-római hagyományban sokkal több volt a deuterusban 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 kísérni 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 Romanumban vagy a Graduale Simplexben 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, elkezdik 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 elénekelte 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 patri⁴⁴ és a sicut erat verseket egybe éneklük, hacsak a Gloria Patri-nak

⁴⁴ A kis doxológia éneklésének szokása antióchiai (szír) eredetű antiariánus megnyilvánulás, amely a nyugati liturgia részévé vált.

nincs sajátos dallamvezetése, akkor ezt a végződést kell venni minden versben.⁴⁵

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).

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 lévőkől, 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 communesben le van jegyezve” (GS IV.13 és VII.19).⁴⁶

⁴⁵ 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*.

⁴⁶ Az introitusról mondtak állnak az offertorium és a communio éneklésére.

The image shows three staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with a large 'D' and contains the text 'D o - mi - nus di - xit ad me: Fi - li - us me - us es tu, e -'. The second staff continues with 'go ho - di - e ge - nu - i te. Ps. Quare fremuerunt gen -'. The third staff continues with 'tes: et populi meditati sunt i - na - ni - a?'. The notation consists of square neumes on a four-line staff, with various rhythmic values indicated by stems and flags.

tes: et populi meditati sunt i-na-ni-a?

Az Úr mondta nekem: te vagy az én Fiam, ma nemzetelek téged.

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 próprium 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 *sequentia*ként 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 hívők közössége üdvözli és

fogadja az Urat - aki az Evangéliumban majd szól hozzá -, és énekkel megvallja hitét.⁴⁷ Mindenki állva énekli az előénekesek, illetve a kántor vezetésével és adott esetben megismétlik. Az Alleuja verset az előénekesek vagy a kántor éneklik. a) Ha Allelujá-t vesszünk, azt a nagybőjti idő kivételével mindig énekeljük. A verseket a lekcionáriumból 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).

⁴⁷ Az alleluia éneklése ennyiben hitvallás arról, hogy az, aki szól hozzánk, a Feltámadt Krisztus.

The image shows three staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with a large 'A' and the text 'llei-a. V. Redemptio -'. The second staff continues with 'nem mi- sit Do - mi - nus in populo su-o.' The third staff shows the end of the chant with a double bar line.

Alleluja. Az Úr elküldte megváltását népének.

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 caeli*.
- 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 offertoriumok 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 offertoriumok 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).

D omine convertere, et e - ri - pe animam me-am: sal-
vum me fac prop-ter mise-ri-cordi-am tu - am.

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.

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, mindenek felett a János evangéliumában rejltő tanítás révén.

A Communio a szentáldozáshoz járulók elmélyítését 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 nagybőjti időszak hétköznapjainak áldozási énekei, amelyek a Zsolt 1-26 szakaszait hozzák sorban. Ezek a kompozíciók közel állnak az introitusokhoz, stílusuk szemi-ornatikus.

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 rezponzoriális 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.

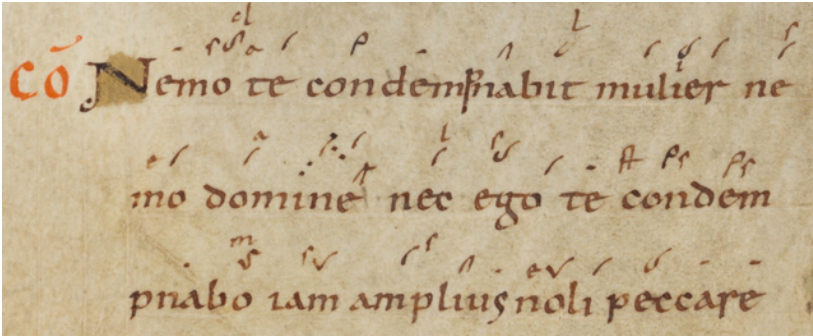
A *Dicit Dominus* *communio* szerepekre van osztva: elbeszélő, Jézus, násznagy.

