

Szabó Csaba: *Erdélyi magyar harmóniás énekek a XVIII. századból*

Szabó Csaba *Erdélyi magyar harmóniás énekek a XVIII. századból* című háromkötetes munkája 2001-ben a Balassi kiadó gondozásában jelent meg elektronikus változatban. A Magyar Művészeti Akadémia 1999. évi milleniumi aranydíjával kitüntetett munkát 2011-ben könyv formájában is kiadták. Az érdeklődő olvasó most már kézbe is veheti, át is lapozhatja e méreteiben és mondanivalójában is nagyszabású zenetudományi írást, amely az erdélyi református kollégiumok egykori énekes diákjainak zömmel feltáratlan többszólamú kéziratait — Nagy Mihályék zsoltárkönyvét (1753), Orbán Sigmondék kóruskönyvét (1766), a Kolozsvári kálvinista énekeskönyvet (1766)— teszi közzé faksimilékben, s mai kotatírásnak megfelelő, énekelhető átiratokban.

A szerzőt maradandó élménye, a népi többszólamúsággal való találkozása indította a diákos többszólamúság kérdéskörének csaknem két évtizedig tartó, mélyreható vizsgálatára. Az 1970-es évek első felének egyik nyári reggelén, amint gyalogosan a Kis-Küküllő menti Szászcsávás falu felé tartott, mezőn dolgozó asszonyok különös többszólamú éneklésére lett figyelmes. Páratlan élmény. Vajon a jövőben át fog-e érezni valaki ehhez hasonló? Hallani fogja-e a mezőn dolgozó emberek többszólamú énekét?

A magyar vokális többszólamúság formáival korábban csak érintőlegesen foglalkozott a népzene-tudomány, tanulmányok a témáról nem készültek. Ennek oka az lehet, hogy a gyűjtők nem jártak azokon a tájakon, ahol a többszólamúság tömeges jelenség, s a legősibb, legeredetibb anyagra összpontosítva a többszólamúságra utaló szórványos adatokat nem tartották meggyőzőeknek, másrészt kezdetben a meglévő technikai eszközök sem tették lehetővé a rögzítést, a fonográf ugyanis alkalmatlan volt a csoportos előadás megörökítésére.

A vokális magyar népzeneben a többszólamúság négy fajtája ismert: a dudakíséret-utánzat, a heterofónia, a tercelő, jobbára kétszólamú énekmód és a harmóniás ének. A dudakíséret-utánzatot elsőként Csokonai Vitéz Mihály említi meg a színjátszó diákok éneklésével kapcsolatban. A heterofóniáról Vargyas Lajos írt *Áj falu zenei élete* című monográfiájában (1941), s az első idevágó fonográf felvételt Bartók Béla készítette 1912-ben. A gymel-szerű, tercelő énekmódra a XVIII–XIX. századi forrásokban található adatok. Jagamas János 1981-ben közölt egy névnapköszöntő énekeket a Domokos Pál Péterrel közös tatragi gyűjtéséből (1958), amely feltehetően XVII–XVIII. századi eredetű. A vokális magyar többszólamúság legfejlettebb formáját, a csávási harmóniás éneklést Szabó Csaba gyűjtötte föl a 70-es években. A szerző hiánypótló publikációi, konferenciákon elhangzó előadásai alapvetőek a népi többszólamúság emlékeinek föltárásában, közkinccsé tételében.

Szabó Csaba a csávási népi harmóniás éneklést a XVIII. századi diákos többszólamúság késő reneszánsz rendszerének folklorizálódott változatának tekinti. Ezt támasztja alá az énekkészlet is; a faluban leginkább genfizsoltár-dallamokat, népenekeket, népies dalokat, kurucdalokat, ritkábban új stílusú népdalokat énekelnek több szólamban. A szerző hozzáfűzi azonban, hogy a mai ismeretek birtokában a mintát nem lehet teljes bizonyossággal meghatározni: a csávási énekmód gyökereit a jövő kutatásainak kell föltárniuk.

A magyar zenetudomány —Szabó Csaba kutatásait megelőzően— a diákos többszólamúság eredetét az európai látókörű debreceni professzor, Maróthi György zeneoktatást, gyülekezeti éneklést megújító törekvéseiből vezette le. Miután Maróthi hazatért nyugat-európai tanulmányútról, hozzálátott a négy-szólamú zsoltáréneklés meghonosításához. 1739-ben létrehozta a Kántus elődjét, a férfi- és gyermekszólamokból álló kvartettet, 1740-ben kiadta a Szenczi Molnár Albert-féle zsoltárkönyvet, 1743-ban a Goudimel-féle harmóniás zsoltárkönyvet, melyeket zeneelméleti tanulmányokkal is kiegészített. Maróthi György érdemei vitathatatlanok, a diákos többszólamúság gyökerei azonban évszázadokkal korábbra nyúlnak vissza. A szerző szavait idézve: „Maróthi nem kezdeményezője az összhangzatos éneknek, hanem megújítója, az a cappella műzene kollegiumi terjesztésének előharcosa.”

