

A gregorián-kutatás igen nagy terület. A gregorián írásos hagyományait tanulmányozhatjuk különböző kéziratok összehasonlításával, de a kéziratokat önmagukban is alaposan megvizsgálhatjuk: történetüket, csoportosításukat, jelöléseiket. Feltárhatjuk az egyházi hangnemek elméleti rendszerét, elgondolkodhatunk a középkori zenetudósok erőfeszítésein, mellyel meg akarták érteni, hogy milyen zenei rendszer —vagy rendszerek— a gregorián alapja.

Ám sajnos mindezen tevékenységek folyamán csak a könnyen látható bizonyítékokat és részleteket tanulmányozzuk, míg a legnagyobb rész mély homályba burkolódik és talán mindig is homály fedi majd: az óriási és erőteljes szájhagyomány, mely létrehozta és évszázadokig továbbadta a gregorián éneket. Milyen lehetett részt venni ebben a folyamatban? Milyen hatást gyakorolt a középkori énekes intellektusára és lelkiállapotára az az idő, melyet az gregorián megtanulásával és éneklésével töltött? Tudjuk, hogy a kolostorok voltak a kultúra megőrzésének és a tanulásnak a központjai a középkor folyamán. Vajon milyen módon segített a középkori intellektust formálni a liturgikus énekek előadására áldozott idő?

David Hiley, Dobszay László és számos kollégájuk fáradhatatlan erőfeszítései több eredményt produkáltak, mint egy sorozatnyi konferencia. Lehetővé tették számunkra, hogy mélyebben bepillanthassunk abba a területbe, melyen dolgozunk: komplexitásába, sokszínűségébe és végtelen érdekességébe. Most, kilencedik találkozóunk kezdetén adjuk át nekik meleg üdvözlőnk, köszönetünk jó munkájukért, és csatlakozzunk hozzájuk az együtt töltendő elkövetkező napokra!

Jeney Zoltán

Mit jelent a gregorián a ma zeneszerzője számára?

Tisztelt Hölgyeim és Uraim!

Engedjék meg, hogy Dobszay László megtisztelő felkérésének eleget téve néhány szót szóljak arról, hogy mit jelent a „chant” a XX. századi zene, zeneszerzés — illetve személyesebben— egy XX. század végén működő zeneszerző számára.

Zeneszerzőként a személyesség már csak azért is indokolt, mert azok a nagy XX. századi elődök, akikre a chant vagy a chant-ból közvetlenül kialakult európai többszólamúság erős hatással volt —mint pl. Messiaen vagy Stravinsky— egyrészt maguk világosan kifejtették, hogy számukra ez a hagyomány mit jelentett, másrészt munkásságuk kutatása már a zenetudomány feladata, leginkább természetesen azoké a kutatóké, akiknek érdeklődési körébe a XX. századi zene mellett esetleg —horribile dictu— a gregorián is beletartozik, vagy fordítva.

Ha tehát a személyes tapasztalataimból indulok ki, akkor rögtön azzal kell kezdenem, hogy a gregorián zenének én mindenekelőtt magát a zenei pályámat köszönhetem. Gyermekként természetesen nem tudhattam, hogy mindaz, amit egy falusi katolikus templom latin szertartásrendjében hallok és spontán elsajátítok, az gregorián, viszont e repertoár állandó énekelgetésének döntő szerepe volt abban, hogy szüleim zenére kezdtek taníttatni.

Ami e gyermekkori zenei emlékek hatásának erősségét illeti a zeneszerzés-tanulmányaim alatt írt és máig vállalt művemben, még ha egy schönbergi tudatosságú és bátorságú önanalízis segítségével talán feltárható is lenne, nem hiszem, hogy a feltett kérdés szempontjából releváns felismerésekhez vezetne. Az mindenesetre biztos, hogy a Goffredo Petrassinál folytatott kétéves római tanulmányaim alatt már tudatosan, a gregorián kedvéért jártam rendszeresen a solesmes-i gyakorlatot követő San Anselmo-ba. Azonban valódi —azaz a mindennapi kompozíciós tevékenység számára megkerülhetetlen—, tudatosan elfogadott és tartós kihívást e hagyomány azóta jelent számomra, mióta 1975-től mintegy tíz éven keresztül a Schola Hungarica tagjaként immár újra aktív kapcsolatba kerültem vele.

