MIKLÓS RÉKA

Középkori kántori költészet a halotti virrasztó zsolozsma responzórium prolixum szövegeiben

Összefoglalás ◆ *A gregorián repertoár a nyugati, római egyházi zenei hagyomány énekelt imádságait foglalja magában. Írásom egy gregorián műfaj, a responzórium prolixum szövegeit tárgyalja a virrasztó halotti zsolozsma kapcsán. Ezeket az énekeket képzett előénekesek* (cantores) *adták elő váltakozva a kórussal* (chorus). *Az énekszerzés folyamatában a mindenkori előénekesnek kulcsfontosságú volt a szerepe, hiszen a középkori kántor nem csak liturgikus-zenei előadó, hanem egyszersmind kora értelmisége (teológus, filozófus), valamint alkotó művésze (költő, zenész, koreográfus) is volt. A gregorián énekszövegek túlnyomó hányada bibliai idézet, kisebb hányada szerzőhöz kapcsolható vagy névtelen szerzőjű himnuszköltészet. A responzórium prolixumokban olyan nem kötött verselésű, rövid szövegrészletek is előfordulhatnak, amelyek, bár bibliai ihletésűek, mégsem szó szerinti idézetek, hanem névtelen szerzőtől származó szövegadaptációk: ezek egyben a kántori énekszerzési gyakorlat bizonyítékai.*

Kulcsszavak: gregorián ének, halotti zsolozsma, kántor, középkor, egyházzene

Medieval chanter poetry in the matin responsories of the dead

Summary ◆ *The Gregorian chant repertory contains the sung prayers and chants of the Western Church. This paper is focused on the Matin Responsories of the Dead. In the Middle Ages (9th to 15th centuries), chanters played an important role in the composition of chants: they were not only performers, but intellectuals with interests and knowledge in theology, philosophy, poetry, music and choreography. The Matin Responsories were generally performed in alternation by the chanter and the chorus. The texts of these Responsories are mainly quotations from the Bible. In the text of the Responsories, shorter fragments appear which are not quotations, but adaptations of biblical texts in non-metrical verses. These text*

adaptations or short fragments are evidences of the chanter's contibution to the creative process of the Matin Responsories.

Keywords: Gregorian chant, Office of the Dead, chanter, Middle Ages, Church music

A responzórium mint liturgikus-zenei műfaj

A responzóriumok – mint az egyházzenei művek általában – végigkomponált énekes imádságok. Szövegük általában egy-két zsoltárvers. A „nagy" responzórium (responsorium prolixum) és a rövidebb, „kis" responzórium (responsorium breve) gregorián műfajoknak hasonló a felépítésük, de a napszaki imaórákban máshol van a helyük. A responzórium breve esetében az énekelt zsoltárvers szótagjaira csak egy-egy hang kerül, azaz általában szillabikus, hossza pedig csupán egy levegővételnyi. A responzórium prolixum gyakran ugyanannak a hosszúságú szövegnek a dallamilag és formailag kidolgozottabb változata, ahol egy szótagra akár öt-hat vagy még több hangot is énekelnek.

A responzórium prolixumok a középkori hagyomány szerint főként a napi virrasztó zsolozsmában (matutínum), a vesperásban, valamint különböző körmenetekben kapnak helyet. A halotti szolgálat responzórium prolixumai több funkciót is be tudnak tölteni: lehetnek egyrészt olvasmányok utáni elmélkedések (virrasztó zsolozsmában), másrészt alkalmasak hosszabb körmenetek (templomból temetőbe, kerengőbe stb.) kísérésére is. Utóbbi esetben számos szólóverssel találjuk őket a fennmaradt, főleg kéziratos forrásokban.[1]

Ha a halotti szolgálat előénekeséről beszélünk, a ma embere nehezen tud elvonatkoztatni a „kántor" kifejezéshez tapadt újkori jelentéstől, mely nem csak a magyar szóhasználatban, de egész kulturális-történelmi térségünkben, azaz az Osztrák-Magyar Monarchia utódállamaiban a török idők utáni, párszáz év egyházi reformjainak, elsősorban a teréziánus-jozefinista egyházzenének a termése (Miklós, 2019: 178–179). Ennek értelmében kántornak nevezik mai napig azt a liturgikus-zenei szolgálatot végző személyt, aki elsősorban énekével, orgonajátékával, valamint a templomi kórusnak az irányításával vesz részt a templomi és a gyülekezeti élethez kapcsolódó szertartásokon. Ugyancsak ő végzi pap kíséretében a temetési szolgálatot, mely az elmúlt évszázadok alatt jelentősen változott.

A középkorban – a tág fogalom pontosabb megértéséhez a szerzetesi, közösségi szerveződésektől a gregorián hagyomány késői, a már esztétikailag „kifulladt" 15. századát is

[1] A gregorián repertoár adatbázisban is kutatható: www.cantusindex.org. Elérés: 2020. november 15.

beleértem – a kántor, ha nem is volt a klérus tagja, de zárt közösségben élt. Ehhez a közösséghez iskoláskorú gyermekek is tartoztak, akik később rendi tagok (szerzetestestvérek, papok) lettek. Ez nem csak a bencés (más szóval monasztikus) rendekre volt jellemző, hanem a székesegyházi gyakorlatra is. Tehát a székesegyházi káptalan magában foglalta a káptalani iskola intézményét is. A gyakorlatban ez azt eredményezte, hogy a kántorok, azaz az imaórák és a mise előénekesei, a már eleve zárt közösség legjobb énekesei közül kerültek ki. Zenei-liturgikus, szólisztikus *fellépéseik* hátterében olyan többéves, napi rendszerességű elméleti és gyakorlati tapasztalat állt, melyet ma már hiába keresnénk a nyugati egyházzenei akadémiai képzésben.