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 egyediül 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, kezdjék el a *Communio* antifónát. Ez úgy történik, mint az *Introitus* esetében...” (OCM II.17).



Jézus:

Házasságtörő asszony:

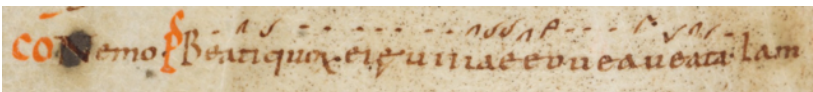


Nemo te condemnavit, mulier? Nemo, Domine.

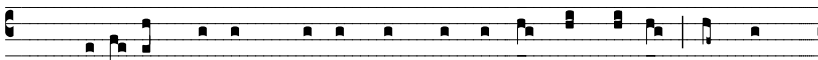
Jézus:



Nec ergo te condemnavo: iam amplius noli peccare.



Szólista:



Ps. Beati quorum remissae sunt iniquitates, et quorum

Mind:



tec-ta sunt peccata. Iam amplius noli peccare.

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, valamint az *Ite, missa est* elbocsátó formulát. Együttesen az ordináriumok gyűjteményét *Kyriale*-nak nevezzük. A mise-ciklusok fokozatosan jöttek létre. A tételeket elsősorban ünnepekhez rendelték. Később létrejött a *Kyrie-Gloria* és a *Sanctus-Agnus Dei* párosítás. Az első ismert mise-ciklus a *Messe de Tournai*, a másik pedig Machaut *Messe du Notre-Dame* kompozíciója. A modern könyvkiadásokban rendszerezett formában találjuk az ordináriumok tétéleit, mise-ciklusokba 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.⁴⁸ Ezt az éneket a szentmise bevezető részében találjuk, mint a bűnbánati részt lezáró önálló cselekményként. A Kyrie eredetileg szentháromságos fohász volt, a szentmise más részében. Az ősi kéziratokban a szöveg sokszor egybeírt formában található: *kyrie eleison*. A gregorián és a későbbi gregorián jellegű dallamok tiszteletben tartották ezt a filológiai elemet, főleg a melizmák tekintetében.

A vatikáni kiadásban sokszor találkozunk kyrie-címekkel, 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 pl. Kyrie I SG 376,72.

A Kyrie tételek nagy része az archaikus MI módusba tagolódik. A dallami téma do - re - mi - mi felfedezhető a XV., XVI. és XVIII. mise esetében, 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.

⁴⁸ A Kyrie éneket, főleg ha nehezebb volt énekelni a hívek számára, egyházi személyek énekelték. A hívek sokszor „Leisen”-ekkel válaszoltak, főleg germán nyelvterületeken. A Kyriale tartalmaz néhány Kyrie-tételt, amelyet a pap előénekel, a nép pedig az eleison résszel válaszolt: II, III, IV, VI, VII, X

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 gyásmise, 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 tételei a legújabb paleográfiai kutatások szerint némi felülvizsgálatra szorulnak.

A leginkább ismert és énekelt miseordinárium Kyrie-tétele (PbN 904,264) az úgynevezett *Missa de Angelis*ből
A római misekönyv rendelkezései a Kyrieről:

„A bűnbánati cselekmény után mindig az Uram, irgalmaz kezdődik, hacsak helyet nem kapott már magában a bűnbánati cselekményben. Minthogy ez olyan ének, amellyel a közösség az Úrhoz kiált irgalomért esedezve, mindenki részt vesz benne; éneklí a nép is, nemcsak az énekesek, illetve a kántor.

Ezek a felkiáltások rendszerint kettőzve hangzanak fel. Nincs azonban kizárva a többszöri ismétlés, vagy rövid trópusok (szövegkibővítések) közbeiktatása sem, alkalmazkodva a nyelv és a zene szabályaihoz, illetve a körülményekhez. Amikor az Uram, irgalmaz-t úgy éneklí, mint a bűnbánati cselekmény részét, akkor az egyes akklamációk elé trópusot kell tenni” (RMÁR 52.).

