

A NYUGAT ZENÉJE

Claves ad musicam

További olvasnivaló a kiadó kínálatából:

Almási-Tóth András:
Az opera – egy zárt világ

Carl Dahlhaus:
Az abszolút zene eszméje

Fodor Géza:
Mozart Don Juanja

Eduard Hanslick:
A zenei szép

Surányi László:
Megszólít vagy elvarázsol?

Szalóczy Péter:
Elfeledett zeneszerzők

Wilheim András (szerk.):
Szabolcsi Bence válogatott tanulmányai

Hans Heinrich Eggebrecht

A NYUGAT ZENÉJE

Folyamatok és állomások
a középkortól napjainkig

Fordította:

Czagány Zsuzsa
Ignác Ádám
Nádori Lília



TYPOTEX
Budapest, 2009

A könyv megjelenését a Goethe Intézet támogatta.

Die Herausgabe dieses Werkes wurde aus Mitteln des Goethe-Instituts gefördert.



A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



A mű eredeti címe: *Musik im Abendland*

Copyright © by Piper Verlag GmbH, München, 1991

Hungarian translation

© Czagány Zsuzsa (Előszó, 9–11. század, 12. század, A Notre-Dame-korszak és az Ars Antiqua – 13. század, Klasszika), Ignác Ádám (19. század, 20. század), Nádori Lídia (A 14. század, A kora újkori zene – 15. és 16. század, A barokk), Typotex, 2009

Szakmailag ellenőrizte: Pintér Tibor

ISBN 978 963 9664 80 7

Témakör: *zenetörténet*

Kedves Olvasó!

Önre gondoltunk, amikor a könyv előkészítésén munkálkodtunk. Kapcsolatunkat szorosabbra fűzhetjük, ha belép a *TypoKlubba*, ahonnan értesülhet új kiadványainkról, akcióinkról, programjainkról, és amelyet a www.typotex.hu címen érhet el. Honlapunkon megismerkedhet kínálatunkkal is, egyes könyveinknél pedig új fejezeteket, bibliográfiát, hivatkozásokat találhat, illetve az esetlegesen előforduló hibák jegyzékét is letöltheti.

Észrevételeiket a velemeney@typotex.hu e-mail címen várjuk.

Kiadja a Typotex kiadó, az 1795-ben alapított

Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.

Felelős kiadó: Votisky Zsuzsa

Felelős szerkesztő: Németh Kinga

Műszaki szerkesztő: Benkő Márta

A mellékletet összeállította: Szalay Éva

Borítóterv: Tóth Norbert

Terjedelem: 55,8 (A/5) ív

Nyomta a Séd Nyomda Kft., Szekszárd

Felelős vezető: Katona Szilvia

TARTALOM

Előszó.....	9
9–11. SZÁZAD.....	13
Bevezetés. Zeneelmélet és zenei gyakorlat.....	13
Az artificális többszólamúság keletkezése és korai időszaka.....	18
Eleve adott mozzanatok.....	18
A Musica enchiriadis.....	20
Arezzói Guido organumtana.....	28
1. Elmélkedés. A nyugati zene.....	35
12. SZÁZAD.....	43
Bevezetés. Az új organum és a zeneszerzés kezdetei.....	43
Többszólamúság-elmélet I.....	46
A többszólamúság fennmaradt emlékei.....	52
Többszólamúság-elmélet II.....	66
Ars musica.....	73
2. Elmélkedés. A középkor zenetörténete – Miért?.....	80
A NOTRE-DAME-KORSZAK ÉS AZ ARS ANTIQUA – 13. SZÁZAD.....	85
Bevezetés. A székesegyházi művészettől a társasági művészetig.....	85
Magnus liber organi.....	96
Leoninus és Perotinus.....	101
A terminológia.....	104
Organum duplum.....	106
Intermezzo – Ars organi. Tanszöveg az organum duplumról.....	118
3. Elmélkedés. A történetírásról.....	125
Klauzula és motetta.....	130
Motetta és klauzula – utószó.....	139
Ars cantus mensurabilis.....	142
A hoquetus.....	150
A világi dal: Adam de la Halle és a rondeau.....	153