A gregorián énekrepertoárnak már a 9-10. századból fennmaradt kéziratos forrásaiban olyan kifinomult lejegyzési mód figyelhető meg, mely mai kottázási gyakorlattal vissza nem adható, aprólékosan árnyalt kifejezésmódra utal. A legkorábbi források pontos hangmagasságot nem jelölő, úgynevezett adiasztematikus neumaírásokkal rögzítették az énekeket. A szövegek fölé vezénylési mozdulatokat sugalló jeleket írtak, amelyeket neumáknak nevezünk. A gregorián neumaírás árnyaltsága nem mindig a hang fő paramétereire (magasság, időtartam, hangerő és sebesség) terjedt ki; egy-egy éneknél a pontos hangmagasságot bajos lenne kideríteni csupán az adiasztematikus kéziratokból. Ám ez abban a korban nem okozott gondot, hiszen a zenei kéziratot nem úgy használták, mint a mai kóruspróbákon. A középkori „gregorián kotta" rendszerint be sem került a napi használatba: a kórustagok, azaz a szkólaénekesek nem a rendkívül költségesen előállított kottakönyvekből, hanem vezénylés alapján, szájhagyomány útján sajátították el az énekeket. A nagyobb földrajzi területeken jellegzetes neumaírások honosodtak meg. Mivel az adiasztematikus neumaírás csak egy már meglévő gyakorlatot rögzített, és bár jelölte a dallamok fő irányát, azoknak főként az előadásmódjára terjedt ki, ezért elmondható, hogy ez a „kottaírás" nagyobbrészt emlékeztetőül szolgált annak, aki az énekeket a közösségben tanította: azaz a kántornak.

Joggal tehetjük fel a kérdést: vajon *mi mást* nem rögzítettek az írott források egy olyan korban, ahol a napi öt-hat óra (vagy ennél is több) énekelt gyakorlat óhatatlanul felébreszthette az előadóban a saját szunnyadó kreativitását, alkotókedvét?

A zenei-liturgikus gyakorlatban nem mindig születtek új irodalmi alkotások, de – miközben a repertoár alapvetően biblikus maradt – végbementek bizonyos fokú szöveg-átalakulások. Itt nem csupán a szöveg, hanem a zene is központi jelentőséggel bír. A sok órát felölelő napi énekelt imában nem csak esztétikai szempontból volt kiemelkedő fontossága a zenének (Prassl, 2013: 254). A keresztény zsolozsmák[2] a zsidó imaórák szerkezetét veszik

[2] Írásomban nem térek ki a keleti és nyugati keresztény hagyományok és ezek szerteágazó családjainak imaóra-gyakorlatára, mely egy hosszú skálán, a leginkább egyszerűsített formától a leggazdagabbig terjed. Csupán a

alapul: Jézus is naponta többször megállt lelkipásztori tevékenységében, hogy elmondja a napszaki imaórákhoz rendelt zsoltárokat. A jeruzsálemi templom imagyakorlatában szintén alapfontosságú volt az ének. Ezzel szemben a zsinagógában a zsoltárok egyszerűbb formában, legfeljebb kantillálva (beszéd és ének határán, fennszóval recitálva) szólaltak meg, s ezzel is a templom elsőbbségét hangsúlyozták a „csupán" imaházzal, azaz zsinagógával szemben. A *Zsoltárok könyvé*ben számos helyen megtalálható a „szela" szócska, mely valószínűleg a hangszeres betétek helyét jelöli. A hangszeres zenei alkotás tehát szervesen kapcsolódott a zsoltárimádsághoz, amely valószínűsíthetően már egy hangszeres előjátékkal, azaz prelúdiummal indult.

A szentírási szövegeken való zenei elmélkedés azonban nem csupán hangszeres köz- és utójátékot, valamint előjátékszerű ráhangolódást jelenthetett a zsidó énekes hagyományban, hanem akár pusztán énekesi hozzájárulást is. A napjainkig fennmaradt jubilus a gregorián alleluja-dallamok utolsó, *-ja* szótagján hosszú, hangszeres betétre emlékeztet, mégis énekesi betoldás, mintegy bizonyítéka a hajdani (mindenkori) énekesi szándéknak, még ha keletkezési körülményei nem is hozhatók feltétlen összefüggésbe a zsidó énekesi hagyománnyal.

