

Peter Jeffery

Liturgikus ének: megújulás a tradícióban

Szent és egyetemes művészet

X. Pius pápa a *Tra le sollecitudini* motu proprio-jában (1903), melyet gyakran emlegetünk a liturgikus mozgalom alapokmányaként, a gregorián éneket az „egyházi zene legmagasabbrendű mintájának” nevezi. Annyira így van ez, hogy „egy egyházzenei kompozíció annál szentebb és annál liturgikusabb, minél inkább megközelíti a gregorián dallamosságot mozgásában, inspirációjában és ízlésében” (TS 3). Ebben az állításban a pápa egy olyan nézetre épít, mely a középkor óta hagyományos: a gregorián ének „a régi Atyák öröksége” (TS 3), szabad minden könnyelmű elemtől, s felette áll a közelmúltban kifejlődött újabb egyházzenei stílusoknak. Ehhez hasonló állásponton vannak hagyományosan a keleti ortodox egyházak is,¹ noha egyfajta polifónia ma általánosan használt a bizánci-szláv misében (szent liturgiában). A protestáns reformátorok kevésbé használták föl a középkori liturgikus éneket, de bizonyos sajátosságainak értékét elismerték. Kálvin például a Genfi zsoltároskönyv (1543) előszavában így írja le az eszményi egyházi zenét: a Szentírásból van véve a szövege, kíséret nélküli a dallama, mentes minden hívságos vagy vétkes vonástól.

Peter Jeffery a Princetoni Egyetem (USA) zenetörténet-professzora.

Ám a *Tra le sollecitudini* túl akart menni azon, amit a múltban a gregorián ének ősiségéről és erkölcsi értékéről írtak. Világosan megfogalmaz ugyanis olyan alapelveket, melyeknek *mindenféle* szent zenét szabályozniuk kell. „Mint hogy az ének fő feladata itt az, hogy a liturgikus szöveget [...] megfelelő dallamba öltöztesse — olvassuk —, ennek a legmagasabb szinten rendelkeznie kell azzal a három minőséggel, mely magát a liturgiát jellemzi, s ezek: 1. a szentség, 2. a forma kiválósága, mely az igazi művészet pecsétjét üti rá, s 3. az egyetemesség.” (TS 2) És mivel „e három minőség a legnagyobb fokon a gregorián énekben van meg” (TS 3), ennek kell elsőséget kapnia minden más zene előtt.

Mivel ez a dokumentum a liturgikus zene természetét sokkal részletesebben megfogalmazza, mint bármely korábbi egyházi okmány, s mivel e *motu proprio* az első olyan pápai nyilatkozatok közé tartozik, melyeket már áthat a liturgikus megújulás szelleme, a *Tra le sollecitudini* alapja lett a katolikusok számára az egyházi zenét illető további reflexióknak. E folyamat természetesen további finomításokhoz vezetett, mindenekelőtt a „szentségnek” mint

1 Vö. D. Stefanovic: „Die orthodoxe Kirche”, *Religiöse Autoritäten und Musik: Ein Symposium*. Kiadta D. Baumann és K. v. Fischer. Kassel 1894. 89.

követelménynek jobb megértésében. A hagyományos negatív kifejtést, mely csupán a világias elemek kizárását hangsúlyozta, túlhaladta XII. Pius pápa a *Musicae Sacrae Disciplina*-ban (1955), midőn a liturgikus ének szentségét abban látta, hogy a liturgia szent szövegéhez „a legszorosabban hozzákapcsolódó” dallamokat használ, s így a „szövegekhez a legbensőségesebben tapadva” felfokozza a szavak erejét és hatékonyságát. (MSD 43) A II. Vatikáni Zsinat a *Sacrosanctum Concilium* konstitúcióban még közelebbi kapcsolatot kíván a szöveg és a zene között, s azt, hogy mindkettőt a liturgikus cselekmény összefüggésében helyezzük el. „Az egyetemes Egyház zenei tradíciója mérhetetlenül nagy értékű kincsestár, nagyobb, mint bármely más művészeti ágé. A fő oka ennek az elsőségnek az, hogy mint a szent zene és a szent szöveg kombinációja, szükségszerűen az ünnepélyes liturgiának szerves része. [...] Ezért a zenét annál szentebbnek kell tartani, minél szorosabban kapcsolódik össze a liturgikus cselekménnyel.” (SC 112)