Petrus de Cruce	157
4. Elmélkedés. A zenetörténet felosztása	161
14. SZÁZAD	169
Ismertetőjegyek	169
Franciaország	171
Itália	177
Anglia	188
5. Elmélkedés. Terminológia	198
Ars nova	206
Az öregember és a pápa	206
Philippe de Vitry: Az új kottaírástan és az izoritmia korai formája	210
Guillaume de Machaut	218
Trecento	227
A notáció, a Rossi Kódex és a madrigál	227
Francesco Landini és a ballata	232
Zene Angliában	238
A Nyár-kánon és a rondellus	238
A conductus	243
Leonel Power	245
6. Elmélkedés. Zenéről írni I.	248
A KORA ÚJKORI ZENE - 15. ÉS 16. SZÁZAD	259
Bevezetés három lépésben	259
Első lépés. A korszak kezdete és vége kortárs szemmel	260
Második lépés. A korszak megnevezéséről	264
Harmadik lépés. A generációk	271
A kompozíciótörténetről	280
A BAROKK	295
Felütés. Egy különös kérdés	295
A barokk fogalma	296
A generálbasszus és a koncertálás	303
Kórusos koncertálás	305
Szólisztikus koncertálás	311
A monódia	317
Affektus és figura	324
Az affektustan	328
7. Elmélkedés. Arról, hogy a zenével vissza lehet élni	340
A figuratan	345
Heinrich Schütz	367
8. Elmélkedés. Zenéről írni II.	387
Johann Sebastian Bach	393
9. Elmélkedés. Zene és életrajz	423

Georg Friedrich Händel	429
KLASSZIKA.....	441
Zenei klasszika - mit jelent ez?	441
Preklasszika	457
Kulcsszavak.....	457
A mannheimi iskola	464
Berlin	473
Carl Philipp Emanuel Bach	478
Bécs.....	486
Joseph Haydn	495
Christoph Willibald Gluck.....	507
10. Elmélkedés. Mi az, amitől a zene olyan szép lesz?.....	511
Mozart.....	520
19. SZÁZAD.....	527
Beethoven.....	527
11. Elmélkedés. Zenetörténet – társadalomtörténet	543
A romantika	551
A fogalom	551
A két világ modellje	553
Franz Schubert.....	581
12. Elmélkedés. Haladás és fejlődés.....	607
A „19. század”	615
A forma és tartalom kettőssége a zenében és a szimfonikus költemény.....	620
13. Elmélkedés. Értelem és tartalom a zenében	633
Bruckner	649
Szalonzene.....	661
14. Elmélkedés. Zenehallgatás – zeneértés	669
„Hol a sok szép trombita zeng” Gustav Mahler zenéje	675
15. Elmélkedés. Ki vagyok én?	691
20. SZÁZAD.....	697
A történelem peremén.....	697
Bevezető. Az Új zene alapvető újdonsága	700
A zenei közeg	717
Atonalitás	721
A rövid darab.....	731
Schönberg-Berg-Webern	737
A tizenkét csak egymásra vonatkoztatott hang kompozíciós módszere.....	741
Zene 1950 után.....	753
Névmutató	767
Tárgymutató	776

ELŐSZÓ

Ez a könyv nem a szokványos értelemben vett zenetörténet. Ha az kívánná lenni, szükségképpen szólania kellene mindarról – a zenetörténet-írás megálapodott hagyományának, valamint az utóbbi időben látványosan megnövekedett számú érdeklődési területnek megfelelően –, ami a zene történetében megesett és napjainkban megесik. Erről azonban itt szó sincs. A könyv olyasfajta megítélése, mely a szokványos elvárásokkal közelít a zenetörténethez, bőségesen kimerülhetne az itt hiányzó dolgok felsorolásában. Megtámadhatatlan volna akkor, ha a könyv címe ekképpen hangzana: „Fejezetek a zene történetéből”. Ebben az esetben – a megszokotthoz mérve – minden rendben volna: a hiányosság vádja nem állná meg a helyét. Vagy helyesebben mondva: hallgatnánk róla. Mert csakugyan, eszméjét és munkacímét tekintve ez a könyv zenetörténetnek készült, pontosabban: egyfajta zenetörténetnek.