A diszkantálás gyakorlata Európához hasonlóan a XII–XIII. századdal kezdődően már Magyarországon is ismert volt, és a XVI. században a reformáció elterjedésével felekezeti közivé vált; legtovább a pálos rendnél és a reformátusoknál maradt fenn. A többszólamú rögtönzés létezését a tiltó rendelkezések is alátámasztják. A pálos konstitúció 1409-ben ekképpen rendelkezik: „A diszkantot pedig vagy a burdóban éneklést rendünkben megtiltjuk, kivéve azoknak, akik magasan nem tudnak énekelni ...” Méliusz Juhász Péter, a XVI. század nagy tekintélyű református püspöke is ellenérzéssel ír a többszólamú éneklésről, feltehetően azért, hogy elriassa saját felekezetének tagjait az istentisztelet katolikusokéhoz hasonló formáitól: a pápisták „a zsolozsmát, primát, vecsernyét ordítással, diszkantálással, sípolással (orgonaszóval)” végzik.

Maróthi zeneelméleti munkáinak —a Summának és Tanításnak—¹ egyes utalásaiból is az szűrhető le, hogy a rögtönzött harmóniás éneklés már gyakorlatban volt ebben az időszakban a református kollégiumokban, s Maróthi sem látott merev választóvonalat Goudimel többszólamúsága és a rögtönzött között, „harmóniás”-nak nevezte mindkettőt.

A melodiáriumok jelkészlete, lejegyzési sajátosságai is a diákos többszólamúság stílusbeli rétegzettségére hívják fel a figyelmet. Míg az erdélyi melodiáriumok írói a menzurális notációt alkalmazzák, addig Maróthinál ez a notáció modern elemekkel keveredett a metrum, az előjegyzés és a hangnemek vonatkozásában. A kéziratos harmóniás énekek jelkészletének egy része sem szerepel a debreceni professzor dolgozataiban. A *cantus praeses*-ek nem Maró-

¹ A' Soltároknak a' kóták szerint való éneklésének mesterségének rövid summája (1740), A Harmóniás Éneklésről való rövid Tanítás (1743).

thi kompendiumaiból sajátították el a sokvonalas *scala*, a hajlításjelek, az alkalmi módosító jelek régies használatát; feltehetően más hazai vagy külföldi tankönyvek is a rendelkezésükre álltak. A szerző a jelkészlet vizsgálatakor Claudio Sebastiani: *Bellum musicale* (1563) és Thomas Morley: *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597) című traktátusait veszi alapul, s feltételezi, hogy ezekhez hasonló latin vagy magyar nyelvű zeneelméleti dolgozatok a magyarországi református kollégiumokban is közkezen foroghattak. A melodiáriumok végén található, tanórai jegyzetekre emlékeztető elméleti összefoglalók, a „harmónia kitsinálásának” régulai mintha ezen elméleti írásoknak a harmónia szerkesztésére vonatkozó kivonatait tartalmaznák.

Szabó Csaba az európai forráskiadványok mellett számba veszi azokat a hazai hangjegyes nyomtatványokat is, amelyek a XVIII. századi harmóniás ének történeti előzményeinek tekinthetők, s amelyek segítségével a rögtönzött többszólamúság elkülöníthető a műzeneitől. Az erdélyi szász reformátortól, Honterus Jánostól származó *Odae cum harmoniis* gyűjtemény (1548) néhány tétele —a kötött szólamvezetés ellenére— a diákos többszólamúság rendszerével értelmezhető.

Míg a XVI. századból csak a harmóniás énekkel érintkező műzenei feldolgozások kerültek elő, addig a XVII. századi *Eperjesi graduál*-ban (1635–1652), majd a *Kájoni kódex*-ben (1634–1671) és az *Organo-Missale*-ben (1667) több diszkantrögtönzésen alapuló tételt is följegyeztek. Az Eperjesi graduál és a Kájoni kódex szerkesztésmódja az alapelvekben megegyezik az erdélyi kéziratokéival. A többszólamú tételek írói —a részletekben hasonló és eltérő vonások mellett— mindegyik esetben a konkordanciatan és a tetrachord–hexachord-rendszer szellemében, *punctum contra punctum* szerkesztik rögtönzéseiket.

A szerző a diszkantrögtönzés európai és hazai forrásainak összevetését követően a diákmelodiáriumokat stilisztikailag három rétegre különíti el.

A (kora) reneszánsz réteget az erdélyi kéziratok képviselik, melyekben az egytetemes konkordanciatan, tetrachord–hexachord-gondolkodás, a klauzulák és a mixtúrák sajátos moduszok szerinti rendje, gyakori pentatonikus basszus, a mollterc kivételes kezelése érvényesül.