Az „egyetemesség” tekintetében szintén továbbléptünk a X. Pius által kifejtett nézetten, legalábbis annyiban, hogy érzékenyebbek lettünk e probléma összetettségére. Az ő felfogása a mi plurális társadalmunkban — úgy látszik — már nem realiztikus: „Habár minden népnek meg kell engedni, hogy egyházzenei kompozícióikba saját örökölt zenéjük jellegének megfelelően speciális formákat alkalmazzanak, ezeket a formákat alá kell rendelni a szent zene egyetemes jellegének oly módon, hogy amikor egy másik nemzethez tartozó személy hallgatja, ne érezze azt taszítónak.” (TS 2) XII. Pius pápa, jobban szem előtt tartva a világ kultúráinak nagy változatosságát, azt javasolja, hogy maga a gregorián ének legyen az egyetemességet előmozdító eszköz. Ha „a katolikus templomokban, szerte a világon, a hívők, lakjanak akárhol is, számukra ismerős zeneként fogják hallani a gregoriánt”, akkor „az Egyház egysége és egyetemessége napról napra hatalmasabb erővel fog előragyogni.” (MSD 45-46)

De XII. Piusnak el kellett ismernie, hogy a gregorián ének még az Egyházon belül sem mondható teljesen egyetemesnek: „Amit az előbb a gregorián énekről mondtunk [...], alkalmazható bizonyos fokig más rítusok liturgikus énekeire is, akár a nyugatira, mint az ambrozián, a gallikán, a mozarab, akár a különféle keleti rítusokra. Mert mindezek az Egyház csodálatos bőségét tárják elénk, s különféle liturgikus énekeikben is olyan kincsestárat őriznek, melyet meg kell védenünk.” (MSD 50-51) A II. Vatikáni Zsinat meg sem kísérelte, hogy a zene egyetemességéről beszéljen. A gregorián éneket elismerte mint „a római liturgiához sajátosan illő zenét” (SC 116), míg más zenei hagyományokat is, „különösen a missziós országokban meg kell becsülni, s azok megfelelő helyet kaphatnak” a liturgiában. (SC 119) Sőt, magát a római rítust sem tartja a Zsinat teljességgel egyetemesnek, hanem a keleti rítusokkal egyenrangúnak. (*Orientalium Ecclesiarum* 3)

Ami „a formák tökéletességét” illeti, a Zsinat az „egyetemes Egyház egész zenei örökségére” vonatkoztatja — s nem egyedül vagy elsősorban a gregorián énekekre —, hogy „mérhetetlenül nagy értékű kincs.” (SC 112) A Zsinat „az igazi művészet minden formáját jóváhagyja..., ameddig azok a liturgikus cselekmény szellemével összhangban vannak.” (SC 116) Ezért elrendeli, hogy „a szent zene kincsestárát a legnagyobb gonddal meg kell őrizni és azt ápolni kell” (SC 114), ugyanakkor mind a latin, mind az anyanyelvű közösségi éneket is támogatni kell (SC 30, 54, 113-14, 118).

E kettős megbízatást a Zsinat után igen tökéletlenül teljesítették, mivel csakhamar éles szakadás keletkezett az egyházzeneészek között. Sok olyan zenészt, aki megfelelő képzéssel rendelkezett a klasszikus műzenében, s a szent zene kincsestárát megőrizni igyekezett, az a vád ért, hogy el akarja hanyagolni a közösségi éneket. Azokat viszont, akik a gyülekezeti éneklés mellett kötelezték el magukat, s közülük sokan a „népi” (vagy inkább népszerű) stílusban komponált egyházzentét pártolták, azért marasztalták el, mert kiszorítják az értékes örökséget a liturgikus használatból. A megosztás rögtön a Zsinat után megkezdődött s azóta is fennáll.² A két tábor nézetét két észak-amerikai folyóirat címével foglalhatjuk össze: *Sacred Music* ('Szakrális zene') — *Pastoral Music* ('Lelkipásztori zene').