Ennek koncepciója abból a gondolatból indul ki, hogy az egyén, a valós, a konkrét ember számára a zenetörténet nem az, amit lehetőség szerint a maga teljességében a könyvekben talál, hanem az, amit magáévá tett és sajátjaként magában hordoz, s csak azt teszi magáévá, amit maga megtapasztal, átél. Ezért tehát e könyv koncepcionális alapelveként a zenetörténet megélése szolgál.

E maxima először a szerzőre, saját magamra vonatkozik: csak azt hozhatom közel az olvasóhoz, amihez magam is közel kerültem, amivel bensőséges viszonyban állok. S így a tárgyak kiválasztását és a súlypontok elhelyezését könyvemben elsősorban az határozta meg, hogy a történetekkel való többnyire sokéves foglalkozás során magam is történelmet éltem át. Minden egyéb peremre szorul, legfeljebb óvatosan hangzik el vagy kimarad. Ez a válogatás szélsőségesen szubjektív. Önkényesnek mégsem mondható: megalapozása, gyökerei a megélt történelem eszméjében keresendők. Abban az elképzelésben, mely szerint a történelem egzisztenciális érintése a szerzőről átvihető az olvasóra, s az ily módon megvalósult válogatás benne, az olvasóban otthonra talál, s megteremti a feltételeit annak, hogy az másutt is otthonra találjon.

A történelem iránti érdeklődés megalapozása sokrétű és különböző. Táplálkozhat például a kíváncsiságból: milyen is volt; a fejlődéstörténet kérdéséből: hogyan s miként lett; a megérteni akarásból: mi volt az; a másfélével való szembeállításból: mit mond ez számomra. Minden ilyesfajta érdeklődéshez egyfajta ábrázolásmód társul, melyet lehetőség szerint az olvasó hoz magával, elősegítve ezáltal a történelem megélését. Ezt szolgálja az aktualizálás, a közvetlen kapcsolat és a reflexió.

Történeti szempontból a legidősebb az ember számára a saját jelene (legalábbis annak kellene lennie). A történelmet mindig a jelen felől nézi és értelmezi, még akkor is, ha ezt egyáltalán nem akarja, hanem minden erejével arra törekszik, hogy a „milyen is volt” kérdés érdekében lemondjon saját magáról. Jelen zenetörténet-ábrázolásunkban nagymértékben tudatosítani kívánjuk azt az álláspontot, mely felől a zenetörténetet szemléljük. Ez az álláspont ugyanis részese volt mind a súlypontok kiválasztásának, mind a történelemre irányuló kérdésfeltevéseinknek és azok megválaszolásának.

Az aktualizálás azonban nemcsak a jelen érdekköreinek érvényre juttatását jelenti (olyan történelemírást, melyben a jelen folyamatosan érezteti jelenvalóságát), hanem kapcsolódást ahhoz, amit az olvasó már megismert és átélt. Ezért megkíséreltük a távoli, számunkra idegen történeti jelenségeket úgy bevezetni, hogy a köztünk lévő távolság csökkenjen, a távoli és idegen közelebb kerüljön hozzánk. Figyelmeztetünk arra, milyen hozzánk közelálló és minket közvetlenül érintő tulajdonságok rejtőznek a jelenségben, vagy milyen, az általunk ismerttel ellentétes vonásokkal tűnik ki, mely tulajdonságai járultak hozzá a jól ismert jelenség kialakulásához, s főleg, történelmi távolsága ellenére miként válhat részesévé mindannak, amit a zene időtlen princípiumainak hívunk.

