

Dobszay László

A ritus és cantus Romanus klasszicitása

„Az utolsó római” — szokták nevezni I. Gergely pápát. Légyen bár e frázis csak annyira igaz, mint a nagy emberekre aggatott sok hasonló megjelölés, kétségtelen, hogy a gregorián zene és annak *parens* rituáléja, melyet a középkor Gergelynek tulajdonított, valóban az antikultúra egyik utolsó túlélője.

Dobszay László zenetörténész, karnagy, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem egyházzene-tan-szakának prof. emeritusa, a MTA-TKI-LFZE Egyházzenei Kutatócsoportjának vezetője. Az alábbi előadás elhangzott „Az élő antikvitás — VI. Magyar Ókortudományi Konferencia” nyitólőadásainak sorában, 2004. május 27-én, a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának tanácstermében.

A szakirodalom a XIX. század óta többféle kísérletet tett arra, hogy magukat a dallamokat vagy azok egyes csoportjait a késő ókor valamely kultúrájából származtassa. Látni fogjuk, hogy a kapcsolat mélyebben rejlik, s éppen ezért talán értékesebb is. A legkézenfekvőbb és leggyakoribb származtatás abból a feltevésből indul ki, hogy ha a kereszténység a zsidó közösség méhében született, akkor istentisztelete és istentiszteleti éneke is onnan kölcsönözte alaprétegét. *Szent híd* köti össze őket, ahogy Eric Werner könyvének címében is jelezte. Ma egyre több a kétely az inkább következtetett, mint bizonyított elmélettel szemben. A zsinagóga zenéjéről —ha volt egyáltalán azokban az évtizedekben, amikor a két vallás érintkezett— szinte semmit sem tudunk, s azok a dallampárhuzamok, melyek az irodalomban felvetődnek, inkább a Mediterráneum közös hagyatékának lehetnek lerakódásai. Egon Wellesz a görög örökség nyomait kereste a gregorián énekekben. Közismert például az a párhuzam, melyet a Seikilos-féle sírfelirat és a „Hosanna Filio David” között már minden zenetörténeti tankönyvben idézni illik. De itt is inkább a dallamkezdet rokonságáról van szó, s egyébként is, Kodály megtanított arra, hogy nem egyes dallamok, hanem csak egymásnak megfelelő dallamcsoportok, típusok, stílusok bizonyíthatnak történeti érintkezést.

De mit gondoljunk magáról Rómáról, s Itália egészéről? Nem az lenne-e a legtermészetesebb, hogy ott keressük a gregorián ének gyökereit? A gondolat annál is csábítóbb, mert a korábban zenétlennek látszó Róma színes és gazdag zenei életéről Wille a *Musica Romana*-ban hatalmas kötetnyi írásos dokumentumot gyűjtött egybe, s ha ebből egyetlen hang sem maradt, nem adhatna-e a róla valamiféle képet a gregorián sok száz dallamának feljegyzése? Többen is ebben az irányban indultak el. A XIX. században François Gevaert jutott arra a megállapításra, hogy az antifónák dallamcsaládokba rendezhető hatalmas tömege a római házi zenélés, a citharoedia leszármazottja, melyet a hangnemek és nomosok római rendszere alapján tudunk megérteni. Természetesen ő sem arra gondol, hogy a gregorián dallamok hangról hangra őriznék a római világi zenét vagy a szintén ide vont „pogány himnódiát”, mégis úgy látja, hogy hasonló

szabályrendszer működött e repertoárok kialakulásában. Római kottás emlékek híján tehát nem a dallamösszehasonlítást hívja segítségül, hanem a felállított posztulátumok alapján az elveszett zenei kultúra hangzó emlékeit keresi a gregoriánban. A gregorián restaurációt elvégző Dom André Mocquereau egész gregorián ritmuselméletét a római orátorhagyomány szabályaira építette. A szöveg és a rítus felől más utak is vezetnek, vezetnek a zenéhez. Bruno Stäblein a római liturgia egyes akklamációiba átjutott római kultikus formulákra hivatkozik. Feltűnő a stílárius különbség a zsidó pszalmódiából kinőtt *Te Deum* vagy *Gloria in excelsis* és a római műpróza legmagasabb rendű emlékeinél nem alábbvaló *Exsultet* között. A különbség zeneileg is észlelhető: míg az előbbiek legrégebbi dallamai inkább a zsoltárrecitáció stílusába illeszkednek, az *Exsultet* szélesebb körű zenei rokonságát régi eulogikus szövegek megszólaltatás-módjában találjuk; közel áll a prefációk dallamához is, melyet egyesek műfajilag szintén a római kultusz leszármazottjának tartanak. Ez tehát arra figyelmeztet, hogy a *Ritus Romanus* és a *Cantilena Romana* tartalmát különböző gyökerű elemekből integrálták — részben tudatosan, részben a hosszú gyakorlat erejéből — egy tagolt, de egységes szerkezetű *orator*-ok és *musicus*-ok nemzedékei.