A gregorián énekrepertoár a karoling reformoknak köszönhetően az első európai műzenei egységesítő mozgalomból született. A gregorián ének – bár magán hordozhatja a különböző területek és időszakok jellegzetességeit is – a nyugati egyházi zenének és a római rítusnak a napjainkig fennálló közös zenei nyelve. A gregorián műfajok kialakulása, fejlődése és a kántori, azaz előénekesi gyakorlat között– melyben fontos szerep jutott a kreativitásnak– állandó kölcsönhatás állt fent.[3] Ez jellemezte mindvégig az alaprepertoár megszilárdulási folyamatát is (8-9. század). A halotti zsolozsma, azaz az officium defunctorum, mint temetéstől független megemlékezési forma általános elterjedése szintén erre az időszakra tehető (Ottosen, 1993; Bärsch, 2004; Schell, 2011). A halotti zsolozsmarend bővítménye, mint az adott napra előírt imamennyiség kiszélesítése, elsőként monasztikus körökben terjedt el.

Ami a gregorián repertoár zenei nyelvét illeti, elmondható, hogy az énekek alapvetően nem tonális-funkcionális rendszerben íródtak, mint ahogy azt az európai műzenében– túlnyomórészt a barokk kor kezdetétől számítva – megszokhattuk, hanem modálisak. Ez azt jelenti, hogy a gregorián énekekben nem dúr és moll hangnemek vannak: a hanganyag alapvetően a görög octoechos nyolc móduszába rendeződik. Az *ethos*-tan a gregorián ének modális hangzásvilágát

közös, biblikus alapelvet és a strukturális hasonlóságot emelném ki, mely minden esetben a zsidó hagyományra épül.

[3] Ez ma sincs másként. A szekularizáció korában a szakképzett egyházzenész az improvizáció merőben új eszközeit használhatja fel a pasztorációs krízis enyhítésére. Ezáltal létrehozhat új, az adotthely és gyülekezet igényeihez alkalmazott zenei-liturgikus műfajokat is.

elméleti és gyakorlati szempontokból vizsgálja. Eszerint mind a nyolc módusz egyenként külön érzésvilágot, életérzést képvisel.[4]

Előénekesi feladatkörbe tartozik az imaórán az egymást követő antifónák és responzóriumok beéneklése. Az előénekesnek a helyes hangközöket nem csupán tisztán és hibátlanul kell beénekelnie, hanem az imádkozó közösséget is be kell vezetnie a módusz *ethos*ába, érzésébe. Ez azért is számít szakmai kihívásnak, mert a kántor az antifónák vagy responzóriumok elején gyakran csak néhány hanggal indít, s ez alatt, ideális esetben, el kellene érnie, hogy ne csak az énekelt imát, de a módusz *ethosá*t is összekapcsolja a közösséggel. A szakrális zsidó énekesi gyakorlatnak valószínűleg szerves része lehetett a zenei improvizáció, amely során az előénekes „beénekelhette" magát a soron következő módusz érzésvilágába, míg átadta volna a hangot a közösségnek. Ezt a gyakorlatot látszik igazolni a klasszikus indiai zenében a rágák hangszeres beintonálása is szitárral. Itt sem annyira az előadó technikai készségeinek a csillogtatása a cél, hanem inkább a modális érzésvilág átvétele és közvetítése a hallgatóság felé.

A gregorián ének előénekese tehát előadó és alkotó is egyben, közvetítő és teremtő, mintegy *össz*művész. Ahhoz, hogy megérthessük, vajon milyen kategóriákba sorolhatók a középkori kántori alkotások, figyelembe kell vennünk a tényt, hogy a kántor korának csúcsértelmisége, mind a liturgiának, mind a zenének a legavatottabb szakértője: teológus; ezenkívül sokéves koreográfiai tapasztalattal rendelkező, képzett és gyakorló zenész. A kántor gyakorta körmeneteken vesz részt, valamint más liturgikus-zenei eseményeknek a lebonyolítója, mint amilyen egy temetés is.

A kántori gyakorlatból nem hiányoznak a koreográfia elemei sem. Ha egy előadóművészt látunk a színpadon, gyakran támad olyan érzésünk, mintha mi is kilépnénk az előadóművésszel együtt, mintha egy másik térbe és időbe tennénk egy utazást. Ez hasonlóképpen történik a liturgikus-zenei cselekmények esetében is. Talán látványosabbak a körmenetek, hiszen a térben fizikai elmozdulás történik, nagy az érzékeinkre való hatás (keresztvivés, tömjén stb.); de az énekelt imaórát is a tér és az idő dimenzióinak a megbontása jellemzi.

Miről van itt szó?

A kántori temetési gyakorlatban különösen fontossá, majdnem tapintható közelségűvé válnak a megélt rítusok, melyek közül kiemelt fontosságúak az átmeneti rítusok. Bár különböző kultúrák a túlvilági élet kérdéséhez nagyon eltérően viszonyulnak (ebben gyakran még az

[4]Az *ethos*, mint a modális érzés ének által való közvetítése a görögöktől öröklődött át a középkor művészetébe, vö. Saulnier, 1997: 19–20.

Ószövetség könyvei is egymástól eltérő álláspontokat képviselnek), mindben közös, hogy a legkülönfélébb halotti, temetési rítusok belső felépítése hasonló szerkezeten nyugszik (van Gennep, 1998: 29). Közös jellemzőként a földi világból a másik, spirituális világba való nyitást emelném ki. Ez egyaránt hat az idő és a tér dimenzióira. Az előénekesi gyakorlatban a spirituális nyitás zenei-liturgikus eszközökkel valósul meg: dallamokkal, szövegekkel, koreográfiai elemekkel. A keresztény egyházzenének teológiai programja van, ezért elengedhetetlen, hogy a gregorián repertoárt ettől ne elszigetelten, hanem ebbe a kontextusba ágyazva vizsgáljuk. Liturgikus szempontból az eksztázis – kilépés a fizikai én állapotából – nem csak azt jelenti, hogy kimozdulunk vagy elmozdulunk a nyugalmi állapotból, hanem egyszerre, egy időben egy másik folyamat kezdetén is vagyunk (Miklós, 2020: 401).