A Graduale romanum rendelkezései a Kyrie-ről

„A Kyrie eleison akklamációk kettő vagy három kántor között alkalomszerűen feloszthatók. Mindegyik akklamáció szokás szerint kétszer hangzik fel, de a többszöri éneklésük is megengedett, különösen zenei jellegnek megfelelően.., Amikor a Kyrie-t a bűnbánati cselekmény részeként éneklük, az egyes akklamációk elé rövid trópus kerül” (OCM II.2)

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 énekeltek 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 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 recitatív-zsoltározó stílusban: intonáció, tenor, mediáció, finális.

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.

A római misekönyv általános rendelkezései a Gloriáról: *„A Dicsőség nagyon régi, tiszteletre méltó himnusz, amellyel a Szentlélekben összegyűlt Egyház az Atyaistent és a Bárányt dicsőíti és hozzájuk könyörög. Ennek a himnusznak szövege más énekkel nem helyettesíthető. Kezdheti vagy a pap vagy a körülményeknek megfelelően a kántor vagy a szkóla.*

Énekelhetik mindnyájan együtt vagy a hívők és a szkóla váltakozva vagy a szkóla egyedül. Ha nem éneklük, mindenki mondja vagy közösen vagy két kórusban egymással váltakozva. Éneklük vagy mondják vasárnap, az Advent és a nagyböjt idejét kivéve, főünnepeken és ünnepeken, valamint sajátos ünnepi alkalmakkor” (RMÁR 53.).

A *Graduale romanum* rendelkezései a Gloriáról:

„A Gloria in excelsis himnuszt a pap kezdi vagy alkalomadtán a kántor. A Gloria-t vagy felváltva a kántor és a kórus éneklük

vagy egymással váltakozva a két kar. A versek elválasztását, amelyet a Graduale-ban kettős vonal jelez, nem kell okvetlen megtartani, ha van olyan alkalmas megoldás, amely a melódiával összeegyeztethető” (OCM II.3).

Credo

A nácea-konstantinápolyi hitvallás a két nagy zsinat, a náceai (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. 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., IV. és V. késői kompozíciók.

A Római misekönyv általános rendelkezései a Credoról:
„A Szimbólum, vagyis a Hitvallás szerepe az, hogy az egész egybegyűlt nép a Szentírásból vett olvasmányokban és a homíliában kifejtett isteni szóra készséggel válaszoljon és hogy – a Hitvallást liturgikus használatra jóváhagyott formában

mondva – hitünk nagy igazságait felidézze és megvallja, mielőtt azoknak ünneplése a szentmisében elkezdődik.

A Hitvallás... ha éneklük, kezdje a pap vagy ha megfelelőbbnek látszik, a kántor vagy a szkóla; a folytatást énekelje mindenki vagy a nép a szkólával váltakozva” (RMÁR 67-68).

A Graduale romanum rendelkezései a Credoról:

„A Credo-t szokás szerint vagy mindenki énekli vagy váltakozva” (OCM II.11).

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 mennyeiekkel és földiekkkel 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. Dallama szoros egységet képez a prefáció és a kánon dallamával.

A Sanctus éneket a pap és a hívek együtt énekeltek 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.

A Római misekönyv általános rendelkezései a Sanctusról:

„Akklamáció: ebben az egész közösség csatlakozva az égi seregekhez - énekli vagy mondja: Szent vagy. Ezt az akklamációt, amely magának az Eucharisztikus imának a része, a pappal együtt az egész nép mondja” (RMÁRÁR 79).

A Graduale romanum rendelkezései a Sanctusról:

„Prefáció után mindenki énekli a Sanctus-t...” (OCM II.14.).

