

„Új” egyházi zene

Mindenekelőtt az idézőjel értelmét kell megmagyaráznom, amely eredetileg nem szerepelt a címben. Ahogy azonban a témát latolgatni kezdtem, egyre világosabbá vált számomra, hogy a cím által fölvetett igénynek – azt hiszem, önhibámon kívül – nem tudok megfelelni. A szóba jöhető példákról sorra kiderült, hogy vagy nem újak, vagy nem egyháziak. Pedig példa van elég. Többek között a II. Vatikáni Zsinat (1962-65) is sok zeneszerzőt animált új egyházi művek írására, az anyanyelv előtérbe helyezésével. A művek egy része régi stílusokat imitál, hogy általuk a lelkiség és szellemiség illúzióját keltse. Más részük figyelmeztet, hogy egy liturgikus szöveg felhasználásával nem válik a kompozíció automatikusan egyháziává. Valódi és mély hit szükséges még, amit azonban a tehetség sem pótol. Sőt vannak korok – érzésem szerint – amikor a szakrális jelleg létrejöttét szinte maga a korszellem, vagy úgy is mondhatnám, a világkonstelláció gátolja. Mindez, úgy tűnik, nem is csak a saját korunkra jellemző, hanem szinte néhány évszázada érzékelhető...

Az olvasót itt figyelmeztetnem kell arra, hogy okfejtésem általában ilyen ingoványos talajon mozog. Művészi példákkal alátámasztott érzetekkel igen, de tudományosan megalapozott tényekkel nem igen szolgálhatok. Nem vagyok nagy igazságok birtokosa, csak azokat keresem, így gondolataim gyakran naívak és szubjektívek.

Egy pillanatra visszautalok még a 60-as évekre: anélkül, hogy közelebbről taglalni kívánnám az említett zsinati proposíciót, nem hallgathatom el, hogy azt szintén inkább vissza-, mint előrelépésnek tartom. A latin nyelv általános használatának volt egyfajta nagy egységbe tömörítő szimbolikus jelentése. A nemzeti nyelv használata ezt az egységet kisebb-nagyobb csoportokra bontja. Mindez ugyanakkor beleillik abba a képbe, amely bennem egy lépésről lépésre könnyörtelenül végbemenő szellemi hanyatlásból, vagy tapintatosabban fogalmazva, fokozatos materializálódásból áll össze. Ezt a gondolatot természetesen nem hagyom ennyiben, később még visszatérek rá.

Ami a számszerűségét illeti, a rendszerváltás felhúzott zsilipje következtében itthon is elszaporodtak az egyházzenei művek. A hirtelen létrejött áradat sok hordalékot is magával hozott. A kompozíciók nagy része érezhetően nem belső késztetésből született meg, hanem a megszólalás lehetősége hívta életre őket, ugyanis örvendetes módon a templomi kórusok száma is növekedett. Az utóbbi időben keletkezett művek nagy részével úgy van az ember, mint a mamához írt levéllel: „Tudatom veled, hogy megvagyok, semmi különös

Sári József zeneszerző a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zeneelméleti tanszékvezető egyetemi tanára.

A cikk az európai katolikus egyházzenei konferencián (vö. Magyar Egyházzene I. évf. 1993/94. 1. szám 123.) elhangzott előadás nyomán készült.

újság nincs!” A mamának nem is kell okvetlenül több, azaz a kórusnak sem. Ha szereti a szerzőt, beéri azzal, hogy az életjelt ad magáról. De elég-e ennyi? Mi a kritériuma egy új műnek? Nem kell-e valóban újnak lennie, vagyis valami „eddig még nem”, vagy „így még nem volt”-at tartalmaznia? Kikerülhet-e a korszellemmel való kapcsolat? Vajon a 149. zsoltár felszólítása: „Cantate Domino canticum novum...” csak szólam, vagy szó szerint gondolták?

Az új hang, azt hiszem, fontos. Minden kornak meg kell találnia a saját imádságát; az eddigiektől gyökeresen különböző világunkban mi is természetyszerűen más kérünk Istentől és másért adunk hálát neki. A legfontosabb talán mégis a tiszta, őszinte hang, amely természetesen csak tiszta és őszinte lélekből fakadhat, vagyis ismét nem csak zenéről van szó...