A keresztény hit a túlvilági életet hirdeti. A halál pontosan a két világ találkozási pontján: földi életünk végén, ugyanakkor a túlvilági élet kezdetén helyezkedik el. Liturgikus alkalmainkon, legyen az akár közösségben vagy magányban végzett ima, megfigyelhető bizonyos mértékben mind a tér, mind az idő szakralizálódása (Eliade, 2013: 54).

Ennek értelmében a temetés aktusától független, megemlékező halotti zsolozsma is ezen a képzeletbeli hídon helyezkedik el, amely a földi világot összeköti a túlvilággal: a megénekelt mennyország a túlvilági Jeruzsálemet (liturgikus tér) és a Jeruzsálembe való megérkezést (liturgikus idő) vetíti elő. Az előénekesi szolgálat ennek tükrében nem elsősorban az előadóművész hangképzési technikáinak a bemutatása, hanem spirituális közvetítés: az énekes a megélt teofániát, az isteni jelenlétet teljes lényével közvetíti a hallgatóság felé.

A halotti virrasztó zsolozsma szöveganyaga

A halotti zsolozsma időrendben vesperásból (esti dicséret), matutínumból (virrasztó dicséret) és laudesből (hajnali dicséret) áll. A virrasztó dicséret olvasmányai a középkori hagyomány szerint főként Jób könyvéből származnak. Az olvasmányokat követő responzórium prolixumok szövegei is ezekhez igazodnak. A kéziratos középkori neumaírásos forrásokban a Jób könyvére alapozott responzóriumok gyakran külön csoportban találhatók. Itt kapnak helyet azok a halotti zsolozsmához nem kapcsolódó énekek is, amelyeknek szövege szintén Jób könyvére épül.

A könnyebb átláthatóság érdekében közlöm az 1568-as *Breviarium Romanum* rendjét, mely tulajdonképpen a többszáz éves középkori gyakorlat[5] nyomtatásban való rögzítése (Sodi et Triacca, 2012: 1021–1024). A római halotti matutínum invitatóriummal és himnusszal indul, ezt három nokturnus, azaz alegység követi, egyenként három olvasmánnyal és három

[5] A repertoár természetesen megtartotta területileg differenciált jellegét is, melyre most nem térek ki.

responzóriummal.[6] A matutínum olvasmányai képezik azt az alapszöveget, amelyre a zenei-liturgikus elmélkedés, azaz az ének épül.[7] Azokat a responzóriumokat, amelyeknek a zsoltárversei nem követik hűen a szentírást vagy ettől merőben eltérnek, kövér betűkkel jelöltem. Zárójelbe tettem továbbá az ének refrénszerűen visszatérő részeit. A jobb közérthetőségért táblázatom jobb oszlopában közlöm az eredeti latin énekszövegek magyar fordításait is, melyek részben az Esztergomi Breviárium idáig megjelent kiadványaira támaszkodnak (Népzsolozsma,1990: 221–223; Nényei és Dobszay, 2008: 39–42), részben pedig a még megjelenés előtt álló, teljes magyar halotti zsolozsma kritikai kiadásából származnak.

In primo nocturno	Első nokturnusra
Lectio prima: *Parce mihi Domine* (Job 7,16b–21) Responsorium: ***Credo*** *quod redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum: et in carne mea videbo Deum salvatorem meum. Quem visurus sum ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt. (Et in carne mea...)* (Job 19,25–27)	1. olvasmány: *Engedj nekem* (Jób 7,16b–21) 1. responzórium: ***Hiszem,*** *hogy az én megváltóm él s az utolsó napon a földből föltámadok és az én testemben látom meg üdvözítő Istenemet. Kit én magam látok meg és nem más, az én szemeim nézik őt. (És az én testemben...)* (Jób 19,25–27)
Lectio secunda: *Taedet animam meam vitae meae* (Job 10,1–7) Responsorium: ***Qui Lazarum resuscitasti a monumento foetidum: tu eis Domine dona requiem et locum indulgentiae. Qui venturus es judicare vivos et mortuos et saeculum per ignem. (Tu eis Domine dona requiem...)***	2. olvasmány: *Megunta lelkem életemet* (Jób 10,1–7) 2. responzórium: ***Ki a már enyészetnek indult Lázárt a sírból kiszólítottad: Te, Uram, adj nyugodalmat nekik, és helyet a bocsánatnak. Ki eljövendő vagy ítélni élőket és holtakat és a világot a tűz által. (Te, Uram, adj nyugodalmat...)***
Lectio tertia: *Manus tuae Domine fecerunt me* (Job 10,8–12) Responsorium: ***Domine quando veneris judicare terram, ubi me abscondam a vultu irae tuae? Quia peccavi nimis in vita mea. Commissa mea pavesco, et ante te erubesco dum veneris judicare, noli me condemnare. (Quia peccavi...) Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis. (Quia peccavi...)***	3. olvasmány: *A Te kezeid alkottak engem* (Jób 10,8–12) 3. responzórium: ***Uram, midőn eljövendesz ítélni a földet, hová rejtőzzem el haragodnak tekintetétől? Mert sokat vétkeztem életemben. Félek elkövetett vétkeimért és pirulok előtted, midőn eljövendesz ítélni, ne kárhoztass el engem. (Mert sokat vétkeztem...) Adj, Uram, örök nyugodalmat nekik, és az örök világosság fényeskedjék nekik. (Mert sokat vétkeztem...)***