E kapcsolat lényegében zeneszerzői s ezalatt nem azt értem elsősorban, hogy néhány művemben a gregorián zene, vagy a tőle elválaszthatatlan liturgikus hagyomány tematikusan is jelen van. A hagyomány bármely területével való kapcsolat attól a pillanattól és olyan mértékig válik igazán zeneszerzőivé számomra, amikor és amennyiben a hagyománnyal való foglalkozás kikényszeríti magának a hagyománynak az újragondolását is. Ilyen kényszer pedig szükségszerűen áll elő akkor, ha egy zeneszerző nem csupán csodálója egy bizonyos hagyománynak, hanem alkotó módon élni is akar vele. A hagyomány és a jelen ez esetben végképp elkerülhetetlen egyeztetése illetve ütköztetése során aztán olyan kérdések merülhetnek fel, melyek alapvetően érinthetik a saját addigi zeneszerzői gyakorlatot is.

Mit jelent tehát számomra a gregorián zene? Egy olyan egyedülálló integrációját az emberek által egy meghatározott korban létrehozható hangoknak, hangzáskombinációknak, amelyben ugyanazon folyamat és praxis részeseként élhető meg a zene keletkezésének egyszeri pillanata, mint a rendelkezésre álló eszközök maximális kihasználásáról tanúskodó hangkatedrálisok kialakulása. A gregoriánban a zene létrehozásának, előadásának és befogadásának olyan egysége és teljessége jött létre, amely egy adott korban egyáltalán elérhető.

Immár jó ideje tudjuk, hogy az integrációnak ezt a szintjét egyáltalán megközelíteni is túl nagy ambíciónak bizonyult bármely későbbi kor számára, ha egyáltalán volt ilyen ambíció. S itt természetesen nem az egyes különálló —zeneszerzői vagy előadói— teljesítményekről van szó, hanem egy adott kor összteljesítményéről. Ha tehát a hagyomány kapcsán erre a kihívásra gondolunk, akkor ma valószínűleg e kihívás mértékét sem vagyunk képesek felmérni. Mert természetesen feltehető a kérdés, hogy a XX. század végén, túl a modalitásból kialakult és —egyébként szintén— tüneményes gazdagságban

kibomlott dūr-moll funkciós zenei gondolkodás nagy korszakain, sőt túl azon is, hogy e gondolkodás a benne rejlő immanens logikát követve már fel is számolta önmagát, tehát ebben a helyzetben is feltehető a kérdés, hogy lehet-e ma a chant mintájára, azaz saját korunk eszközeivel „népéneket” írni? Indirekt módon azonban rögtön kiderül, hogy a népének esetében ez az elvben zeneszerzői feladat is a hagyomány teljes rendszerével kerül kapcsolatba. Ugyanis még ha teoretikusan igen lenne is a válaszunk, akkor is felmerül, hogy vannak-e előadók, akik e zenét terjesztik, és végül van-e közösség, mely a zenét sajátjának érezve, azzal azonosulva befogadja.

Mennél alapvetőbbek a kérdések, annál kevésbé lehetséges rájuk olyan gyors, azonnali válaszokat adni, melyek könnyen levonható tanulságokkal, követhető receptekkel kecsegtetnek. Természetesen nem is kell vagy lehet minden kérdésre válaszolni. A válaszok hiány vagy a lehetséges válaszok milyensége már önmagában is elég pontosan jelzik a felvetett probléma horderejét.

A népénekekkel kapcsolatos kérdés annyira összetett, hogy egy bizonyos aspektusával —nevezetesen a hangkészlet, hangrendszer vonatkozásában— egy zeneszerző akkor is szükségszerűen kapcsolatba kerül, ha —évszázados példákat követve— „csak” a gregorián zenei tradíció egyes elemeit szeretné beépíteni a ma zenéjének hangzásvilágába. Bachnak vagy Lisztnek ugyanúgy szembe kellett nézni ezzel a problémával, mint a magyar népzene premodális vagy modális hangkészletét zenéjébe integráló Bartóknak. Teoretikus szempontból elég egyszerű a válasz: ahogy a gregoriánban a hétfokú modalitás integrálta a hétfokúságnál korlátozottabb hangkészletű rendszereket, ugyanúgy a tizenkétfokúságba is integrálhatóknak kell lenniük a hozzá képest redukáltabb hangkészletű szerveződéseknek. A zeneszerzés mindennapi gyakorlatában ez természetesen már nem ilyen egyszerű. Habár a hétfokúságnak kromatikus eszközökkel tizenkétfokúságra történt kiterjesztését követően a század első felének nagy zeneszerzői megtették a döntő lépéseket abba az irányba, hogy az immár tizenkétfokú hangtartományt hallásunk ne kromatikus, hanem egyenrangú fokok egymásra történő vonatkoztatásaként értelmezze, s ebben a tizenkétfokúság szigorú schönbergi értelmezésének kitüntetett zenetörténeti szerepe volt, épp e szigorúságnak az elmúlt negyed század során tapasztalt lazulását a zenei szakma nagy rész ma úgy éli meg, hogy a tizenkétfokúság —úgymond— „megbukott”. Végre visszatérhetünk a... Hová is? A különböző „retro” irányzatok egyetlen —egyébként netán hatásos— kompozíciója sem ad erre választ. Nem is adhat. Ugyanis a retro irányzatok is végeredményben csak egyes jelenségei annak a mindennapok zenei gyakorlatában lezajló hosszabb folyamatnak, melynek során a hallásunkban időközben polgárjogot nyert tizenkétfokúság minden korábbi hangszerződési formációt magába olvaszt. (Ráadásul miközben azon elmélkedünk, hogy hová és hogyan térjünk vissza a „megbukott” tizenkéthangúságból, a számítógépes eszközpark segítségével már bármilyen hangzás előállítható.)

„Nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba” — hivatkozik Platón Hérakleitoszra s az európai zenetörténet a gregoriántól napjainkig herakleitoszi elvű volt. Petrassi egyébként már a hatvanas évek végén figyelmeztetett erre a szigorú tizenkétfokú gondolkodásban elindult folyamatra s ezt nagyon találóan „il recupero del passato”-ként (a múlt újra birtokbavételeként) aposztrofálta. Hogy ez a folyamat nem visszatérés, jól mutatja az is, hogy senkinek nem jut eszébe összekeverni a preszeriális tizenkétfokúságot a posztseriálisal. De hadd hozzak fel ennél egy sokkal alapvetőbb bizonyítékot is hallásunk megváltozására. Simon Albert Bartók-kutatásai nyomán jutottam ahhoz a felismeréshez, hogy a sokak által magának az „ördög művének” tartott tizenkétfokú Reihe a hallás számára alapvetőleg nem más, mint autentikus és plagális hangközök sorozata. Ha tehát egy ilyen sorozatot folyamatosan megszólaltatunk és a tizenkét hang legalább egyszeri lefutása után annak bármely pontján megállunk, akkor ezt a megállást — az utolsó hangközlépés függvényében — úgy halljuk, mint egy autentikus vagy plagális zárlatot. A tizenkétfokú sor tehát — a hangrendszer lényege szerint — modálisnak viselkedik. Újabb bizonyítékként arra, hogy semmi köze a zenei közírásban — a legkompetensebb szerzők (mint Bartók, Schönberg) tiltakozása ellenére — szinte szinonimaként használt „atonalitáshoz”. Nincs: mert tonális. Ha ezt mások is így hallják, né tán emberek egy nagyobb csoportja is így hallja, akkor a hallás szempontjából elhárulhat az akadály egy újabb chant-kultúra kialakulása elől. A legnagyobb munkásságát tekintve ez már eddig sem a zeneszerzőkön múlt.

Most, hogy így sikerült — ha természetesen bizonyítani nem is —, de a figyelmüket felhívni talán igen arra, hogy a gregorián hétfokú modalitása után a zenetörténet újabb korában mintha egy tizenkét fokra alapuló modalitás kialakulásának idejében élnénk, engedjék meg, hogy néhány szót szóljak a felhangzó műről (*Ricercare in Variazioni sopra il motto dal Rito Funebre*). A mottó (amelyet hét *ricercare* követ — melyek közül most csak az utolsó hangzik el) eredetileg egy bariton szóló Pilinszky János versére. Ez magyarázza a — szöveg híján is érzékelhető — deklamatikus artikulációt. A *ricercare*-ok a mottónak arra a 128 hangjára épülnek, melyek a mottóban lévő belső visszatérés előtt hangzanak el. Ez a 128 hang meglehetősen szabadsággal mozog a tizenkétfokú rendszerben. Nem szeriális, mégis van benne rendszer, de ez az egymást követő hangok saját logikájából adódik. Mintha kiszámítható lenne, mint egy már ismert dallam, mégis gyakorta meglep az éppen következő lépéseivel. Tonális, és nyilvánvalóan d-ben van, mégis, amikor a motto végén é-n áll meg, akkor akár ezt az é-t finalisnak érezhetjük. A *ricercare* is újragondolása egy hagyománynak: itt nem a témát vagy témákat, hanem a mottó egyes hangjait, dallamrészleteit van módunk az öt szólamban követni, ahogy azok hol leelőzik egymást, hol lemaradnak egymástól.