A dallamhasonlításnak azonban csak egyik nehézsége annak féloldalassága. A gregorián oldalon az okozza a nehézséget, hogy az a forma, melyben a dal-
lamok nagy tömege ma olvasható, a IX–X. századtól kezdve az Alpoktól északra feljegyzett, s valószínűleg a frankok által már átformált dallamalak. Ugyanakkor fennmaradt a XI–XIII. századból magából Róma városából néhány kódex, melyek alapján ugyanezt a készletet a nagy római bazilikák, a Szent Cecília-, a lateráni, vagy a Szent Péter-bazilika gyakorlatának megfelelően tartalmazzák. Bámulatra méltó, hogy a zenei és liturgikus struktúrák milyen pontosan egyeznek a kétféle megörökítésben, ugyanakkor a felszín, a tényleges dallamok és az előadás stílusa mily nagymértékben különböznek. Szembeállítva a gregorián szabályozott, mértéktartó, szűkszavú változatait az úgynevezett órómai változatok dallamgírlandjaival, a „*gravitas Romana*” sztereotípiáját figyelembe véve hajlanánk arra, hogy a gregoriánt tekintsük „eredetinek”, s amazt másodlagosnak, kései manierizmusnak. Valóban, Solesmes első kutatóinak is, de nemrég megjelent utolsó könyvében James McKinnonnak is ez látszott valószínűnek. Ámde az órómai változathoz kapcsolódó liturgia archaizmusai, s még inkább a többi ólatin liturgikus repertoár (a milánói ambroszián, a beneventán, és a néhány más itáliai városból fennmaradt, csekély hagyatéka) arra mutat, hogy valamiféle közös óitáliai stílussal van dolgunk, s az órómai változatban nem terjengősséget kell látnunk, hanem a felületen gazdagon díszített, ugyanakkor erős formai érzékkel összefogott, céltudatosan vezetett dallamokat. Ha nem is gondolhatjuk, hogy a dallamok keletkezésénél századokkal későbbi feljegyzések hangról hangra tartalmazzák a szájhagyományos kor alkotásait, mégis valószínű, hogy az órómai följegyzések közelebb állnak ahhoz, ahogyan a késő ókori Rómában e dallamok szólhattak.

Kérdés ugyanis, hogy nem anakronisztikus-e egyáltalán ezeket a dallamokat a közép- és újkori zenei gondolkozásmódnak megfelelően valami *Opusmusik* példányaiként hallani és elemezni. Ilyen szempontból a gregorián, illetve az órómai anyag három nagy rétegre osztható.

Az első ugyan egyedi dallamkompozíciókat tartalmaz, de azoknak minden eleme, formulája, sőt szinte minden frázisa vándorol az egyes tételek között, az ólatin analógiákat is bevonva pedig helyesebbnek látszik azt mondani, hogy bizonyos dallameszmék megvalósulásai. Jogos ezt persze azzal is magyarázni, hogy egy szájhagyományos zenekultúrában természetszerűen csak egy-egy szűk körön belül szilárdulhat meg a pontos dallamalkat. A vándorelemek pedig az improvizáció jellegét szemléltetik. Szemben egyes XX. századi elképzelésekkel (melyek szerint az improvizáció szinte *creatio ex nihilo* vagy *de cordis intimis*) az antik improvizációt az elemek jelentékeny tára és bizonyos generatív elvek szabályozzák. Ezzel kapcsolatban Leo Treitler és Helmut Hucke elemzése párhuzamot vontak az antik eposz és a díszesebb gregorián szerkesztésmódja között, bevonva a tárgyalásba a Parry-Lord által gyűjtött, Bartók által lejegyzett szerb népi eposzok élő tanulságát is. Jellemző Treitler alapvető cikkének címe: „Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant.” Ábrázolásában az alkotás, a tanítás-tanulás és az előadás nem három elkülönülő életfázisa egy meghatározott dallamnak. A tanulás végső soron a formulakészlet és a generatív szabályok tanulását jelenti, s e tudásból az előadás pillanatában jön létre az alkotás.