[6] Az invitatórium, a himnusz, valamint a nokturnusok további *(Paternoster, absolutio, versiculus)* műfajai nem képezik írásom tárgyát.
[7] A helytakarékosság érdekében az olvasmányoknak csak az iníciumát, valamint a pontos hivatkozását közlöm.

In secundo nocturno	Második nokturnusra
Lectio quarta: *Responde mihi* (Job 13,22b–28) Responsorium: *Memento mei Deus, quia ventus est vita mea, nec aspiciat me visus hominis* (Job 7,7a; 7,8a). *De profundis clamavi ad te Domine, Domine, exaudi vocem meam. (Nec aspiciat me...)* (Ps. 129,1b–2a)	4. olvasmány: *Felelj nekem* (Jób 13,22b–28) 4. responzórium: *Emlékezzél meg rólam, Isten, mert egy lehelet az életem, többé nem látnak engem az emberek* (Jób 7,7a; 7,8a). *A mélyből kiáltok hozzád, Uram, Uram, halld meg szavamat. (Többé nem látnak már...)* (Zsolt.129,1b–2a)
Lectio quinta: *Homo natus de muliere* (Job 14,1–6) Responsorium: ***Hei mihi Domine, quia peccavi nimis in vita mea. Quid faciem miser? ubi fugiam, nisi ad te Deus meus? Miserere mei dum veneris in novissimo die. Anima mea turbata est valde, sed tu Domine succurre ei. (Miserere mei...)***	5. olvasmány: *Az ember, az asszony szülötte* (Jób 14,1–6) 5. responzórium: ***Jaj nekem, Uram, mert sokat vétkeztem életemben. Mit csináljak, én nyomorult? Hová fussak, ha nem hozzád, én Istenem? Könyörülj rajtam, mikor eljössz ítélni az utolsó napon. Zaklatott nagyon az én lelkem, de Te, Uram, siess segítségére. (Könyörülj rajtam...)***
Lectio sexta: *Quis mihi hoc tribuat* (Job 14,13–16) Responsorium: ***Ne recorderis peccata mea Domine, dum veneris judicare saeculum per ignem. Dirige Domine Deus meus in conspectu tuo viam meam. (Dum veneris...) Requiem aeternam. (Dum veneris...)***	6. olvasmány: *Ki teszi azt velem* (Jób 14,13–16) 6. responzórium***: Ne nézd a bűneimet, Uram, midőn eljössz a világot tűzben ítélni. Egyengesd, Uram, Istenem, az én utaimat a Te színed előtt. (Midőn eljössz...) Örök nyugodalmat. (Midőn eljössz...)***

In tertio nocturno	Harmadik nokturnusra
Lectio septima: *Spiritus meus attenuabitur* (Job 17,1–3; 11–15a) Responsorium: ***Peccantem me quottidie et non paenitentem, timor mortis conturbat me: quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei Deus et salva me.*** *Deus in nomine tuo salvum me fac et in virtute tua libera me.* ***(Quia in inferno...)*** (Ps. 53,3)	7. olvasmány: *Lelkem összetört* (Jób 17,1–3; 11–15a) 7. responzórium: ***Mindennap vétkeztem és meg nem bántam, a halálnak félelme szállt le reám. Mivel az alvilágból nincs megváltás, könyörülj rajtam és ments meg engem, Istenem.*** *Ments meg engem, Isten, a Te neved által, és a Te hatalmaddal szabadíts meg engem!* ***(Mivel az alvilágból...)*** (Zsolt. 53,3)
Lectio octava: *Pelli meae consumptis carnibus* (Job 19,20–27) Responsorium: ***Domine secundum actum meum noli me judicare: nihil dignum in conspectu tuo egi: ideo deprecor majestatem tuam, ut tu Deus deleas iniquitatem meam. Amplius lava me Domine ab injustitiam meam, et a delicto meo munda me. (Ut tu Deus deleas...)***	8. olvasmány: *Bőröm alatt elpusztul a húsom* (Jób 19,20–27) 8. responzórium: ***Uram, ne tetteim alapján ítélj meg engem, méltatlanul állok színed előtt, mégis kérem fönségedet, hiszen Te Isten vagy, töröld el bűnösségemet. Moss meg engem vétkeimtől, Uram, és tisztíts meg gonoszságaimtól. (Hiszen Te Isten vagy...)***