A polarizáció egyik szerencsétlen következménye, hogy elmaradt az, aminek a legközvetlenebb válasznak kellett volna lennie a Zsinat utasításaira: a liturgikus ének új, objektív mérlegre tétele a liturgikus megújulás fényében, párhuzamba állítva az egyházi élet más területeire vonatkozó zsinati reflexióval és megújulással. Ehelyett annak többsége, amit a gregoriánról és a liturgikus zenéről a Zsinat óta írtak, sajnos nem több, mint a „szakrális” vagy a „pasztorális” csoport egyoldalú nézeteinek védelme. Sok tendenciózus, hibásan megfontolt vagy hibás téjékozódáson alapuló nézet talált utat a sajtóba. Az írások többsége gyakorló egyházzeneészekről származik, akik csak igen gyenge képzéssel rendelkeznek a zenetörténet, zeneszociológia és népzene (zenei antropológia) tekintetében, s nincsenek felszerelve azzal a tudással, mely a zene lelkipásztori funkcióját és liturgikus szolgálatát illető kérdések megválaszolásához szükséges.

Nincs ember, aki bármely teológiai tárgyról írni merészelne anélkül, hogy a megfelelő terület mai tudományos álláspontját teljességében ismerné. Ahhoz, hogy valaki liturgikus zenéről írjon, otthonosnak kell lennie a zenetudományban, ezen belül a teológiában és a gyakorlati zenében is, mert éppen az elsődleges források kritikus tanulmányozása sugalmazta a modern megújulást az Egyház életének minden területén. Bibliái és patrisztikus tanulmányokat

2 „Sacred Music and Liturgy Reform after Vatican II”, *Proceedings of the Fifth International Church Music Congress*, Chicago-Milwaukee, August 11-28, 1966. Kiadta: J. Overath, Róma, 1969. 108-110, 284-288. — M. T. Winter: *Why Sing? Toward a Theology of Catholic Church Music*. Washington DC 1984. 3-27.

kell végeznie, mert ezek vetnek közvetett fényt a korakeresztény zenére (mely eredeti dokumentumokban nem maradt fenn). De ezenfelül nélkülözhetetlen még két tudományág: 1. A középkori keleti és nyugati liturgikus zene történeti vizsgálata, mert ezekben kristályosodott ki a korakeresztény zene, éppúgy, mint a korakeresztény liturgikus imát is a középkori szakramentáriumok rögzítették; 2. antropológiai tanulmányok, melyek az emberiség széleskörű tapasztalatát feltárják a vallásos zene ügyében.

Nem zárhatók ki a keleti egyházak és a nem-keresztény vallások sem, mert azok a torzítások, melyeket a nyugati kereszténység elsődleges forrásaira támaszkodó kizárólagosság nem tud elkerülni, ezek segítségével korrigálhatók. Egy olyan megközelítés, mely a kultúra átfogó ismeretére épül, megfelelő távlatba helyezi a „szakrális” és „lelkipásztori” zene közti feszültséget, hiszen mindkét felfogás a nyugati kereszténységen belül keletkezett, s azon kívül ritkaságszámba megy. A jelen cikk csupán néhány területre kíván rámutatni, ahol az elsődleges forrásokhoz való visszafordulás olyan új közmegegyezéshez vezethetne, mely illőbb a keresztény történelemhez, s hűségesebb a Zsinat direktíváihoz.

Az újra-vizsgálat három területe

a) A szent szövegeknek és dallamaiknak egymáshoz való viszonya

Gyakran hallani a Zsinat óta, hogy a gregorián dallamok a latin szövegükkel való szoros kapcsolat miatt nem alkalmasak arra, hogy az anyanyelvű liturgiában használatba kerüljenek. Ez a vélemény — közös dogmája a „szakrális” és a „lelkipásztori” zene művelőinek — elutasít minden kísérletet arra, hogy akár a latin gregorián éneket beilleszük az egyébként anyanyelvű liturgiába, akár dallamait a szövegek anyanyelvű fordítására alkalmazzuk. Pedig a tényleges bizonyságok nem igazolják ezt a merev állásfoglalást. Anakronisztikus dolog például föltételezni, hogy minden egyes gregorián dallamot külön-külön komponáltak arra a meghatározott szövegre, mellyel a mai könyvekben találhatók.