A gregorián zene második, talán régibb rétegét olyan tételek jelentik, melyekben már nemcsak az egyedi mű alapkészlete, mondjuk így, lexikai rétege, hanem formája, mondatgrammatikája is többé-kevésbé adott. Darabok tucatjai jelennek meg, különböző szövegekkel, azonos dallamtípust használva, de azt egyben mindig át is alakítva. A régi kutatók e kompozíciós eljárást centotechnikának tekintették. Ám a cento egy olyan tudatos szerkesztésmód, melyben a szerző maga előtt tartja (írásban vagy legalább fejben) a példák sorozatát, melyből mintegy összeollózza új kompozíciót. Ezt is Treitler egyik cikkének címe fejezi ki a legplasztikusabban: „Centonate Chant: Übliches Flickwerk or E pluribus unus?” De nem is kontrafaktumról van szó, amikor is a szerző egy adott dallamra mintegy ráhúzza az új szöveget. Nem is nevezhetők az egyes dallamok variánsoknak abban az értelemben, mint például a népzeneben megszokott. Ne feledjük, hogy a gregorián dallamok többségének szövegei nem követnek verstani képleteket, ami kétségtelenül megkönnyítené az újraalkalmazást, hanem a Biblia művészi prózájából vétetnek, vagy azt követő alkotások! Így valóban finom mechanizmusról van szó, mert a felületen a szótagszámhoz és hangsúlyrendhez, középszinten a szöveg felépítéséhez, artikulációjához, a mélyrétegben pedig egész formájához („Gestaltvariation”) kell az újraköltéskor alkalmazkodni. Ezért a mai kutatásban szívesebben nevezük ezt típus-elvű komponálásnak. A típus egy olyan elvont dallameszme, melynek nincs normatív alakja, hanem az új és új szöveggel társulva jönnek

létre exemplumai. Ha van jó példázat a platóni ideatanhoz, ez jó illusztrációja lehet annak. Ahogy a görög templomok is környezethez, célhoz, kultuszhoz alkalmazott változatok bizonyos építészeti típusokra, úgy a régi gregorián antifónák, rezponzóriumok is egy rejtett zenei eszme megnyilvánulásai, mégis úgy hatnak, mintha az adott percben egyediségükben születnének.

A gregorián harmadik rétegénél még egyértelműbb a szkéma és a megvalósítás ilyen viszonya. A recitatív tónusokról van szó. A római rítusban —mint a hagyományos rítusok többségében— nincs beszédhangon elmondott szó. Ha van, az a pap magánimádsága a szertartás közben. Ami a közösségre, a kultusz nyilvánosságára tartozik, annak recitatált dallamon kell elhangoznia. A recitáció szkémái, szakszóval tónusai kettős paraméterrel határozzák meg az esedékes szöveg előadásmódját. Az első az a formularendszer, mely a szöveg belső szerkezetét, grammatikáját megjeleníti. Elhangozhatnak négy-öt szóból álló egyszerű mondatok is, de hat-nyolc tagmondatból álló periódusok is; kérdések, kijelentések és hosszabb gondolatmenetek befejezései. A tónus készletet kínál arra, hogy a lektor (ismét a generatív szabályok ismeretében) rögtönözze az egyedi megoldást. A másik paraméter a liturgikus szituáció. Más tónus tartozik egy felolvasáshoz, más egy közös és más egy egyéni imádsághoz; más egy felszólításhoz, egy párbeszédhez, egy refrénes invokáció-sorozathoz: más és más a liturgia különböző egységeihez. A recitatív kultúra e gazdag funkcionalitását jobban megértjük, ha népzenék archaikus szokás-hagyatékával mérjük össze. Jelentését viszont világosan csak az antik gondolkodásmódból értjük meg (mely egyébként az említett népszokásokban is fennmaradt). Ezt a meggyőződést három szóval foglalhatom össze: pronuciáció, dramatizmus, formalizmus.