Lectio nona: *Quare de vulva eduxisti* (Job 10,18–22) Responsorium: ***Libera me Domine de morte aeterna, in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt et terra, dum veneris judicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego, et timeo dum discussio venerit, atque ventura ira. (Quando...) Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. (Dum veneris...) Requiem aeternam. (Libera me...)***	9. olvasmány: *Miért hoztál ki anyám méhéből?* (Jób 10,18–22) 9. responzórium: ***Szabadíts meg, Uram,az örök haláltól, ama rettenetes napon, midőn az ég és föld meg fognak indulni, amikor eljössz a világot tűzben ítélni! Reszketek és félek a te haragod fuvallatától, ahogy a számadás napja elérkezik. (Midőn az ég...) Ama nap, a harag napja, nyomorúság és szerencsétlenség napja, nagy és nagyon keserű nap az. (Amikor eljössz...) Adj, Uram, örök nyugodalmat. (Szabadíts meg...)***

1. Credo quod redemptor. Bár a teljes szöveg Jób 19. fejezetét követi, szembetűnő az első szó, mely ettől eltér. A szentírási *tudom* (scio) és a kántori *hiszem* (credo) között jelentésbeli a különbség. Akár úgy is mondhatnánk, hogy a középkor nagy misztikusai e két fogalmat egyazon hídon elhelyezkedő két pontnak élték meg. A kántor szerzetesközösségében naponta elimádkozta a 118. zsoltárt is, amelyben három különböző helyen fordul elő az Úr felé az *Értelmet adj nekem*-kérés, éspedig:

– hogy kutassam törvényeidet,
– hogy tudjam a Te bizonyságaidat,
– hogy éljek.

Az átmenet pillanatát abba a világba, ahol a Megváltó él, a kántor nyomatékosabban fejezi ki egy hittétellel, miszerint teljes lényével a halál utáni, túlvilági életet hirdeti, ahol az elhunyt már feltámadása után tapintható, testi közelségben találkozik Krisztussal. A kántor ezzel mintegy összekapcsolja a két fogalmat, a *tudom*ot és a *hiszem*et: a hit felülkerekedik minden tudáson, a keresztény tudás maga a hit.

2. Qui Lazarum resuscitasti. Az énekszerző a halott érdekében szól, példának pedig a már enyészetnek indult Lázár sírból való feltámasztását emeli ki. Lázár feltámasztása az énekszerző számára jelentheti egyrészt azt, hogy az ókori egyházatyák írásait alaposan ismerte,[8] ugyanakkor fontos kifejező eszközt találunk a csupán zenei megoldásokban is. A responzórium

[8]Részlet Szent Ágoston *Quando celebramus dies fratrum defunctorum* szermójából: „Mária, Lázár testvére ragaszkodott az Úrhoz, és mégis bánkódott Lázár halálán. De mit csodálkozol Márián, mikor maga az Úr is megsiratta Lázárt, holott tudta, hogy menten föltámasztja?" (Nényei és Dobszay, 2008: 40).

a gregorián modológia szerint a negyedik móduszban van. A középkori kéziratos források, bár a pontos hangmagasságot még nem jelölik (ilyen például a híres 10. századi Hartker-kódex St. Gallenből), a különböző móduszok dallamfordulatait már felismerhetővé teszik a neumákból is, azaz azokból a vezénylésre utaló jelekből, amelyeket az énekszövegek fölé írtak. A Laza*rum* szó utolsó szótagja felett a neumákból kivehető az ötödik módusz tipikus dallamfordulata. Ez az a pillanat, ahogy a zeneműben röviden elhagyjuk a móduszt. Ezt a szerző akár annak szemléltetésére is használhatja, ahogy a halál pillanatában lelkünk kilép a testünkből. A *resuscitasti* (feltámasztottad) szó elején viszont már visszatérünk az eredeti, negyedik gregorián móduszba. A kompozíciós folyamat során a szó és a zene kifejezési lehetőségeit tehát mesterien egyesíti a szerző, hogy a feltámasztás csodáját érzékeltesse.

3. Domine quando veneris. A harmadik responzórium prolixum szövege, bár bibliai ihletésű, mégis saját alkotásnak tekinthető. A szöveget elsősorban a *Zsoltárok könyve* bűnbánatra utaló részei ihlették (Zsolt. 95,13; 97,9; 6,2; 37,2; 75,8;), de hasonló szófordulatok megjelennek más bibliai helyeken is (Jel. 11,18 vagy Ezdr 9,6).

5. Hei mihi Domine.

6. Ne recorderis peccata mea. Ezekben a responzóriumokban a szerző a bűnbánati zsoltárok hangulatával reflektál az olvasmányra (vö. Zsolt. 40,5; 138,7; 6,4; Jób 7,20; 14,13). A kolostori zárt közegben a szentírási szövegeket gyakran egész nap mormolták, újra és újra „megrágták" – erre a gyakorlatra utal a *ruminatio* („kérődzés") kifejezés is. A napi zsolozsmagyakorlatban gyakran előforduló, azaz berögzült szófordulatokból, mint valami előre összetársított mozaikcsíkokból létrejött egy-egy rövidebb, de egybefüggő szöveg. Ez a szövegalkotáshoz hasonlóan a gregorián zenével sem volt másként. Így születtek az öt-hat vagy akár tíz hangból álló dallamocskák, amelyek egy-egy gregorián zeneműben többször is előfordulhattak, mindig más és más szövegre énekelve. Ezeket a dallamcsíkokat centónak nevezzük, azt a zeneszerzési technikát pedig, amelyik építőelemekként használja a centókat, centonizációnak. A centók a modális szókincs alkotóelemei (Saulnier, 1997: 19). Az énekszerző ezeket kombinálja, majd illeszti össze a gregorián modológia szabályrendszerében úgy, hogy közben kibővíti őket a saját kreatív stíluselemeivel. A gregoriánban viszont a zene nem élvezeti cél, hanem a szakrális művészet része, azaz a szó szolgája: a gregorián ének nem elsősorban egy zeneesztétikai