*A 93–94. oldalon Jeney Zoltán *Iam maesta quiesce querella c.*, 1977-ben írott műve Prudentius himnuszának részletére (1. e lapszám 33. oldalát).*

*Solt Otília emlékére***Iam maesta quiesce querella****JENEY Zoltán**

1.iam	mae	-	sta	qui	-	es	-	ce	que	-	rel	-	la,		
2.sic	se	-	mi	-	na	sic	-	ca	vi	-	res	-	cunt		
3.nunc	sus	-	ci	-	pe,	ter	-	ra,	fo	-	ven	-	dum,		
4.a	-	ni	-	mae	fu	-	it	haec	do	-	mus	o	-	lim	
5.tu	de	-	po	-	si	-	tum	te	-	ge	cor	-	pus;		
6.ve	-	ni	-	ant	mo	-	do	tem	-	po	-	ra	ius	-	ta,
7.non,	si		ca	-	ri	-	o	-	sa	ve	-	tus	-	tas	
8.nec,	si		va	-	ga	fla	-	mi	-	na	et	au	-	rae	
9.sed	dum		re	-	so	-	lu	-	bi	-	le	cor	-	pus	
10.gre	-	mi	-	o	se	-	nis	ad	-	di	-	ta	sanc	-	ti
11.se	-	qui	-	mur	tu	-	a	dic	-	ta,	Re	-	demp	-	tor,
12.pa	-	tet	ec	-	ce	fi	-	de	-	li	-	bus	am	-	pli
13.il	-	lic,		pre	-	cor,	op	-	ti	-	me	duc	-	tor,	
14.nos	tec	-	ta	fo	-	ve	-	bi	-	mus	os	-	sa		



lac	-	ri	-	mas	sus	-	pen	-	di	-	te,	mat	-	res:			
iam	mor	-	tu	-	a,	iam	-	que	se	-	pul	-	ta,				
gre	-	mi	-	o	-	que	hunc	con	-	ci	-	pe	mol	-	li:		
fac	-	to	-	ris	ab	o	-	re	cre	-	a	-	tae;				
non	in	-	me	-	mor	il	-	le	re	-	qui	-	ret				
cum	spem	-	De	-	us	in	-	ple	-	at	om	-	nem,				
dis	-	sol	-	ve	-	rit	os	-	sa	fa	-	vil	-	lis,			
va	-	cuum	-	per	i	-	na	-	ne	vo	-	lan	-	tes			
re	-	vo	-	cas,	De	-	us,	at	-	que	re	-	for	-	mas,		
re	-	cu	-	ba	-	bit,	ut	est	-	E	-	le	-	a	-	zar,	
qui	-	bus	-	at	-	ra	e	mor	-	te	tri	-	um	-	phans		
vi	-	a	-	lu	-	ci	-	da	iam	-	pa	-	ra	-	di	-	si,
fa	-	mu	-	lam	-	ti	-	bi	prae	-	ci	-	pe	-	men	-	tem
vi	-	o	-	lis	et	fron	-	de	fre	-	quen	-	ti,				



nul - lus su - a pig - ne - ra plan - gat,
 quae red - di - ta caes - pi - te_ab i - mo
 ho - mi - nis ti - bi mem - bra se - ques - tro,
 fer - vens ha - bi - ta - vit in is - tis
 su - a mu - ne - ra fic - tor et auc - tor
 red - das pa - te - fac - ta ne - ces - se_est
 fu - e - rit - que ci - nis - cu - lus a - rens
 tu - le - rint cum pul - ve - re ner - vos,
 qua - nam re - gi - o - ne iu - be - bis
 quem flo - ri - bus un - di - que saep - tum
 tu - a per - ves - ti - gi - a man - das
 li - cet et ne - mus il - lud a - di - re,
 ge - ni - ta - li_in se - de sac - ra - ri,
 ti - tu - lum - que_et fri - gi - da sa - xa



mors haec re - pe - ra - ti - o vi - tae_est
 ve - te - res me - di - tan - tur a - ris - tas.
 ge - ne - ro - sa_et frag - mi - na cre - do.
 Sa - pi - en - ti - a prin - ci - pe Chris - to.
 pro - pri - i - que_ae - nig - ma - ta vul - tus.
 qua - lem ti - bi tra - do fi - gu - ram.
 mi - ni - mi men - su - ra pu - gil - li,
 ho - mi - nem pe - ri - is - se li - ce - bit.
 a - ni - mam re - qui - es - ce - re pu - ram?
 di - ves pro - cul as - pi - cit ar - dens.
 so - ci - um cru - cis i - re lat - ro - nem.
 ho - mi - ni quod a - de - me - rat an - guis.
 quam li - que - rat e - xul et er - rans.
 li - gui - do spar - ge - mus o - do - re.