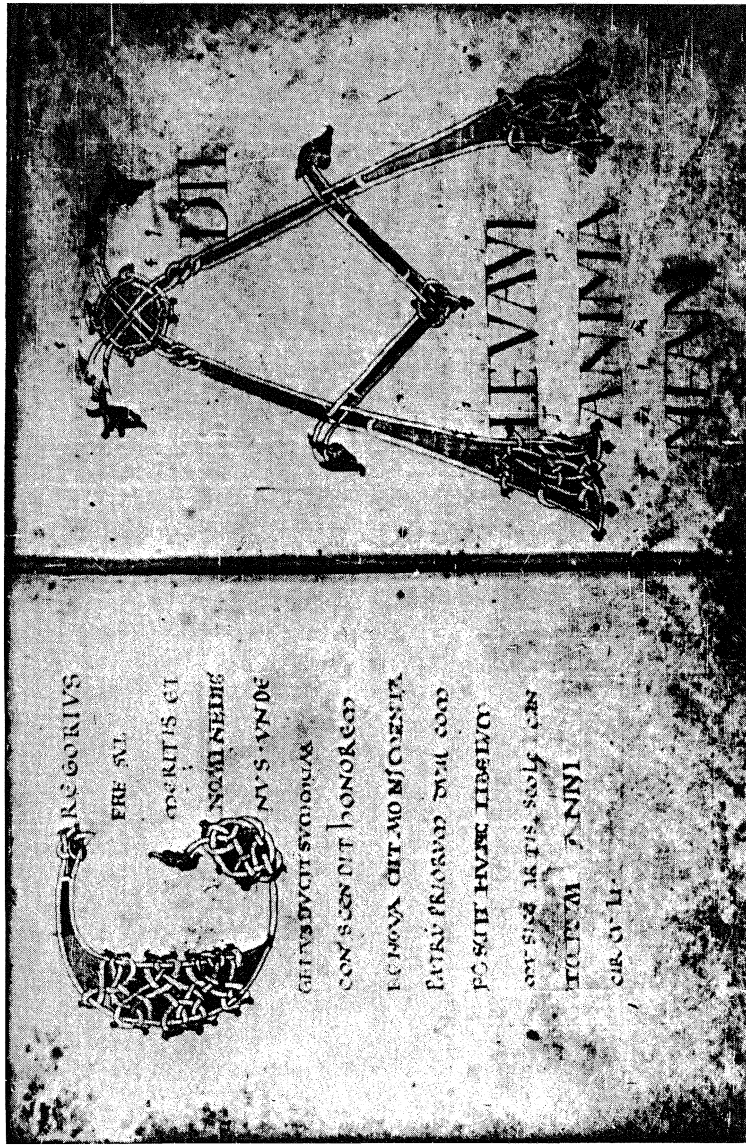
A jelenlévőknek felesleges földéznem a Balogh József *Voces paginarum*-ában elősorolt számos példát, melyek annak bizonyosságai, hogy az antik szöveg elhangzó, hangzásában is formált szöveg. Wille említett *Musica Romana*-jában is számos példát látunk erre. Cicerónak rabszolga ad hangsíppal hangot, hogy perbeszédét megfelelő hangon tudja intonálni. Ami kötött, állandó szöveg, ami nagy térben hangzik el, ami mint *res publica* a nyilvánosságra tartozik, azt fennhangon, a recitáció valamely fokozatát és funkcionális változatát felhasználva kell előadni. Érdemes ehhez hozzátenni, hogy nemcsak a gesztus, hanem néhány akklamáció, invokáció közvetlenül is a pronuciáció e kultúrájából származik. „... si ploris egēs aulaea, manentis et usque / sessuri, donec cantor «Vos plaudite!» dicat ...” (... hogyha szeretnéd, hogy néződ megvárja a függönyt / nyugton, mígnem a karvezető «Tapsoljatok!» — így szól ... *De arte poetica* 154–155. Bede Anna ford.) — olvassuk Horatiusnál. A római liturgia tele van efféle formalizált akklamációval, melyet szintén „cantor dicit”. „Ite, missa est” — nemcsak a diákonus kiált ekként, hanem a bírósági szolgál is.