szépség kategóriájának képviselője,[9] hanem az Ige illendő megzenésítése (Agustoni et Göschl, 1992: 684–685). A kész énekszöveg kialakulási folyamata már-már ahhoz hasonlít, mintha a szöveg lenne centonizálva, nem az ének. A halotti repertoár jellegzetes szövegeinél, melyről egy későbbi példánál szólok, szintén hasonló jelenség figyelhető meg.

7. Peccantem me quottidie. Az imádkozón erőt vesz a halálfélelem. A kórusrész szövege szerzői hozzájárulás, de a responzórium verse egy majdnem szó szerinti zsoltáridézet. Csupán egyetlen szó különbözik: a *judica* (ítélj) a szövegszerzőnél *salva* (ments meg) jelentéssé szelídül (Zsolt. 53,3). Tehát a visszatérő rész (a pokol tüze!) előtt nem megmentés és *ítélet* szerepel a vers végén, hanem megmentés és *megszabadítás*.

8. Domine secundum actum meum. Ennél a responzóriumnál a vers kifejezési eszköztára hasonlít a *Peccantem* kezdetű responzóriuméhoz. A versben kétszer van szó tisztulásról: a zsoltáros először a *lava me* (moss meg), aztán a *munda me* (tisztíts meg) rokon kifejezésekkel él, a visszatérő részben pedig az *ut deleas* (hogy eltöröld) szókapcsolatot találjuk. Mindhárom esetben az ember belső tisztulásáról van szó. Az énekszerző Istenhez fordul, egyre nyomatékosabban, hogy mintegy háromszorosan tisztítsa meg vétkeitől a halál pillanatában. A többszörösen tisztított ezüst metaforája közel állhat ahhoz az alkotó előénekeshez, aki a verset a repetendához kapcsolja: az Úr szemében az igaz ember a hétszeresen megtisztított ezüsthöz hasonlít (Zsolt. 11,7; 65,10).

9. Libera me Domine de morte aeterna. Ez a responzórium a középkori szakrális költészet egyik legkifejezőbb alkotása, s keletkezésében valószínűleg több szerzőnek egy hosszabb alkotóperiódusra terjedő közreműködését őrzi. A responzórium prolixumokat a középkori kéziratos forrásokban gyakran több verssel is megtaláljuk. Ez utalhat körmenetekben való használatukra, mint például jelen responzórium esetében is, melyet a koporsó feletti feloldozás mozzanatához kapcsolva adtak elő. A *Libera me* szövegei más helyeken is előfordulnak a halotti zsolozsma anyagában, akár jelen responzóriumokban. A responzóriumba különféle pótlásokat illesztettek, azaz tropizálták az eleve többverses szerkezetet. A trópusok aztán annyira felduzzasztották az alapot, hogy gyakran önálló műfajok jöttek létre, hiszen a betoldott szövegekhez dallamok is társultak. Ezt a trópusanyagot találjuk meg később a *Dies irae* című szekvenciában is, melynek legkorábbi változata a 13. századra tehető, és valószínűleg

[9] Noha a gregorián a szubjekív recepció nyomán valóban az esztétikai szép kategóriájába sorolandó (Hourlier, 1985: 43).

olaszországi ferences közvetítéssel kezdett terjedni Európában. Teljességgel csupán a 16. századra szilárdult meg a nyugati egyházzenei gyakorlatban, s ez nagyrészt V. Piusz pápa 1570-ben kiadott *Missale Romanum*jának köszönhető (AH-54, 1915: 271). A *Dies irae* szekvencia Magyarországon is csak a 15. századtól kezdődően fordul elő, de inkább csak elszórtan volt jelen (Kovács, 2017: 297).

Koreográfiai elemek, gregorián interpretáció

A responzórium prolixum énekes műfaj liturgikus előadásmódja a következő: először a korpusz, azaz a kórusrész hangzik el, ezután következik a szólóvers, majd a repetenda (a korpusz második része), esetenként a második vers, a teljes korpusz vagy a repetenda, és így tovább. Az egyverses responzórium prolixumok esetében a szólóvers után gyakran csak a repetenda, azaz a kórusrész második fele hangzik el. A teljes előadási folyamat során a vers-repetenda-vers-korpusz hullámzásában érdekes koreográfiai elemek kerülnek előtérbe: a rokonérzések összekapcsolódnak, a szöveg-zene páros hol intenzívebb, hol lassú megnyugvással tér vissza a repetendában. Amikor a versek repetendához kapcsolódnak, gyakran új, mellérendelő (a sokféle jelentéssel bíró *et* szócska által) vagy alárendelő viszonyú (például *quia*) mondatpárok jönnek létre.