A közelmúlt gregoriánkutatása újból felhívta a figyelmet sok dallam „formulás” jellegére, vagyis arra, hogy ezek sztereotíp formulákból és igen flexibilis, rugalmas „dallamtípusokból” vannak szerkesztve, majd újra és újra felhasználva igen sok különböző szöveghez. Hasonló jelenséget megfigyeltek más olyan kultúrákban is, melyek még nem ismerték a kottaférfást. Úgy látszik, ez az eljárás annak a módszernek eredménye, mellyel az emberi emlékezet hatalmas dallamrepertoárt tárolni tud. A középkori keresztény liturgikus tradícióban e dallamok nyilvánvalóan hagyatéka a neumák feltalálását (a IX-X. századot) megelőző kornak, amikor a liturgikus dallamok tömegét csak az

emlékezet őrizhette.³ Éppen ezért nem lehet eleve kizárni azt, hogy egy ilyen formulakészletet alkotó módon alkalmazzanak a modern nyelveken írt szövegekre is! A középkori énekesek maguk sem riadtak meg attól, hogy lefordítsák a liturgikus énekszövegeket. A nyugati és keleti repertoárban egyaránt vannak görögből fordított darabok. A IX. század elején az egész bizánci liturgikus énekanyagot lefordították szlávra, méghozzá nagy gondot fordítva az eredeti görög versmértékek és dallamok lehető legpontosabb megtartására.

A gregorián lefordításának ellenzői gyakran állítják, hogy a modern nyelvek fonetikája eltorzítja a középkori dallamokat, melyek a latin fonémák tudatában fogantak. De hiszen éppen ez az a mód, ahogy a dallamokat századokkal ezelőtt énekelték: legalábbis a késő-középkor óta a liturgikus latint mindenütt a helyi anyanyelv szabályaihoz alkalmazkodva ejtették ki. A latin ún. római ejtése, a maga tiszta italianizált magánhangzóival, csupán a XX. században lett norma. Senki nem tudja, hogyan ejtették ki a latint abban az időben és azon a helyen (helyesebben: azokban az időkben és azokon a helyeken), amikor és ahol a dallamokat alkották, hiszen a gregorián ének keletkezésének ideje és helye a zenetudomány leghevesebben vitatott problémája.

Ugyanez a probléma azzal az érveléssel, hogy a középkori dallamok annyira sajátosan a latin hangsúlyozás formáiba lettek öntve, hogy valami fontos elveszne akkor, ha áttennénk más hangsúlyozási törvényt követő nyelvekre. Valójában nincs a tudósok között egyetértés arról, mennyiben tükröződik a latin hangsúlyozás a gregorián dallamokban.⁴ A reneszánsz humanisták annyira elégedetlenek voltak éppen a hangsúlyozás tekintetében ezekkel a dallamokkal, hogy teljes revízió alá vették őket, végülis azokat a csonkított, elrontott dallamokat produkálva, melyek utoljára a hírhedt regensburgi kiadásban jelentek meg a XIX. században.

Csak nagyon-nagyon csekély mértékben felelnek meg a gregorián dallamok a szöveg jelentésének, ha a hangfestés és más efféle szempontból vizsgáljuk őket. A következetes kapcsolódás zene és szöveg között akkor jelentkezik, amikor a szöveg nyelvtanához érkezünk. „Valójában a gregorián dallam a szövegnek egyfajta olvasását rögzíti; a dallam annak lenyomata, miképpen reagál az énekes a szöveg szórendjére, szintaxisára, tagolására és arra, ahogyan mindez a szöveg értelmét felfedi... E folyamatban a dallam olyan szerepet játszik, mint az írásjelek alkalmazása, mely világosan mutatja a szöveg szintaktikai, nyelvtani egységeit.”⁵ És ez egybevág a gregorián ének

3 *Transmission and Form in Oral Traditions*. International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress. Berkeley 1977. Kiadta: D. Heartz és B. Wade. Kassel 1981. 139-211.

4 Három teljesen különböző nézet: W. Apel: *Gregorian Chant*. Bloomington, Indiana 1958. 275-304. — J. Stevens: *Word and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama 1050-1350*. Cambridge 1986. 277-283. — J. Viret: *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée*. Lausanne 1986. 139-165.