Az említett három réteget, s különösen ez utolsót egy szertartásba helyezve ennek a cselekvésnek eseményszerűsége, dramatizmusa tűnik elénk. Vele összehasonlítva az újkori kultusz epikus vagy lírikus jellegűnek nevezhető, attól függően, hogy a szöveges elemet hangsúlyozó protestáns vagy a szertar-

tást feldíszítő zeneművészetet, kórusirodalmat ihlető katolikus rítusokra gondolunk. Ma már csak a keleti egyházak őrzik azt a drámaiságot, mely többé-kevésbé minden antik eredetű vallás közösségi rítusaira jellemző volt. Ebben osztozott a régi római liturgia is, és ezt szolgálta ki zenéje, midőn gyorsan váltakozó szerephez juttatta a papot, a szerpapokat, a lektorokat, a pszalmistákat, később a scholákat, a gyülekezetet. És nemcsak szerepeket bízott rájuk, hanem az adott funkcióhoz és szerephez illő, nagyban különböző énekmodokat is adott szájukba. A párbeszédes invokációk, a terjedelmesebb felolvasások, az előénekes és a gyülekezet gyors párbeszédei, a pszalmista intenzív dallamdíszítményei az ige testén, vagy éppen a szövegtől elszabaduló iubilatio (mely elég fontos téma volt egy Augustinusnak, hogy jelentéséről értekezék), de a szerzetesközösségekben órákig recitált, dallamos refrénekek megszakított zsoltározás is egy drámailag felépített misztériumkultusz termékei és elhagyhatatlan alkatrészei.

Elhagyhatatlan, mondtam, s ezzel e hangkultúra harmadik indítékához érkeztem. Ez a forma tisztelete, sőt azon túl, egyfajta formalizmus. De ezt a szót ne jelenkori, pejoratív értelmében vegyüek! Éppen nem a forma lélektelen kiüresedéséről van szó, hanem arról, hogy a *forma dat esse rei*, hogy bizonyos formákra van szükség ahhoz, hogy valami létrejöjjon. Teológiailag ezt fogalmazták meg később az *ex opere operato* formulájában, mely fölébe emelkedett a mágikus és a szubjektivista bizonytalanság dichotómiájának. A forma valóban létrehozza azt, amit jelez, ezzel viszont nem felmenti az embert a tőle szükséges teljesítmény kötelezettsége alól, hanem maga hívja föl őt erre a teljesítményre. Ez a kultikus magatartás mélyen gyökerezik az antik kultúrában, közelebből a római jogban. Jól emlékezünk, hogy bizonyos dolgok érvényessége meghatározott szavak kimondásához van kötve. Az emberi szándék spontán kinyilvánítása csak a késői római jogban pótolta a pontosan megfogalmazott formulát. Még ha voltak is a korai keresztény kultusznak improvizatív elemei (de csak a fenti értelemben véve), a közösség alapvetően mégis létrehozott és elfogadott egy olyan formularendszert, melynek elvégzése a mindenkinek kívánt javak elnyeréséhez szükséges. Ennek része a zene is. A zene funkcionalitása azt jelenti, hogy az illető dolog csak a megfelelő zenei kifejezőmód alkalmazásával érvényes. A százéves történet szerint a zsidó rabbi az évekig külföldön élő kántor hazajövetelekor azt vizsgálja, nem felejtette-e el az egyes előimádkozások érvényes dallamát. Ha egy evangéliumot antifónadallamra énekelnének, akkor abból a szertartásból elmaradt az evangélium. S ez gyökeresen különbözik a középkor, még inkább az újkor egyházzenejétől, melyben minden alkotást közös nevezőre hoz a korstílus.

Már más területre visz át az, ami e formalizmusból következik. Az újkori istentisztelet antropocentrikus, az ember szolgálata, az embert fejezi ki, őhozza van szabva. Az ókori keresztény kultusz objektív dolgot valósít meg, erre használja a szöveg-, zene- és mozdulatkultúra elemeit. Az embernek pedig azt a jót kínálja, hogy kiléphet a maga világából, s ha nem is szakad meg azzal való kapcsolata, e kilépésben, az ellenőrzött és megformált, józan extázisban maga fölé emelkedhet.



A Gregorius praesul *trópús áðvent elsó vasárnapja miscéjének introitusa előit* (Monza, Bibl cap 13/76 6^v-7): „Gregorius praesul meritis et nomine dignus, / unde genus ducit, summum conscendit honorem, / renovavit monumenta patrum priorum, / dum composuit hunc libellum musicae artis / scholae cantorū anni circuli. AD TE LEVAVI.