A hangok mögött jelen kell lennie még valaminek, ami nehezen megnevezhető, de azonnal érzékelhető. Talán ez az, amit szakrális jellegnek nevezünk... A tisztaságot sok egyházi műben a konzonancia akarja jelenteni, ami mögött gyakran a személyes pizok bújik meg. A tisztaság konzonancián és disszonancián felüli. Egy Webern-mű tisztább és ily módon több szakrális elemet tartalmaz, mint a legtöbb mai, modális fordulatokkal álcázott utóromantikus darab. Abban, hogy az egyházi zeneművek gyakran konzervatív jellegűek, több tényező játszik szerepet. Ezek közül talán az egyik legfontosabb, hogy az egyház képviselőinek jelentős része maga sem szereti az újabb zenét, így nem is válik annak támogatójává, legföljebb eltűri. Sokszor hallhatók az érvek, amelyek szerint a mai zene érdes, disszonáns hangzásával és ideges ritmikájával áhítatában csak zavarja a hívőt.

Annak, aki egyházi zenét ír, természetesen figyelembe kell vennie a templom és egy hangversenyterem közti különbséget, mindenekelőtt a bennük összegyűlt emberek szempontjából. Míg a hangversenyteremben javarészt azonos vagy hasonló érdeklődésű emberek találhatók, addig a templomi hívőssereg összetétele igen heterogén. Hogy a zeneszerző ezt a különbséget áthidalja, meg kell keresnie a hívők mindegyikére jellemző közös nevezőt vagy összetartó erőt, ez pedig a hit. Ezzel visszajutottam arra a pontra, amelyet kevéssel ezelőtt már érintettem. A körültekintőbb zenei megoldások keresése tehát a templomban indokolt. Ez a tapintat az alkotó részéről, természetesen, nem mehet a mű minőségének a rovására. Az egyház képviselőinek és a hívőknek be kell látniuk, hogy egy egyházi zenemű elhangzása egyúttal Istennek szóló áldozat bemutatása, ezért a megvalósítás színvonalának a lehető legmagasabbnak kell lennie, hogy Istenhez egyáltalán méltó lehessen.

A hangzásbeli megtorpanás, vagy „megszelídülés” ugyanakkor nyilvánvalóan nem csak bizonyos fékező hatások következménye, vagy néhány nagy egyéniség önkényes megnyilatkozása, akiket a többiek követnek. Az okok valószínűleg mélyebbek, amit a koncerttermekben elhangzó művek egy részére ugyancsak jellemző visszatekintő hang is igazolni látszik.

Ha elfogadjuk, hogy a század elején elképesztő méreteket öltő és a művészet minden ágára jellemző avantgarde megnyilatkozások a rózsás jövőt és

haladást ígérő felfedezéseket napvilágra hozó tudományba vetett hittel összefüggnek, akkor mint a hatalmas csalódás következménye, logikusnak látszik a minden újtól való elfordulás. A technikailag legmagasabb szinten felszerelt orvosi rendelővel szemben előnyben részesítjük az akupunktúrát; a műtrágyával szemben a hagyományost; a rovarirtó mérgekkel szemben a csalánlépermetet...

Mindemellett eszem ágában sincs a számos, konfliktusoktól menekülő, lényegében stílusgyakorlatokat író zeneszerzőt védeni. Más dolog a gyermekség, az infantilitás és más a gyermeki tisztaság állapota utáni törekvés. Külsőleg ugyan van hasonlóság a kettő között, de ha valaki ezeket azonosnak hallja, maga is gyermekded állapotban van.

Előbb már érintettem egy merész gondolatot, amely szerint az európai kultúra útja egy permanensen végbemenő fokozatos materializálódást mutat. Azt ígértem, hogy ide még visszatérek. Nos, ideje, hogy beváltsam ígéreteimet, a továbbiakban a zene területéről hozva az idevágó példákat.

Ha az európai zene vonalát szakaszosan áttekintjük, vertikálisan látszólag egyre gazdagodó világgal találkozunk. Mintha a zene stíluskoronként a felhangrendszer egyes hangjaiból egyre többet, végül a teljes spektrumot szándékoznék birtokba venni. Ennek az útnak az elején áll a *gregorián* zene. A tökéletes egység, a legmagasabbrendű szellemi állapot uralkodik itt, összehasonlíthatóan az egyes hanggal, amely felhangok formájában az összes hangot tartalmazza. Ebben a megközelítésben az 1 több, mint a 2, 3, 4 stb. Ez a zene egyszólamú, minden harmonizálási igyekezet csak gyöngíti.