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. 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 római misekönyv általános rendelkezései az Agnus Dei-ről

„Az énekesek (szkóla) vagy a kántor a nép bekapcsolódásával a szokott módon énekliz az Isten Báránnya könyörgést vagy azt mindenki fennhangon mondja. Ez az invokáció a kenyértörést kíséri, ezért addig ismételhető, ameddig a Szentostya széttörése tart. Az utolsó ismétlés e szavakkal fejeződik be: adj nekünk békét”⁴⁹ (RMÁR 83).

A Graduale Romanum rendelkezései az Agnus Dei-ről:

*„A kenyértörés és elegyítés alatt az Agnus Dei invokációkat a kántorok énekliz, amelyeket mindenki folytat. Ez az invokáció ismételhető többször is, ahányszor szükséges a kenyértörés alatt, de szem előtt kell tartani ennek zenei formáját. Az utolsó alkalommal az invokáció *Dona nobis pacem*-mel zárul” (OCM II.16.).*

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*.

⁴⁹ A rendkívüli forma Requiem-miséjében *dona eis requiem*-et éneklünk.

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

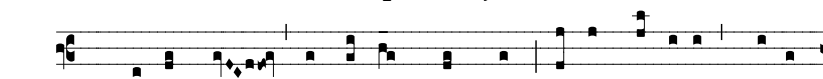
A himnusz eredete hosszú vita tárgya évek óta. A legenda szerint a himnusz költője Szent Ambrus és Szent Ágoston, akinek keresztelése (Milánó, 386) alkalmából csendült fel először. Az alapos vizsgálat rámutat arra, hogy a himnusz szövegi és zenei megformálása összetett és progresszív jegyeket mutat, ebből a kutató szakemberek arra a következtetésre jutottak, hogy a végső szerkesztő remesinai Nicétász 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 gloriæ* egészen 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.⁵⁰

⁵⁰ LHymn 527-533. A *Te Deum* himnusznak több dallamváltozata van: *tonus antiquus* (LHymn 527), *tonus recentior* (LHymn 530), *tonus solemnis* (NoctRom LXVIII), *tonus simplex* (NoctRom LXXI). A *tonus simplex* és *recentior* között csupán némi eltérés van.

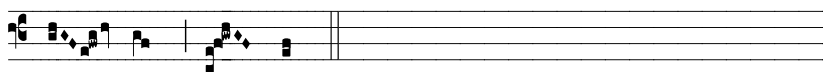
A Te decet laus a monasztikus matutinum vasárnapi és ünnepi lezárása. Ma két dallama van gyakorlatban. Az autentikus dallam a húsvéti időben csendül fel, a másik dallam a maurinusok kompozíciója (XVII. század).⁵¹



Te decet laus, te decet hymnus, ti-bi glori-a De-o

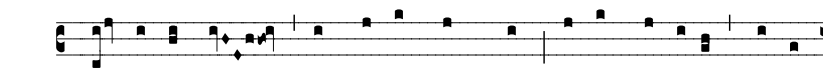


Patri et Fili-o, cum Sancto Spiri-tu, in saecula saecu-

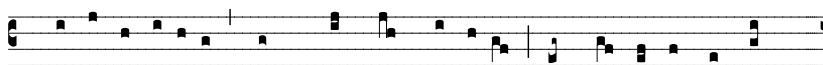


lo - rum. A - men.

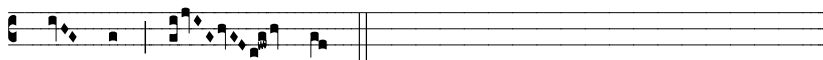
Melodia authentica tempore paschali



Te decet laus, te decet hymnus, ti-bi glori-a De-o



Patri et Fili-o, cum Sancto Spiri-tu, in saecula saecu-



lo - rum. A - men.

⁵¹ LHymn 536.

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: „utána 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.