Egy öt percig tartó responzórium prolixum alatt hihetetlen érzelmi hatással bíró zenei-liturgikus ívek jönnek létre, melyek előadóban és hallgatóban egyaránt katartikus érzéseket válthatnak ki. Az érzésvilág formálásában fontos szerep jut az octoechos-nak, a nyolc módusz rendszerének, hiszen mindegyik módusz külön érzésvilágot képvisel, és a különböző *ethos*-ok közvetítése a hallgatóság felé éppen olyan fordulópontokon valósul meg, mint például a szólóvers kibontakoztatása és záró koreográfiája, mellyel az előénekes a kórus visszatérését készíti elő. Egy igényes szkóla ritkán fogja ugyanolyan emotív töltettel énekelni azt a visszatérő részt, amely a szólóvers előtt már egyszer elhangzott. A gregorián interpretációt az is meghatározza, ahogy a szkóla és az előénekes a gregorián énekrepertoár szövegeinek mély teológiai jelentéstöbbletéhez viszonyul.

A középkor kántora tehát teljes lényével ezt a közvetítő szerepet sugározta: egy személyben ötvözte az Úrba vetett keresztény ember bizalmát, valamint a természetes, emberi lényéből adódó félelmeit a költészet és a zene nyelvén. A kántor, mint előénekes-teológus, a legszentebb színházat játszotta el: előtanulmányokat és szakirodalmat olvasott, forgatókönyvet írt, dialógusokat énekelt (gyakran egy személyben), költött, előadott és rendezői szerepkört is betöltött. A halotti megemlékezés olvasmányos imaórájában a *gregorián* kántor kontemplatív

aktusként – fizikai elmozdulás nélkül – tapasztalhatta meg a szakrális tér- és idődimenzióknak az alakulását / változását, mellyel saját halálfélelme felett győzedelmeskedhetett.

IRODALOM

AGUSTONI, L. et GÖSCHL, J. B. (1992): *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals.* Ästhetik (Teilband II), Regensburg, Gustav Bosse.

Analecta Hymnica Medii Aevii (AH-54, 1915): *Die Sequenzen*. 54. kötet, Clemens Blume (szerk.), Leipzig, Reisland.

BÄRSCH, J. (2004): *Allerseelen. Studien zu Liturgie und Brauchtum eines Totengedenktages in der abendländischen Kirche*. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen (90), Münster, Aschendorf.

Cantus Index gregorián adatbázis: Elérés: 2020. november 15., www.cantusindex.org, hozzáférés: 2021.02.17.

ELIADE, M. (2013): *Sacrul și profanul*. (A szent és a profán. Ford.: Prelipceanu, Brîndușa), 3. kiadás, București, Humanitas.

VAN GENNEP, A. (1998): *Riturile de trecere*. (Les rites de passage. Ford.: Berdan, Lucia és Vasilescu, Nora), Iași, Polirom.

HOURLIER, J. (1985): *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre.

KOVÁCS A. (2017): *Szekvenciák a középkori Magyarországon. Repertoár, tradíciók, dallamok.* Musica Sacra Hungarica 2., Budapest, Argumentum.

MIKLÓS R. (2019): „Új dallama és zenéje Pály Lajostól” – A topolyai kéziratos kántorkönyvek áldozási énekei. In: Barna Gábor, Fábián Gabriella (szerk.): *Eucharisztia és Úrvacsora a magyarországi vallási kultúrában 1.* A Valláskutatás Könyvei 43., Szeged, SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 176–188.

MIKLÓS R. (2020): Egyházzenész mint liturgus? Egy új egyházi szolgálat modellje a 21. század elején. In: *„Leborulva áldlak...” Az Oltáriszentség és az Úrvacsora a magyarországi vallási kultúrában.* (szerk: Barna Gábor) A Szent István Tudományos Akadémia kiadványai 1., Budapest, Szent István Társulat, 387–404.

NÉNYEI S. és DOBSZAY L. (2008): *A halotti szolgálat énekei*. Budapest, MTA–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Intézete és a Magyar Egyházzenei Társaság.

N. N. (1990): *Népzsolozsmák. Énekes zsolozsma az Esztergomi Breviárium alapján*. Budapest, Szent Ágoston Liturgikus Megújulási Mozgalom.

OTTOSEN, K. (1993): *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus, Aarhus University Press.

PRASSL, F. K. (2013): Pavlov's Dog and the Liturgy: Listening and Recognition in Gregorian Chant. In: Katarina Šter (szerk.): *De musica disserenda* IX/1-2. Gregorian Chant from Manuscript to Music. Dedicated to Dr. Jurij Snoj on his sixtieth birthday, Ljubljana, Muzikološki Institut ZRC SAZU, 253–269.

SAULNIER, D. (1997): *Les modes grégoriens*. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre.

SCHELL, S. (2011): *The Office of the Dead in England. Image and Music in the Book of Hours and Related Texts, c. 1250-c. 1500.* PhD Thesis, Univ. of St. Andrews.

SODI, M. et TRIACCA, A. M. (2012): *Breviarium Romanum. Editio Princeps (1568)*. A cura di Manlio Sodi et Achille Maria Triacca, 2. edizione, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.

Dr. Miklós Réka, Obl. CCR
egyházzenész, zenepedagógus, független kutató
a zentai Cor Jesu Alapítvány gregorián szakos előadója,
a Délvidéki Himnológiai Füzetek főszerkesztője
dr.reka.miklos@gmail.com
www.kulturpension.rs