A következő állomás az *orgánium* megjelenése, amely már a hang első négy részhangját „használja”. (Az oktáv, kvint és kvart a lehetséges harmonizálási hangközök). A tónus a gregoriánhoz képest személyesebbé válik, amelyet a később egyre inkább előtérbe lépő szubjektivitással nem szabad összetéveszteni. Érdeemes meghallgatni valamelyik Perotinus-orgániumot (1155[65]-1200[20]), pl. a *Viderunt omnem*, amely a *Sederunt* kezdetével együtt az első ismert négyzólamú példa az európai zenében.

Itt Isten még szinte elérhető közelségben van. Az idők folyamán az Istentől való lassú eltávolodás mértéke a kompozíciókban is lecsapódik, azaz kihallható. Mintha az ember tekintetét az égről fokozatosan a Földre vetné... Így válik az egykor sugárzó szellemi tartás egyre inkább testivé. Ez a tendencia főleg a változó szövegkezelésen mérhető le. Kezdetben az alkotó a szöveget nem értelmezni, megmagyarázni vagy ábrázolni akarja, hanem annak szellemi magaslatát kívánja megközelíteni vagy elérni. Joggal mondjuk az ilyen zenéről, hogy felemelő, vagyis a hallgatót abba a szellemi szférába emeli, ahol az teljes lényével átélheti Isten közelségét. Később ezt az átélést egyre inkább a szöveg megértésére irányuló igyekezet helyettesíti. Mindez nem jelenti azt, hogy a korábbi zeneszerzők az általuk különösen fontosnak tartott szövegrészeket ne emelték volna ki. A különbség a kiemelésben egy későbbi zeneszerzővel összehasonlítva abban áll, hogy míg ez a szöveget a saját színvonalára hozza le, addig egy DuFay (c. 1400-

1474) megcélozza a szöveg magaslatát. Mint példa álljon itt *L'homme armé* misésjéből a Credo-tétel egy részlete, amely a szöveg megértését illetően a miseszövegeknek egyik legproblematisabb pillanata. (Időközben a terc is beke-
rült a harmóniai szerkezetbe mint soron következő felhang.)

I. kottapélda: G. DuFay *Missa L'homme armé* Credo-tétel részlete
(a 83. ütemtől a zene négy különböző ritmusfolyam kombinációja).

81
ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,
Ce - ni - tum,
ro. Ge - ni - tum, non
de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non

84
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tris, per quem
non
fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem
fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

86
o - mni - a fa - cta
fa -
Pa - tris, per quem o - mni - a fa - cta sunt.
Pa - tris, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

88
sunt. Qui pro - pter nos
ctum. Qui pro - pter nos ho - mi - nes et
Qui pro - pter nos ho - mi - nes

Közeledünk a Tridenti Zsinathoz (1545-1563), amely az egyházi zenével is foglalkozott, mutatva, hogy az Egyház és a zene közötti viszony nem egészen felhőtlen. Bár a zene itt csak 1562-ben került szóba, előzmények mutatják, hogy az ember és a szellemi világ kapcsolata egy kialakulóban lévő új konstelláció befolyása alatt áll. Maga a reformáció jelzi a hit általános megingását.

Az addig egységes zenei világgép is ezidőtájt szakad ketté. A prima és a seconda pratticára gondolok. Ez utóbbi a deklamációt és a szöveg tartalmának zenei kifejezését helyezi előtérbe. A jelszó mindent elárul a törekvésekről: „L'orazione sia padrona de l'armonia e non serva” (A szöveg legyen ura, nem pedig szolgálja a harmóniának). A szövegábrázolás érdekében a szabályokba ütköző hangközök és disszonanciák is lehetségesek. Az irányzat későbbi legjelentősebb képviselője Monteverdi (1567-1643). A zenével kapcsolatos egyházi elégedetlenség első dokumentált kinyilvánítása ugyancsak az új helyzetre utal: 1555. ápr. 12-én a nagypénteki istentisztelet után II. Marcell pápa magához hívatta a pápai kórus tagjait – köztük volt az év februárja óta Palestrina is – és megparancsolta nekik, hogy a jövőben hasonló alkalommal gondoskodjanak a gyásznak megfelelő zenéről. Továbbá olyan kórusműveket követelt, amelyekben a szöveg érthető. Palestrinára nagy hatással lehetett az esemény. (A *Missae Papae Marcelli* legendája közismert). Valamivel korábban DuFay *Ecclesiae militantis* motettája, amelyben a szerző öt szólamban öt különböző szöveget alkalmaz, még senkit nem zavart.