A himnusz versszakait felváltva éneklük:

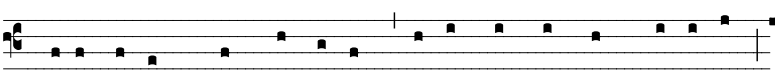
- *vagy a kántorok és a kórus*
- *vagy a kórus egyik, illetve másik fele (alternatim)*
- *de együtt éneklük a dicsőítő verset*

A himnuszok dallamai legtöbb esetben megfelelnek a modális hangnemeknek, noha vannak himnuszok, amelyek modalitása nem illeszkedik az octoechos rendszerbe, pl. Nagy Szent Gergely *Cæli Deus sanctissime*, a *Certum tenentes* (az évközi idő hétköznapjaira), a *Dicamus laudes* (az évközi idő hétköznapjaira), a *Iam, Christe, sol* (VI. sz.), a *Iesu, rex admirabilis* (XII-XIII. sz.), *Immense cæli* és *Magnæ Deus*, a *Magnis prophetæ*, *Plasmator hominis*, a *Rector potens* (az évközi idő hétköznapjaira), a


Rerum Deus tenax (az évközi idő hétköznapijaira), *Telluris ingens, Ternis horarum* (az évközi idő hétköznapijaira), a *Vox clara ecce* (X. sz.) himnusz.

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*,⁵² amely himnusz a többihez hasonlóan krisztológiai eretnokségek elleni állásfoglalás is. Az egyszerű metrika biztosítja a tartalom memorizálását, a dallam pedig a tartalomhoz való érzelmi viszonyt.



Veni, redemptor genti-um, ostende partum Virginis;



miretur omne saeculum: talis decet partus De-um.

A karoling reneszánsz

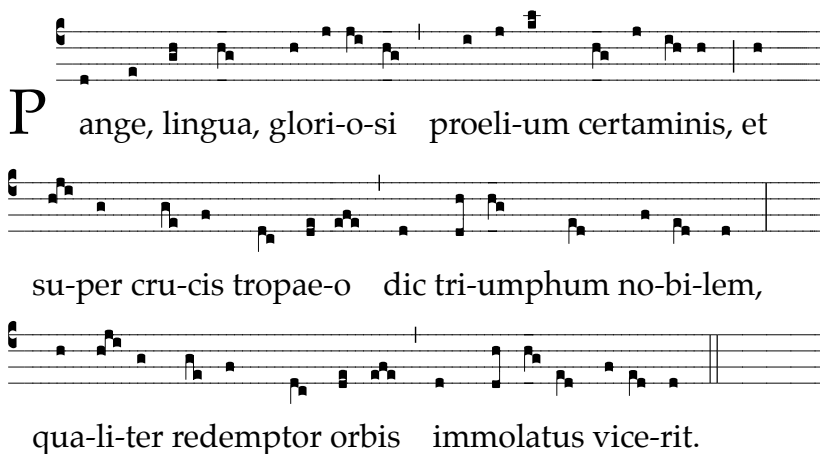
A Karoling kor egyik sajátossága volt a görög-latin őskorhoz történő visszanyúlás. Sok himnusz klasszikus

⁵² LHymn 11

metrumok szellemében íródott, pl. Vergilius és Horatius műveit követve.

A jambikus, szaffikus és szaturninusz himnuszok

Az ambrozián himnuszok rendszerint nyolc strófával és négy verssel rendelkeznek, minden vers nyolc szótagú (sillaba). A szaffikus 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 (adoniszi sor). A szaturninusz három sor, minden sor 8+7 szótagos trocheus, pl. *Crux fidelis* vagy *Pange lingua*.



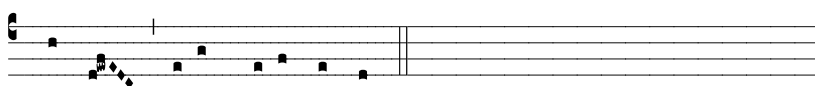
P ange, lingua, glori-o-si proeli-um certaminis, et
 su-per cru-cis tropae-o dic tri-umphum no-bi-lem,
 qua-li-ter redemptor orbis immolatus vice-rit.