A második feltétele annak, amit a történelem megélésének nevezek, az aktualizálás mellett a közvetlen kapcsolat. Ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy tekintettel kell lennem az olvasóra. S itt nem az olvasók meghatározott körére gondolok, például tanulókra, diákokra vagy olyan csoportokra, amelyek a legtágabb értelemben hivatásszerű kapcsolatban állnak a zenével, hanem mindazokra az emberekre, akikhez a zene vagy a művészet közel áll, s akik nem utolsó sorban éppen ezért a zenetörténet iránt érdeklődnek, illetve akikben ez az érdeklődés fölkelthető. Az ilyesfajta tág olvasóközönség figyelembevételére megköveteli a minden ízében világos fogalmazást, az áttekinthetőséget a nehéz kérdések megvitatásában is, a – főként a terminológiát illető – közérthetőséget, visszafogottságot a részlet- és vitás kérdések kifejtésével szemben, tehermentesítést többek között a jegyzetapparátus mellőzése által. Az igényes és egyúttal provokatív írás feltétele, hogy szigorúan kerülje a pusztán felületes, tájékoztató jellegű fecsegést, a mellébeszélést, az adatokkal és tényekkel zsúfolt tárgyalásmódot.

Ehelyett az olvasót mindenkor olyan szorosán kell a tárgyalt jelenségek közelébe vezetni, hogy azokat maga is megérinthesse, s azok is megérinthes-

sék őt. Erre leginkább akkor nyílik mód, ha maga is megtanul velük bánni. Lehetőséget kell adni az olvasónak, hogy betekintést nyerjen a szövegforrásokba, és kövesse azok gondolatmenetét, átlássa a zenei szaknyelvet, megismerje a zene hangjelzések fajtáit, s utat találjon a zenetörténet legfőbb tárgyához, vagyis magához a zenéhez, annak természetéhez, szerkezeti lényegéhez és mondanivalójához. Célom egy integráló zenetörténet-írás, azaz olyan ábrázolásmód, melyben az időbeni és életrajzi, az esztétikai, zeneelméleti és kompozíciótörténeti események egymásra vonatkoznak, s középpontjukban a zene áll.

A történelem megélését végül a reflexió is elősegíti. A gondolkodás afelelől, miért történt valami úgy, ahogyan történt, a jelenségek mögé tekintés, ezek okainak, feltételeinek és következményeinek firtatása, az örök változás folyamataiban és állomásaiban megbúvó lényeg mérlegelése – az ilyen megfontolások és gondolatok segítenek hozzá, hogy a történelem mintegy otthonra találjon bennünk. Tárgyalásunkban ezért minden fejezet bevezetéseként a reflexió egy szempontját vetjük fel. Miközben a bevezetés átvezet a tárgyalandóhoz, egy-egy általánosabb kérdés is terítékre kerül, melynek kifejtésére – mint a reflexió témájára – magában a fejezetben kerül sor: így a nézőpont, mely egy-egy korszak névválasztásánál vagy lényegi vonásának kiemelésénél jut szerephez; kompozíciós stílusok történelmi távlatának s egyúttal közelségének felbecsülése; a zene valamely új fajtájának alapvető újszerűségét s ugyanakkor hagyományhoz kötöttségét kiemelő szempont; s újra meg újra a kérdés, miként „működik” a zenetörténet mint történet.

Elsősorban gondolkodásra ösztönöznek azok a reflexiók, melyek külön fejezetekként illeszkednek a könyvbe. E tizenöt szakasz megszakítja az ábrázolás menetét, és lehetőséget nyújt a szerzőnek arra, hogy kézen fogja az olvasót, rátekintsen, és közölje vele, hol vagyunk éppen. Emlékeztet arra, miért írunk és olvasunk egyáltalán zenetörténetet, miért akarunk tudomást szerezni róla, és miért műveljük. A reflexiók a gondolkodás és írás műhelyébe vezetik az olvasót. Vele együtt járják körül a zenetörténet-írás itt alkalmazott eljárás módjait és a zene megközelítésének lehetőségeit. Rámutatnak arra, hogy a jelenségek kölcsönhatásában mely tulajdonságok jellemzik a nyugati zenét. A történelem elbeszélésének nyugvópontjaiként egyúttal megálljt parancsolnak nekünk, s azokra a kérdésekre irányítják figyelmünket, melyek megakadályozzák, hogy belevesszünk a történelem mint régmúlt útvesztőibe. Figyelmeztetnek arra, hogy a történés minden egyes időbeni mozzanatát átszövik azok az általános kérdések és állítások, melyek időtlen érvényüknél fogva közvetlenül érintenek bennünket és hozzánk tartoznak.