5 R. Jonsson és L. Treitler: „Medieval Music and Language, a Reconsideration of the Relationship”, *Music and Language — Studies in the History of Music* 1. New York 1983. 22.

valószínű történeti eredetével, olyan gyakorlattal, mint a zoltárrecitáció, a bibliai kantilláció; mindkettőben a szöveg szintaxisa határozza meg főképpen a dallamalakot.

Következésképpen: *lehetséges* a gregorián dallamoknak a modern nyelvekre való érzékeny és alkotó alkalmazása, mivel a zoltárok és más liturgikus szövegek nyelvtani struktúráját ténylegesen le lehet fordítani egyik nyelvről a másikra. Ez kiviláglik modern szerzők új zoltártónusaiból is: habár anyanyelvű zoltározásra vannak szánva, mégis gyakran emlékeztet dallamalakjuk a középkori zoltártónusokra; ezeket is néhány ismételtetett frázisból komponálták, ezek lényege is egy recitáló hang, melyet inflekciók (tagoló lehajlások) és kadenciák szakítanak meg.

A gregorián dallamok hasonlósága a kantillációkhoz, vagyis szent szövegek ünnepélyes, dallamos proklamációjához, arra emlékeztet minket, hogy az *odafigyelés* éppoly legitim zenei tevékenység, mint az aktív előadás. Korunkban, midőn oly sok erőfeszítést kívánt a gyülekezeti ének fejlesztése, ezt az igazságot gyakran semmibe veszik, vagy éppen tagadják. Pedig az Isten Igéjének és az Egyház imájának figyelmes meghallása sokkal fokozottabban hat az emberre, amikor ezeket a szavakat énekelik. (*Dei Verbum* konstitúció 1, 21) „A dallam édessége egyesül a tanítással, biztosítja, hogy a hallgatás könnyítse a szavak felfogását” (Szent Vazul, PG 29,212). És még ha hiányoznak is a szavak, vagy az éneklés egy számunkra ismeretlen nyelven történik, maga a zene közvetíteni tudja a vallási tapasztalás bizonyos típusait, mert a zene olyan dolgot tud közölni, amit nem könnyű szavakba önteni (SC 120). Éppen ezért kezelték gyakran a zenehallgatást a kontempláció metaforájaként⁶, mert „a zene és a vallás közti, minden kultúrában kimutatható szoros kapcsolat erre a következtetésre vezet: a zene egyik legfőbb jelentősége az ember számára az, hogy a természetfölöttit közvetítse.”⁷ Az igazi probléma az, hogy a katolikusok még nem tanulták meg, hogy ésszerű egyensúlyt teremtsenek a gyülekezeti éneklés és az aktív, odafigyelő hallgatás között — egy olyan egyensúlyt, mely nagyrészt megvolt az ősegyházban, s amely megvan sok mai protestáns gyülekezetben is.

b) Igaz művészet vagy virtuozitás?

A zenészek közti ellentét gyakran ölti a művészi minőség körüli csatározás formáját. A „szakrális” egyházzeneszerek közül sokan síránkoznak „folkmisék” felületessége és amatőr előadása miatt; ez csak megerősíti a „pasztorális” zenészek gyanúját, hogy a klasszikus zene és a gregorián ének valami elit-érték,

6 J. Prou: „Gregorian Chant in the Spirituality of the Church”, *Gregorian Chant in Liturgy and Education. An International Symposium, June 19-22. 1983.* Washington DC 1983. 25-38. — Lásd még R. Otto: *The Idea of the Holy.* New York 1958. 47-49, 68-71. = *Das Heilige.* München 1963. 64-65, 89-91.

7 B. Nettl: „The Role of Music in Culture: Iran, A recently Developed Nation”, *Contemporary Music and Music Cultures.* Kiadták: C. Hamm és mások. Englewood Cliffs, New Jersey 1975. 98.

mely elérhetetlen a modern templomjárónak. A hívek irányába való efféle atyáskodó magatartással szemben a Zsinat hangsúlyozta a kereszténység kötelességét, hogy „minden személyt ráébresszen a kultúrához való jogára”! (*Gaudium et spes* 60) A klasszikus értékű zene liturgikus alkalmazásának lelkipásztori jelentőségét tanúsítja azon protestáns egyházak hagyománya, melyek a nyugat-európai történelem legjobb szerzői által komponált himnuszokkal és kóruszenéssel bőségesen biztosítják a teljes részvételt mindenki számára az énekes szertartásban.