Himnuszváltozatok

1100 környékén a ciszterek és domonkosok francia eredetű dallamokat kezdtek népszerűsíteni (trochaeikus verseléssel). Ennek példája az *Ave maris stella*⁵³ himnusz. A francia-angol dallamiság a magyar Szt. István himnuszban is megjelenik: *Gaude, mater Hungaria*.



A ve, maris stella, De-i mater alma, atque semper



virgo, felix caeli porta.



G aude, mater Hungari-a, prolis agens praeco-ni-um,



cum laude multi-fa-ri- a Pat-ro-num lauda propri-um.

⁵³ LHymn 258-262

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 Históriak 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 caelorum*
- *Regina caeli*
- *Salve Regina* (Hermannus Contractus)

Sequentia

A szekvenciák 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.⁵⁴

Egyes szekvenciákat az alleluja versének jubilusából komponálták (*melodia sequens versum*), ilyen az *Alleluja. Ostende* jubilusára írt *Grates nunc omnes sequentia*.⁵⁵ 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.⁵⁶ Könnyed francia stílus képviselője a

⁵⁴ Megjegyezzük, hogy a szekvencia-irodalom nem másodlagos anyaga a gregorián repertoárnak, már ami a korai kompozíciókat illeti, hanem éppenséggel a gregorián repertoár elsődleges anyagát képezi, annál is inkább, mivel Amalarius már a *Cantatorium* megjelenése előtt 100 évvel említi ezt a műfajt.

⁵⁵ Eredetileg inkább trópus lehetett.

⁵⁶ Egyes kutatók szerint alapjaiban az *Alleluia. Christus resurgens ex mortuis, iam moritur: mors illi ultra non dominabitur*. GrN I 199,4 A Liber Ordinarius (Chorherrenstift Seckau, 1170 körül) a szekvencia végén népnyelven énekelték a *Krist ist erstanden* (sic!) kezdetű kanciót.

Lætabuntur sequentia. Az új stílus képviselői Párizsban az ágostonos St. Victor-i Ádám: *Hodiernæ lux diei, Omnes una celebremus*.

A szekvencia 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 első képviselője a *Laudes Crucis attollamus* sequentia. Ebben a stílusban íródott a *Lauda Sion* sequentia is.

Ismertebb szekvenciák: *Victimæ paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion* (*Ecce panis*).