Ebben a pillanatban nem tudok nem gondolni a II. Vatikáni Zsinatra, ahol szintén a szöveg értése a cél. Nem arról van-e szó, hogy a zene, az ének egészen a XVI. közepéig Istenhez akart szólni? Isten mindent ért, így az, hogy az emberek is értik-e, másodrangú szempont volt. Csak az Istentől való lassú elfordulástól az ember felé fordulás folyamatában fontos, hogy az ember értse a liturgikus szöveget. Egy Ockeghem vagy Josquin a hiten keresztül „értette” a legelvontabb szöveget is, ma pedig mindent meg akarunk érteni, hogy egyáltalán hinni tudjunk.

Kétségbe vonom, hogy a mise Credo-szövegéből egy átlagos hívő, ha csak a fejével akarja azt megérteni, többet ért az anyanyelvén, mint latinul. Természetesen nem véletlenül említem ismét a Credot. Ez a rész ugyanis véleményem szerint a „megértés” szempontjából az egyik legproblematisabb. Ezzel magyarázható, hogy az idők folyamán született sok csonka-mise jelentős részéből éppen a Credo hiányzik.

Ha csapongásomat kissé enyhíteni akarnám, akkor most az írásom első felében fölvetett zenetörténet-felhangrendszer analógiát kellene folytatnom. Mivel azonban feltételezem, hogy a megkezdett út logikai továbbvitele világos, azaz mindenki tudja, hogy a szeptim, a nóna, az akusztikus skála, majd végül a kromatika, tehát a teljes 12 hang birtokbavétele melyik stíluskorszakokra jellemző, eltekintek ennek további elemzésétől. Ezt nyugodt lelkiismerettel tehetem annál is inkább, mivel a barokktól napjainkig tartó időszak a hangversenytermek állandó zenei programja. Eszerint naponta halljuk azt

is, hogy a szöveg értelmezése, magyarázása egészen a szájbarágásig terjed. Ez a tendencia csak a legnagyobbaknál állandóan jelen lévő magas művészi színvonalon nem zavaró. A remekmű mindig felemel.

Összegzően mindenesetre megállapíthatjuk, hogy a szakrális elem a zenében Bach után egyre kisebb mértékben van jelen. A szakrális elemről szólva a belső tisztaságra is gondolok, amely a Bachnál még többnyire uralódó, sokszor szinte matematikai tisztaságú konstrukciónak is köszönhető.

A klasszika egyházzenei művei lényegében csak szövegválasztásukban különböznek a világiaktól. Érdemes ugyanakkor Beethoven idevonatkozó alkotásaira jobban figyelni. Valami fontosat tudunk meg általuk a kor emberéről, mégpedig, hogy a hitét már csak küzdelem árán tudja megőrizni. Úgy érzem, a *Missa Solemnis*ben heroikus harcot vív, amelynek eredményeképpen a mű vége felé még képes eljutni a „kegyelem állapotába”. Szeretnék Beethoven *C-dúr miséjének* Credo-tételéből idézni egy konkrét részletet, amelyben a szöveggel való viaskodás szinte megható.

III. kottapélda: Beethoven (1770-1827): *C-dúr mise, Credo* (részlet).

The image displays a musical score for a vocal and piano setting of the Credo from Beethoven's C major Mass. The score is arranged in two systems. The first system features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "o - - - mni-a sae-cu - la." (Soprano, Alto, Tenor) and "o - - - mni-a sae-cu - la. lu - men de lu-mi-ne," (Bass). The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* and *sp*. The second system continues the vocal lines with lyrics: "De - um de De - o, De - um ve - rum de De - o ve - ro, De - um ve - rum de De - o ve - ro, De - um ve - rum de De - o ve - ro, lu - men de lu-mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro,". The piano accompaniment in the second system includes a section marked with a box containing the letter 'B' and dynamic markings like *sp*.