Az a vád, hogy a gregorián ének „elitista”, egy téves történeti megalapozásra épül. Mivel a hiteles dallamanyag nagy része túl nehéz ahhoz, hogy a modern gyülekezetek énekeljék, sokan feltételezték, hogy a gregoriánt — amint azt ma ismerjük — valójában „elit” középkori szólóénekesek alkották, akik hogy zenei virtuozitásukkal dicsekedjenek, lerombolták a gyülekezeti éneklés eredeti keresztény tradícióját, s az ősegyház (föltételezett) „egyszerű”, népdalszerű dallamait ennek kedvéért agyondíszítették. Ennek a vádnak különféle változatait jó csomó cikkíró széthintette, anélkül, hogy bizonyítékokkal szolgálnának. Az ősegyház előadási gyakorlatának kritikai történetét még senki nem írta meg. De elég utalás van őskeresztény íróknál szólistákra és kórusokra ahhoz, hogy megsemmisítsen minden olyan feltételezést, mintha a közösségi éneklés kizárólagos lett volna mindaddig, míg a szólisták ki nem sajátították volna a zenét. A tudósok most kezdik feltárni a zenei gyakorlat sokféleségét, melyet az ősegyház irodalmában gyakran említenek, de soha nem fejtenek ki.

Az az ötlet, hogy a díszes gregorián dallamok egy egyszerűbb eredetiből fokozatos ékítéssel fejlődtek volna ki, támogatást talált ugyan néhány gregoriánkutatónál, de mindmáig igazolatlan teória maradt. Azonban ha ilyen folyamat csakugyan végbement, akkor sincs okunk feltételezni, hogy azért kezdődött meg, mert jól képzett virtuózok akarták volna csillogtatni tehetségüket, vagy hogy ezzel a közösségi éneklést kiszorították volna. A tudósok sok kultúra tanulmányozása közben észrevették, hogy a hagyományos szertartási dallamok, melyeket szájhagyományosan adtak tovább a századok folyamán, fokozatosan lelassultak tempóban, de ellensúlyozásképpen gazdag díszítményeket vettek magukra. És ez nem függött attól, hogy az előadók képzett specialisták-e vagy sem. Úgy látszik, ez a tiszteletteljes emlékezés nagyon emberi eljárása.

És az sem igaz, hogy ez föltétlenül hátráltatná a közösségi éneklést. Bizonyos nagyon konzervatív protestáns közösségekben, melyekben soha nem kaptak teret virtuóz hivatásos énekesek, az egyszerű himnusz dallamok igen kidolgozottakká váltak, és ezeket is együtt éneklé az egész gyülekezet.⁸ Így, mivel nincs biztos képünk arról, hogy az őskeresztény közösségek mire voltak

8 N. Temperley: „The Old Way of Singing. Its Origins and Development”, *Journal of the American Musicological Society* 1981. 511-544.

képesek, és mire nem, nincs semmi alapunk arra, hogy feltételezzük, dallamaiknak egyszerűeknek kellett lenniük, vagy hogy a középkori liturgikus ének folyékonyan áradó dallamai eltérést jelentenek egy eredeti állapottól. A gyülekezeti éneklés hanyatlása a késői patrisztikus korban valószínűleg inkább szociológiai tényezőkkel áll összefüggésben, főként a liturgia klerikalizálódásával és monaszticizálódásával. Különösen érdekes a bizánci liturgikus ének esete, ahol a dallamok feldíszítése, komplikáltabb kidolgozása egy állandó, előrehaladó folyamat, valóban a magas szinten képzett zenei specialisták munkája, mely érvényesült legalábbis a IX. századtól kezdve, egészen napjainkig. Am a nép éneklése — úgy látszik — már e folyamat kezdete előtt hanyatlásnak indult, s ez inkább közvetett oka a díszítő folyamatnak, nem pedig közvetlen eredménye.