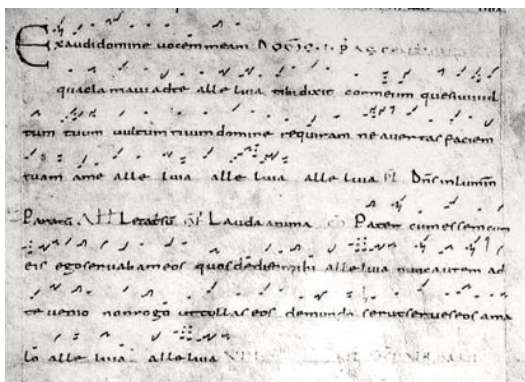
A kéziratok

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.⁵⁷

A neumákkal ellátott kéziratok első generációja

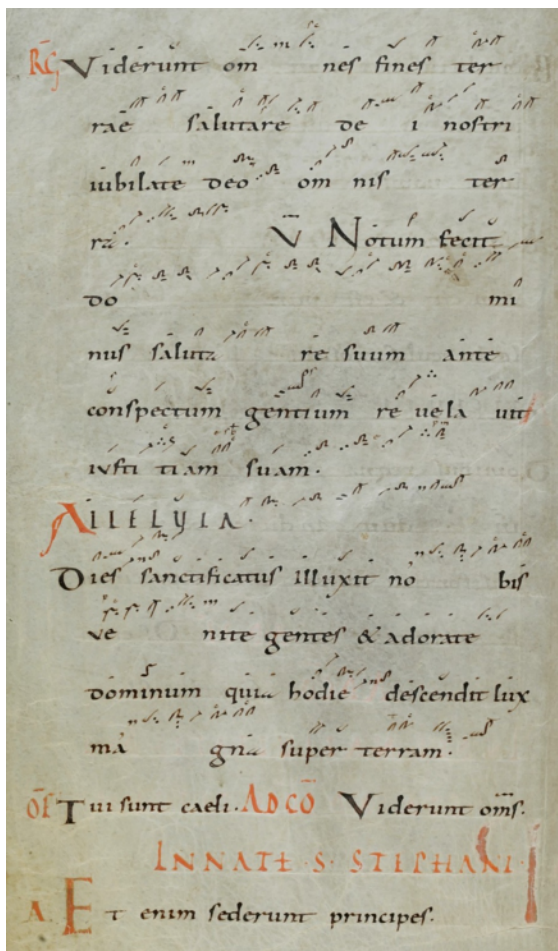


A IX. század második feléből származnak azok a kéziratok, amelyek már nem csupán szöveget, hanem neumákkal ellátott tételeket tartalmaznak. Ezen neumaírásmódot

paleofrank neumaírásnak nevezzük. A paleofrank és

⁵⁷ Lásd: A római-frank keresztesítés fejezetet

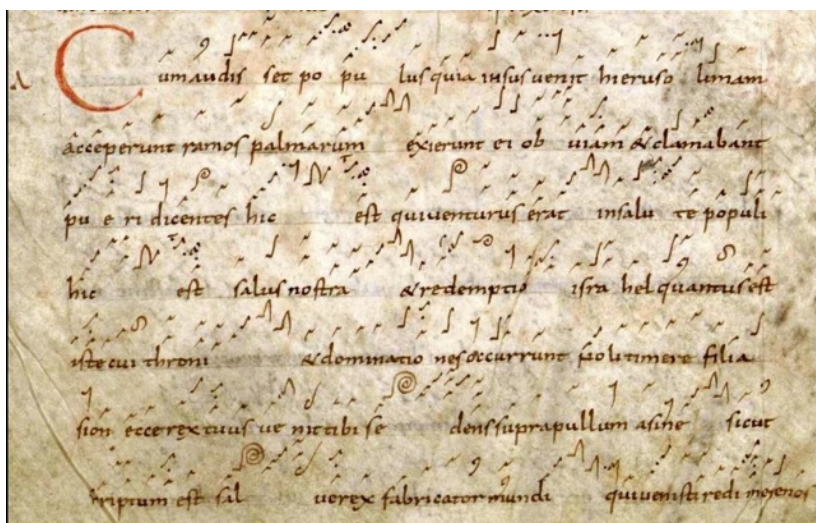
később a chartres-i kódexben található neumaírás világosan mutatja az accentus acutus (fölfelé vezető irány) és az accentus gravis (lefelé vezető irány) alkalmazásának finomságait.



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 az úgynevezett 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 mellet 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 lassanként átállt az új

írasmódra, 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-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 az arezzói szerzetes munkája iránt.

A középkori kódexek lapjai alapján 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 (BnF 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.

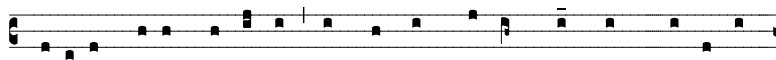
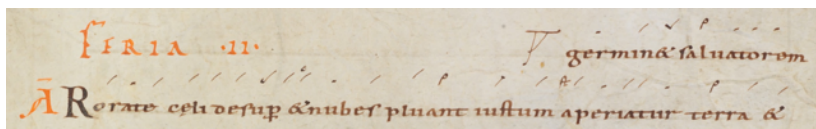
Visszafordíthatatlanná vált a gregorián ének lényeges jegyeinek dekadenciája (bővebben a történeti részben).