Könyvem koncepciójának e bevezetőben megfogalmazott vezérfogalmai: a megélés és a válogatás, az olvasó tiszteletben tartása és a jelen perspektívája, az aktualizálás, a közvetlen kapcsolat és a reflexió – egytől egyig az írás egyénre szabottságát hangsúlyozzák. Feltehetőleg éppen ez lesz az, amit kifogásként ellenem támasztanak, hiszen a tudomány legfőbb jellemzője ha-

gyományosan a szigorú objektivitás. Hibák és tévedések, kisiklások, önkényességek és torzítások magától értetődően megengedhetetlenek – esélyük sincs a tudományban. A tudománynak azonban talán nem lesz kifogása az ellen, hogy egyszer csak jöjjön valaki, aki legfőbb maximáinak egyikét, az úgynevezett objektivitást kétségbe vonja.

Köszönetet mondok a Piper Kiadónak, Dr. Klaus Pipernek és Dr. Ernst Reinhard Pipernek, valamint Dr. Klaus Stadlernek és Uwe Steffennek, hogy személyes elkötelezettséggel vállaltak részt munkámban, s biztosítottak számomra szabad mozgásteret. Hálás vagyok a Fritz Thyssen Alapítványnak, hogy a kézirat szerkesztésének utolsó hat hónapjában hozzájárult egy munkatársi állás létrehozásához, valamint az ezt betöltő Dr. Karin Stöckl-Steinebrunner asszonynak lelkiismeretes közreműködéséért. Végül köszönet diákjaimnak, barátaimnak és kollégáimnak kritikai észrevételeikért s az együtt gondolkodásért, mellyel hosszú éveken át vettek részt e könyv fejezeteinek felolvasásában és megvitatásában.

9–11. SZÁZAD

BEVEZETÉS ZENEELMÉLET ÉS ZENEI GYAKORLAT

Ha feltesszük a kérdést, mi a zene, a lehetséges válaszok egyike a következőképpen hangozhat: bár a zenei gyakorlat praxisként, előadásként s főként zeneszerzéseként nyilvánul meg, ez mégis mindig az elmélet kíséretében történik – elméleten itt a gyakorlatra irányuló megfigyelést, fogalmi megismerést és diszciplínát értjük. Gyakorlat és elmélet ilyesfajta egymás mellett állása valóban a nyugati zene konstitutív, lényegét érintő vonása.

Ma azt mondjuk, hogy a gyakorlat megelőzi az elméletet, azaz a zenei alkotás és az új zeneszerzői lehetőségek megtalálása és megvalósítása az elsődleges, s azok csak később jutnak el az elmülethez, eszmei tartalmuk nyelvi magyarázatához és a tanításhoz. Claudio Monteverdi például 1600 után új zeneszerzői gyakorlatot léptetett életbe, melyet *seconda praticának* nevezett, azonban elméleti szinten nem magyarázta meg (jóllehet szándékában állt) – ezt mások tették meg később. A 20. század elején Arnold Schönberg zene-történeti szempontból nagy jelentőségű és hatású atonális zeneszerzésfajtákat fejlesztett ki, melyeket azonban nem elméleti fejtegetésekkel alapozott meg; új zenéjét kompozíciós folyamatokban fedezte fel és bontakoztatta ki – elméleti feldolgozása csak utólag következett be.

Pontosabban fogalmazva tehát azt kell mondanunk, hogy bár a zenei gyakorlat jár elől, mindazonáltal az elmélet felé törekszik, s – ami döntő – azt el is érheti. Ez pedig azzal magyarázható, hogy a gyakorlati zene eleve magában rejti az elméletet, azaz elméleti szintre emelésre alkalmas. Hogyan lehetséges ez, és mit értünk ezen? A zenetörténet nagy úttörői is, mint például Monteverdi és Schönberg, nemcsak egy elmélettel átitatott zenei anyagra találtak rá, melyet továbbfejleszthettek, hanem az öröklött zeneelmélettel is foglalkoztak, mielőtt megalkották volna új zenéjüket: tanulmányozták az elődeik és mestereik zenéjére vonatkozó elméletet, s ez az elméleti, fogalomalkotó, indokokat kereső, felelős gondolkodás befolyásolta az alkotói folyamatot, összekapcsolódott a zeneszerzői gondolkodással, s utólag kiolvashatóvá vált az újonnan létrehozott zenéből mint annak elmélete. Ebben rejlik az európai zenére jellemző sajátos kapcsolat elmélet és gyakorlat között: az el-