A gregorián ének magas művészi értéke ma is nyilvánvaló sok nyugat-európai ember (persze nem mindegyikük) előtt, olyanok előtt is, akik zenei képzettsége csekély, sok olyan fiatal vagy templomba nem járó ember számára is, akik nem érezhetnek nosztalgiát a zsinat-előtti római liturgia után, mert arról nincs is tapasztalatuk. Sokan érzik olyanok, akik nem is tudnak latinul, hogy a gregorián ének az emelkedett lelkiség erős érzéseit közvetíti ma is számukra, egy olyan korban, amikor a kereszténység sok más kulturális hagyatéka elvesztette értelmét az új kultuszok, távol-keleti vallások, történetellenes fundamentalizmus, közönyös kételkedés hatása alatt élő emberek szemében. A gregorián hanglemezeket vásárolják, jazz- és rockzenészek új zenéjüket alkalmanként gregorián témákra építik, melyeket gyermekkorukból idéznek fel magukban.⁹ Senki sem kaphat egyetemi vagy konzervatóriumi fokozatot zenében anélkül, hogy a gregorián énekkel foglalkozna, és a világi egyetemen zenetörténetet tanító professzoroknak gyakran felteszik a kérdést olyanok, akik nem is vallásos meggyőződésűek, hogy miért hagyta veszendőbe menni az Egyház ezt a rendkívüli művészi kincset. A lehetőség ma is megvan arra, hogy a gregorián ének felhasználásával az embereket „az igazság, jóság és szépség magasabbrendű megértésére” serkentsük, hogy ezáltal „könnyebben bevonhatók legyenek a Teremtő imáadásába és szemlélésébe.” (*Gaudium et spes* 57.) Csakis a gregoriánnal való alaposabb megismerkedés tudja fölemelni a művészi színvonalát minden egyéb liturgikus zenének is (SC 121-122, 124.), a szolid, tartós értékeket a mulékony divatok fölé helyezve. A kihívás az, hogy megtaláljuk a gregorián ének alkotó, hatékony használati módját, s ezzel elérjük közös célját a kulturális pluralizmusnak és a pasztorális liturgiának.

9 Például A. Broadbent: *Tantum ergo* — in Memoriam Edward Kennedy Ellington. Hanglemezen: Woody Herman and the Thundering Herd, Herd at Montreux (Fantasy Records F-9470, 1974.) Még olyan rockzenész is, mint Frank Zappa, akinek a neve szinte egy a tiszteletlenséggel és képrombolással, a közelmúltban azt mondta egy interjúban: „Mindig szerettem a gregorián ének hangzását..., oda voltam érte, hogy egy gitárszólo közepébe beillesszem...” (P. Occhiogrosso: *Once a Catholic*. Boston 1987. 338.)

c) Egyetemesség a zenében és a liturgiában

A „szakrális” zenészeket úgy ismerik, mint akik azzal érvelnek: a klasszikus műzene olyan *belső* szentségi karaktert hordoz, mely jobban megfelel a liturgiának, mit a mai „népi” (valójában: populáris) zene, minthogy ez utóbbi főként olyan világias dolgokhoz kapcsolódik, mint az érzéki szerelem, a hiú showman-kedés, vagy éppen a kábítószerezés. A „pasztorális” egyházzeneszek, a Zsinatnak a világ minden kultúrájára iránti nyitottságától inspirálva, azt felelik, hogy nincs zenei stílus, mely lényegénél fogva szakrális vagy világias lenne, a *belső* okokból szakrális zene eszméje egy viszonylag újkori európai fejlemény, továbbá, hogy szinte minden kultúra zenéjét alkalmazni lehet liturgikus célokra. Valójában azonban mindkét oldal érvelése megalapozatlan és védekező jellegű. A klasszikus zenében Palestrinától Mozartig gyakorlatilag sokkal kevésbé volt éles a különbség szakrális és világi stílusok között, mint ezt a teória állította. A kettő megkülönböztetése azonban sem nem új, sem nem sajátosan európai. Sok nem-nyugati kultúra még sokkal merevebben megkülönbözteti őket, néha annyira, hogy nincs is közös szavuk olyan „zenére”, amely mindkettőre alkalmazható.¹⁰ Másrészt viszont a „műzene” és a „népzene” iker-fogalma elsődlegesen a Nyugat szemléletét tükrözi, aholis e szavak erős érzelmi mellékértelmet nyertek, mely megnyomorítja a jelenlegi liturgikus vitákat, hiszen egyik oldal sem ismeri fel őket. Végül azok, akik a kulturális különbségek tiszteletben tartását igénylik, nem tudnak elfogadhatóan érvelni, miért lenne a szakrális zene európai fogalma kevésbé alkalmas az inkulturációra és megújulásra, mint a nem-nyugati országok hagyománya.