A XI. századi fordulat

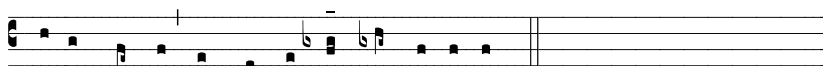
A két lejegyzési rendszer, amely kronologikusan követte egymást (a neuma- és vonalas írás) sokáig látszólag logikusan kiegészítette egymást. A valóságban mégis alapvetően különböztek egymástól.

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 dallam zeneelméletileg meghatározott helyét, de ezzel a dallam elveszítette lelki lendületét. Ettől függetlenül a neumaírás a középkor végéig megmaradt a német régió kolostoraiban.

*A Rorate coeli desuper zsolozsma-antifóna
paleográfiai változatosságai*



Rorate coeli desuper, et nubes pluant iustum, ape-ri-



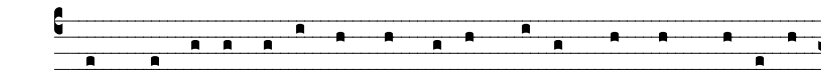
atur terra et germinet saluatorem.



Rorate coeli desuper, et nubes plu-ant iustum, ape-ri-



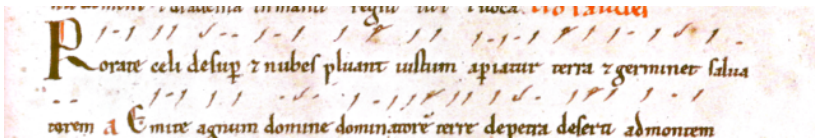
atur terra et germinet saluatorem.



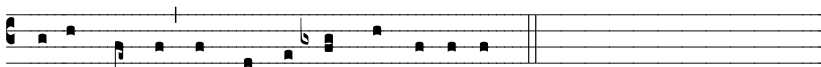
R ora-te coeli desuper, et nubes pluant iustum, ape-ri-



a-tur terra et germinet salvatorem.



R orate coeli desuper, et nubes pluant iustum, ape-ri-



atur terra et germinet salvatorem.

Egybangneumák		St. Gallen	Laon	Hangismétlő neumák		St. Gallen	Laon
1	 Punctum	•	•	13	 Bivirga	// //	// //
	Tractulus	- - -		14	 Trivirga	/// ///	/// ///
	Virga	/ /c /	/	15	 Distropha	" "	" "
	Uncinus		~ ~ ~	16	 Tristropha	"" ""	"" ""
 Oriscus	S	cs	17	 Trigon	∴ ∴	∴ ∴	
<i>Egy csoportneumák</i>				<i>Lefelé törekvő neumák</i>			
2	 Clivis	// //c	7	18	 Pressus maior	~	∴
		// //	~			Pressus minor	~
3	 Pes	✓ ✓c ✓	↓ ↓	19		~	7
4	 Porrectus	// //c // //	V ~	20	 Virga strata	~	∴
			~			Virga strata	~
5	 Torculus	o o ^c o	↓ ~			~	∴
6	 Climacus	~ ~	~ ~	21	 Clivis-oriscus	//s	9
7	 Scandicus	~ ~	~ ~	<i>Felfelé törekvő neumák</i>			
<i>Bővített csoportneumák</i>				22	 Pes quassus	/	∴
8	 Porrectus flexus	m	3	23	 Salicus	/	∴

9		Scandicus flexus			24		Pes strata		
10		Torculus resupinus			<i>Quilisma neumák</i>				
11		Climacus resupinus			25		Quilisma Pes		
12		Pes subbipunctis			26		Quilisma scandicus		
<i>Likveszkáló neumák</i>					<i>Jelző betűk és az artikuláció jelei</i>				
27		Epiphonus és a Cephalicus			32	c	celeriter		
28		Pes liquescens (diminutív)			33	st	statim		
29		Pes liquescens (augmentatív)			34		episema		
30		Clivis (diminutív)			35	t	tenete		
31		Ancus			36	x	expectare		