mélet mint átörökített hagyomány megelőzi a gyakorlatot, elméleti gondolkodásként átjárja és elméleti elsajátításra alkalmassá teszi azt, s rá vonatkoztatva visszafejthető belőle. Ebben az értelemben elmélet és gyakorlat a zenében felbonthatatlanul összefonódik.

Volt azonban egy időszak, melyben mindez másként történt, s ezen időszak középpontjában a 9. század áll. Nevezhetjük karoling 9. századnak, mivel így egyúttal a térséget, a frank, elsősorban a nyugatfrank birodalmat is behatároljuk, annak politikai, kulturális hátterével és zenetörténeti eseményeivel.

A zenei gyakorlat ágazatait e korban, vagyis a világi zenélést, a latin egyházi éneket, a többszólamú éneklést és hangszerjátékot még nem, vagy csak korlátozott mértékben előzte meg a rá vonatkozó zeneelmélet. A karoling 9. században azonban feltámadt az igény a zenélés mint gyakorlat elméleti szintű megragadása és tanítása iránt. Minthogy e törekvés az egyház felől indult ki, kezdetben kizárólag a templomi éneket érintette, noha az ily módon szerzett ismeretek és szabályrendszerek csakhamar általános érvényűvé, azaz a világi zenére is alkalmazhatóvá váltak. Az elméleti érdeklődés középpontjában álltak a hangsorok mint a zenei alkotás alapjai, valamint az ennek megfelelő dallamképzés (melynek legkorábbi dokumentuma Aurelianus Reomensis bencés szerzetes 850 körül írt *Musica disciplinája*); továbbá a lejegyzés, azaz a dallamok rögzítése (az első fennmaradt neumaíró feljegyzés a 817-834 között készült 9543. jelzetű Münchener Kódex); végül a többszólamúság mint a templomi ének „feldíszítése” (ennek legkorábbi emléke a 9. sz. végéről származó *Musica Enchiriadis*).

Az, hogy a zenei gyakorlatot elmélet útján értelmezték, az európai zenetörténet szempontjából igen nagy jelentőségűnek és horderejűnek bizonyult. Egyrészt ugyanis a zene elméleti birtokba vétele, racionális átítatottsága megnyirbálta a vadhajtásokat, véget vetett a vak úzusnak, a természetest a művészi igájába hajtotta. Abban az időben, a 9. században született a pusztasziget megszokásból éneklő *cantor* és a feladatát tudatosan ellátó gyakorlati *musicus* szarkasztikus megkülönböztetése – az a szembeállítás, mely a 11. század során az Arezzo-i Guido által megfogalmazott és a későbbiekben folytonosan idézett szentenciához vezetett:

*Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae composit musica.
Nam qui facit, quod non sapit,
diffinitur bestia.
(Regulae rhythmicae, 1025/26 után)*

*Muzikusok s kántorok közt nagy a differencia,
Azok tudják, ezek mondják, mit szerkeszt a
muzsika.
Ki nem tudja, s mégis fújja, valóságos bestia.
(Werner Alajos ford.)*

Másodszor: a zenei gyakorlat elméleti szintre emelésével belépett az írott történelembe. Nincs tudomásunk róla, mi történt ezelőtt, csak sejtések alapján következtethetünk rá. Ekkor azonban a zenét írásban jellemezték és rögzíteték.

zítették: hagyományozása elkezdődött. Harmadszor: ahogy a zenei praxist áthatotta az elmélet, s szolgálhatott maga is az elmélet kiindulópontjául, úgy lépett a zene a beszédképesség azon fokára, mely lehetővé tette, hogy a történelem részesévé váljon: megnyílt az őt alkotóan kezelő bánásmód előtt, a gondolkodás és önkifejezés történetének részét képező zenei gondolkodás és önkifejezés számára.