Az egész probléma-köteg annak a kérdésnek része, melyet az etnomuzikológusok „zenei univerzáléknak” hívnak. Vannak-e olyan zenei karakterisztikumok, melyeket az egész emberiség, vagy annak nagy része úgy tekint, mint amik különlegesen alkalmasak az istentiszteletben használt zenéhez? Sajnos még el sem kezdhetjük az efféle kérdéseket megfelelni, részben mert túl sok az olyan kultúra, melyről még alapvető adatokkal sem bírunk, másrészt mert ilyen kérdéseket nehéz abba a keretbe helyezni, melyben egyáltalán megérthető lesz a sokféle kultúra számára. Azonban sok vallásban az emberek olyan zenéssel végzik istentiszteletüket, melyek alapvető hasonlóságokat mutatnak a keresztény liturgikus énekkel: egyszólamú énekes dallamok hangszerkíséret és harmonizálás nélkül (vagy minimális harmonizálással), elasztikus dallamtípusok és rövid sztereotíp frázisok használata a vallás szent írásából vett szövegekre alkalmazva, mégpedig oly módon, hogy különösen kihangsúlyozza a szöveg szintaktikus tagolódását: ez a leírás némi változtatással érvényes a zsidók, a muzulmánok, a hinduk, sok buddhista liturgikus

¹⁰ Bevezetés ebbe és más problémákba: T. Ellington: „Music and Religion”, *The Encyclopedia of Religion*. New York. 1987. 10: 163-172.

énekére éppúgy, mint a keleti és nyugati keresztényekére.¹¹ Ha ezeket a vonásokat jellemzőnek tartjuk a liturgikus zenére, akkor az emberiség igen nagy részével jutunk egyetértésre. (Vö. *Nostra Aetate* 2.)

Mind a „szakrális”, mind a „lelkipásztori” felfogás felettébb szűkös. Az igazi egyetemesség — vagyis a katolicitás — nem érhető el sem kikényszerített egyformaságon, sem felületes mindent-elfogadáson keresztül. Akkor jutunk közel hozzá, ha mindenféle érték, származzék akár a múlt tárházából, akár a jelen bazárjából, „megadja a maga adományát a többieknek, az egész Egyháznak, úgy hogy az egész és minden része erősödjék a kölcsönös közlésben.” (*Lumen gentium* 13) Hogy ezt elérjük, tisztánlátás, az elsődleges források kritikus tanulmányozásából fakadó tudás, nyílt észjárás és szeretetteljes szív szükségeltetik. De a liturgikus zene megújulása csak akkor lehetséges, ha a teológiai és lelkipásztori megvitatásokat épp olyan magas kritikai színvonalon tartjuk, mint a liturgikus megújulás ügyét általában. Akkor az Egyház, miként a házigazda, aki újat és régít vesz elő kincsházából (Mt 12,52), megkezdí felfedezni saját hiteles liturgikus zenei hagyományát, arra koncentrál, hogy a szent ígét hozzá illő dallammal hallgassa és énekelje, „keresse a nemes szépséget és az igazi szent művészetet” (SC 124), harmóniába hozva (de meg is váltva) az egyetemes zenét az egész emberiség vallásos tapasztalatával.

Ford. Dobszay László

Így ingadozom a gyönyörködés veszedelme és az üdvös hatás megtapasztalása között, s egyre inkább arra hajlom — nem mintha visszavonhatatlan véleményt mondanék —, hogy helyeseljem az egyházban való éneklés szokását, mert a fül gyönyörűsége által a gyöngébb lélek fölemelkedik az áhitat érzéséhez.

(Szent Ágoston, *Vallomások*, X. könyv, XXXIII.)

11 J. Spector: „Chanting”, *Encyclopedia of Religion*. 3: 204-213. Lásd még: „Mediterranean Studies: Chant Traditions and Liturgy”, *International Musicological Society, Report*, 402-435.