A debreceni, a pápai és részben a sárospataki iskola az erdélyinél kevésbé helyi reneszánsz és kora barokk réteget képviseli. A nyugatias irányultság főként a harmonikus polifóniához közelítő vagy attól semmiben nem különböző le-tétekben, a hétfokúság tonális, dúr-moll irányába mutató akkordsorokban, a dór mollosításában nyilvánul meg.

A kései sárospataki iskola a sajátos mixtúrás hangzás miatt egyfelől a folklorizálódás jegeit mutatja, másfelől a modális rendszer belső fejlesztésének szándékáról tanúskodik. Az újtó törekvések (dimodális szerkesztés, a szeptim- és nónakkordok jelenléte, a mellékfokok gyakoribb alkalmazása, a diatonikus kis- és nagyszekundok egyenjogú használata, az I-IV-I, I-V-I ingák számának arányos csökkenése) összefonódnak az ősi technikával, a mixtúrás szerkesztéssel, és ezáltal korukat meghaladva, a 80–100 évvel későbbi neomodális műzene stílus-sajátosságaira mutatnak.

A szerző vizsgálódásai rámutattak a korábban megjelent melodiárium-átiratok (összesen 29 feldolgozás) és a hozzájuk fűzött megjegyzések revíziójának szükségességére is. A melodiáriumok többszólamú összhangosításaira nem helytálló a „primitív”, „kezdetleges”, „dilettáns” minősítés. A melodiáriumi anyagot nem lehet a tonális zene szabályrendszerével mérni. Mivel a *harmoniae praeses*-ek modális zenét műveltek, a tonális zene funkciói nem kérhetők számon rajtuk. A kötött szólamvezetésű, „szabályos” és a tilalmakat nem ismerő „kezdetleges” többszólamúság mellett létezik egy harmadik, amelyben a szólamvezetés —látszólagos kötetlenségei ellenére— valójában szabályozott körülmények közt megy végbe. A kéziratokban világosan elkülöníthetők a párhuzamos kvinteket, oktávokat, általában az ún. tiltott meneteket tudatlanságból, ügyetlenségből használó szerkesztetek a konkordanciátanon és a tetrachord-hexachord-rendszeren alapulóktól és ennek folklorizálódott változataitól.

A melodiáriumok jelentősége egyetemes és magyar vonatkozásban egyaránt számottevő. Az újkori csoportos énekes improvizáció technikáját legkorábban Angliában a XIV. századtól, Európában a XVI. század elejétől kezdve írták le. Magukra a darabokra azonban csak a tankönyvek elméleti írásaiból, zeneszerzők (G. D. Nola, J. Regnart) stilizált rögtönzéseiből lehet következtetni. Magyarországon ugyanakkor a melodiáriumokban bőséges anyag áll rendelkezésre. Kiemelkednek ezek közül az erdélyi gyűjtemények, amelyek a ma ismert legkorábbi s egyben legmegbízhatóbb kéziratok, s amelyek európai hagyományokban gyökerező, sajátosan magyar harmóniarendszerükkel hiteles képet adnak koruk, az 1500–1600-as évek anyanyelvű karénekléséről.

Ha a szerző még közöttünk lenne, biztosan több kérdés is foglalkoztatná. Lesz-e folytatás? Életben tartható-e a csávási és az ahhoz hasonló szilágysági, kárpátaljai, erdőháti (szatmári) hagyományos harmóniás éneklés? Vagy újraéleszthető-e a diszkantrögtönzés gyakorlata? Beépülhet-e újból a hazai énekkutatásba, a többszólamú halláskultúra hasznára? Vannak-e, lesznek-e olyan intézmények, amelyek az egykori, több évszázadon keresztül eredményesen működő partikuláris iskolahálózathoz hasonlóan fel tudják vállalni a közvetítői feladatot? A háromkötetes munka egyik célkitűzése ugyanis a többszólamú rögtönzés módszertanának előkészítése, a többszólamú hallás fejlesztése, a stílusismeret elmélyítése.

Talán nem lehetetlen, hogy ez az elképzelés egyszer valóra válik, hasonlóan az Angliából származó, majd a XIX. századi Észak-Amerikában a néger spirituálék hatására kialakuló rögtönzött harmóniás énekléshez, a *barbershop music* gyakorlatához, hogy a csoportos diszkantrögtönzés a kölcsönös örömszerzés, az együttérzés, az együtt gondolkodás szellemiségét erősítve Magyarországon is újra eljuthat a templomokba, és azokon kívülre, a családi és baráti körök énekes alkalmaira, a munkahelyekre, az üzlethelyiségekbe, az utcákra, a terekre, a mezőkre.

Talán nem lehetetlen...

Sápy Szilvia