*

De miért került sor minderre éppen ekkor, a karoling 9. században?

Nos, itt a „karoling” fogalmával megjelölt történelmi helyzetet tekinthetjük meghatározónak. Egy időben azzal, hogy III. Pippin alatt (751–768) Gallia politikailag egységesé vált, szövetségre lépett a pápával, majd Nagy Károly idején (768–814) létrejött a nyugati univerzális monarchia, s a frank birodalom csatlakozott Rómához, e birodalom népei számára a gregorián ének egy meghatározott változata vált kötelezővé: a birodalom politikai egységének szükségszerűen egy egységes liturgikus ének felelt meg. A gregorián e változata a ma újrómainak nevezett ének volt, amely feltehetőleg a 7. században, egy régebbi gregorián-római repertoár átalakításával jött létre, s amely most kiszorította a meglévő őshonos változatokat, köztük a hazai frank, azaz a gallikán éneket: 754-ben Pippin elrendelte, hogy a *cantus gallicanus* helyére a *cantilena romana* lépjen; e rendeletet 789-ben Nagy Károly *Admonitio generalis*ában megerősítette és megszigorította; a 9. század vége felé a liturgikus ének egységesítési folyamata lényegében befejeződött.

A gregorián adott változatának elterjesztése, felülről irányított transzportálása a Frank Birodalom népei közé megkövetelte annak taníthatóságát, vagyis a dallamrepertoár racionális átíthatóságát, ahogyan az a 9. században dokumentálva van, s melyre a gregorián újrómai változatát formai tulajdonságai különösképp alkalmassá teszik. E folyamatban fontos szerepet töltött be az antik görög zeneelmélet, mely iránt a karoling reneszánsz s különösen Nagy Károly udvara egyre növekvő érdeklődést tanúsított az antik tudományos hagyományokhoz való visszanyúlás jegyében. Az antik zeneelméleti fogalmakban és meghatározásokban színre lépő zenei gondolkodás (például: diasztéma, „hangköz”; szisztéma „(hang)rendszer”; szümphónia, „harmonikus összhangzás”, kiemelten az oktáv, kvint és kvart hangközei; tónosz, „egészhang” vagy „hangnem”) fokozatosan fordult a gregorián énekgyakorlat felé, hogy azt – számos tárgyi átértelmezés kíséretében – fogalmi rendszerzésnek és formai szabályozásnak vesse alá. Első ízben zajlott le világosan és érthetően az az aktus, melyben a kortárs zenei gyakorlat összekapcsolódott az antik zenetanítás örökségével; a görög zene felől kiinduló kezdeményezés, mely ismétlődő folyamatként újra meg újra rányomta bélyegét a Nyugat zenetörténetére.

A gregorián ének egységesítése, rögzítése és szigorú szabályozása ugyanakkor annak megmerevedését vonta maga után: az ének lényegében érinthe-

tetlenné vált. Az új létrehozásának igénye, az alkotó szikra azonban teret követelt magának. S így a karoling korszakban, ugyancsak először a 9. században kitapinthatóan, a gregorián úgyszólván időtlenségbe vesző alaprétegén túl megszületett a liturgikus ének második rétege. Úgy is mondhatjuk: a gregorián elsődleges rétegeinek rögzítése kikényszerítette, ugyanakkor azonban lehetővé is tette az új megalkotását. E szabályozással egy időben ugyanis a hanganyag és annak zenei érvényessége elméletileg meghatározhatóvá, s így az alkotó kezdeményezés számára hozzáférhetővé vált. Nyitva állt tehát az út az anyag szellemét és annak törvényszerűségeit követő alkotás előtt.

Az új alkotás liturgikus jogosultságát a gregorián alapréteggel való kapcsolata biztosította. Ehhez mint eleve adotthoz járult közbeékelésként vagy toldásként az új, mint ennek gazdagítása, felékesítése, értelmezése, parafrázálása: úgy jött létre, hogy közben nem szorította ki, nem helyettesítette, nem áldozta fel a régit, a szabályozottat, a liturgikusan elrendeltet. Ez az eljárás, melyet „tropizálásnak” nevezhetünk, a középkor későbbi századainak alkotó zenei gondolkodásában is központi szerephez jut. Ez járult hozzá a 9. században a liturgikus ének másodlagos rétegeinek: a trópus és a szekvencia műfajának megszületéséhez.