Beethoven mindent elkövet, hogy „megértse” és közvetítse a szöveget, de az nem sikerül neki. Az oktávugrásokban megnyilatkozó görcsös akarásnál alig jut tovább. Ez a görcs csak a kevésbé problematikus szövegrésznél: „Qui propter nos homines...” („Értünk emberekért”) enyhül.

A romantika egyházzenei termékei majdnem teljes egészükben teátrálisak, sok közülük úgy hat, mint egy operarészlet. Történtek ugyan kísérletek az egyházi zene megújítására, de kevés eredménnyel. Liszt maga is csatlakozott a pápa támogatásával a mozgalomhoz, 1861-ben emiatt a Vatikánban élt egy ideig. Az eredménytől az egyház nem volt különösebben elragadtatva. Úgy látszik, a kor még nem volt érett a megújulásra.

Ez a helyzet lényegében máig tart, bár a szellemi világ iránti érdeklődés olyan mértékben megnövekedett, hogy az egy új kedvező konstelláció közeléig ígéri.

A XX. századi egyházzenéről, és benne a hazairól, már általánosságban leírtam, amit gondolok. Az elmarasztaló képet hadd enyhítsem két pozitív példával. Sály László *II. Magyar miséje* bravúrmutatvány abból a szempontból, hogy a teljesen mai hangvételt viszonylag egyszerű technikai eszközökkel tudja megteremteni. Új hangja ellenére szoros kapcsolata van a hagyománnyal, annak a legtisztább időszakával, a gregoriánnal és az orgánummal. A Kyrrie gyönyörű könyörgése különösen magával ragadó.

IV. kottapélda: Sály László: *II. Magyar mise* (a cappella), Kyrrie (részlet), Benedictus

MODERATO ♩ = 58 cca

(mp) U-RAM U-RAM i-i i-i U-RAM i- IR-GAL- U- RAM i- IR-GAL-MAZZ

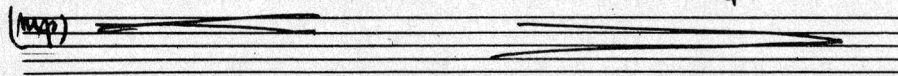
LEHTO



(mp) AL DOTT A KI JÖN AZ ÚR NE - VÉBEN

ADAGIO

HO - ZSANNÁ MAGASSÁG - BAN



Soproni József *Missa Choralisa* (kórus-zenekar), mivel technikailag nem túl nehéz, széleskörű használatra tarthat igényt. Óriási értéke a ma oly ritka érzelmi tisztaság, amely a klasszikus egyensúly megidőzéséből táplálkozik. A Gloria-tétel egyszerűsége és derűje felejthetetlen.

V. kottapélda: Soproni József, *Missa Choralis*, Gloria (részlet)

First system of the musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The Soprano part begins with the lyrics "Gloria in excelsis Deo." and is marked "Andante con moto". The Alto part begins with "Et in terra pax hominibus bonae voluntatis" and is marked "Alto ad libitum". The piano accompaniment is marked "p" and "Gr.".

Second system of the musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts. The lyrics continue: "adora-mus te, lae-damus te, benedici-mus te, ado-ra-mus te, glo-ri-fica-mus te, lau-damus te, benedici-mus te, ado-ra-mus te, glo-ri-fica-mus te, lau-damus te, benedici-mus te, ado-ra-mus te." The Soprano part is marked "poco leggiero" and "poco". The Alto part is marked "poco" and "(poco leggiero)". The piano accompaniment is marked "p" and "Gr."

Third system of the musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts. The lyrics continue: "damus te, benedici-mus te, ado-ra-mus te, glo-ri-fica-mus te, gratias agimus tibi, qui sedes ad dexteram Patris, qui cum Patre et Spiritu Sancto simul adoraris et glorificaris, qui locutus es per prophetas, qui cum Patre et Spiritu Sancto simul adoraris et glorificaris, qui locutus es per prophetas." The Soprano part is marked "mf" and "mp". The Alto part is marked "mf" and "mp". The piano accompaniment is marked "mf" and "mp".