A trópus alapvetően mindaz, amit a meglévőhöz hozzáadunk. Kezdetben jelenthette egyrészt egy szöveg nélküli dallam, melizma betoldását (melizmatrópus), illetve egy eleve megszövegezett dallam beillesztését (dallam/szövegtrópus) a preegzisztens gregorián tételbe, másrészt egy melizmatrópus, illetve eredeti gregorián melizma utólagos megszövegezését. A szekvencia is a tropizálás gondolatából született: a liturgikus alleluja „melodiának”, „neumának” vagy „sequentianak” nevezett kibővített zárómelizmája, melyet a nyugat-frank térségben prosa [ad sequentiam] megjelöléssel utólag szöveggel is elláttak. Már itt meg kell említenünk, hogy e másodlagos réteg hatalmas repertoárja nem nyert hivatalos bebocsátást a liturgiába, annak csupán megtúrt, választható függeléke volt. Róma városának miserendje sohasem fogadta be a trópus; a 16. században a Tridenti Zsinat valamennyit betiltotta, s a szekvenciák számát négyre szűkítette.

A 9. századtól kezdve a nyugat-frank térségben kibontakozó többszólamúság korai időszakát ugyancsak a tropizálás gondolata felől értelmezhetjük: mint egy második szólam képében megjelenő járulékos díszítményt, mely a vezető szólam szerepét betöltő preegzisztens dallamot egyelőre érintetlenül hagyja. A többszólamú előadásmód abban az időben túlnyomórészt a másodlagos réteg *carminának* vagy *cantilenának* nevezett tételeihez, mindekelőtt a szekvenciához kapcsolódott. Ennek oka abban kereshető, hogy minden bizonnyal a többszólamúságot is csupán a liturgia fakultatív-megtúrt elemének tekintették. Ezen túl azonban a többszólamú előadás alapvető feltétele volt, hogy a dallamok tonális és formai viszonyai világosak legyenek, s ennek az újonnan alkotott tételek különösképpen megfelelték; eleve

alkalmasnak bizonyultak arra, hogy az egyszólamúságot, a *cantus ecclesiasticus harmonia simplex*ét a hangzás dimenziójával, a többszólamúság keretei közt értelmezett harmóniával gazdagítsák.

Az itt megszülető, az elmélet által megragadható, a szabályok rendjének megfelelően előadandó, írásban rögzíthető többszólamúság nagy történelmi erővel bírt. A több szólam *diaphoniának* vagy *organumnak* nevezett egybeszerkesztésével, dallam és hangzás összekapcsolásával vette kezdetét a zene önálló művészetté alakulása, s a lényegi eseményeket tekintve története ettől fogva vált mindinkább azonossá a többszólamú zene történetével.

Ennek keletkezésében is meghatározó szerepet töltött be az antik zeneelmélet. Már a görög *diaphonia* elnevezés is erre utal. A zeneelméleti gondolkodás antik örökség, ezzel szemben a többszólamúság gyakorlata, melyre ez a gondolkodás immár vonatkozott, a keresztény kultusz keretei közt született és bontakozott ki. Míg azonban a kultusz a megőrzést és bizonyos értelemben a zene történelmen kívülségét hangsúlyozta, az említett örökség volt az, amely a zenét többszólamúsága által művészetté emelte, és történeti perspektívába állította. Azáltal, hogy a művészetként színre lépő többszólamúság hamarosan a gregorián, az énekelt liturgikus szó érzéki átalakításába kezdett, a zene kultikus funkciójával találta szemben magát.

A kereszténység és az antikvitás termékeny kapcsolata, mely elsőként a 9. századi zenei praxisra vonatkoztatva tárult fel teljes fényében, magában rejtette azt a feszültséget, mely mint a kultusz és művészet polaritása ettől kezdve újra meg újra előtört, s napjainkig fennáll.