

Nyugati zenekultúra – Keresztény Európa

Az egyházzene hatása a nyugat-európai zenetörténetre

Dr. Michael Tunger, Aachen (Németország)

Kedves hallgatóim!

Először is szeretnék önöknek szívből köszönetet mondani azért a megtiszteltetésért, hogy ma itt önöknek beszélhetek. Egy aacheni ember meghívása Budapestre, Magyarország fővárosába történelmi szempontból is nevezetes esemény. A közös keresztény-nyugateurópai történelem révén már Nagy Károly óta, aki keresztény birodalmának központjává Aachent emelte, szoros kapcsolat van e város és Magyarország között. Bármely szép dolog a mai európai egység, egy egységes Európa (minden nehézsége és gyengesége ellenére) már akkor virágzó valóság volt. A keresztény alapok az államok és népcsoportok alapvetően keresztény jellege volt az, ami az ellentéteket összefoghatta, a határokat átléphette és mozgékony kölcsönhatásokat közvetített: sorompók nélkül, messzemenő mozgási, hivatási és letelepedési szabadsággal minden ember részére, s főként egy közös kulturális és vallási háttérrel, a szent római birodalom átfogó erejével, mely a 12. század végén a mai Németalföldtől Pomerániáig, a mai Hollandiától a karantán hercegségig, Schlewswig-Holsteintől Szicíliáig ért, s melynek egészét, a Corpus Christianorumot közös hit kapcsolta össze, kifelé pedig a felkent császár képviselt. A kelet-középeurópai népei zarándok-szentélyként jöttek Aachenbe, s ezzel is megjelenítették, hogy a Nagy Károly (742-814) által megalapított nyugateurópai tradícióhoz tartoznak. Ennek a tradícióinak az emlékezete teszi az aacheni császári dómban lévő Magyar Kápolnát sok magyar nyugateurópai szentélyévé. E kápolnát Nagy Lajos magyar-lengyel király (1326-1382) létesítette, s megajándékozta a magyar nemzeti szentek, István (969-1038), László (1040-1095) és Imre (kb. 1007-1031) ereklyéivel. Aachen, Nagy Károly birodalmának politikai, vallási, kulturális és művészeti középpontja odaadó hűséggel megőrizte a karoling udvari templom e

maradandó értékű épületét. Ezzel a templommal összefügg a művészi énekes és hangszeres zene tradíciója is, hiszen eltéphetetlen az egység a nyugati zenekultúra és a keresztény Európa között. A következőkben a keresztény Európa e központi és alapozó zenekultúrájának, a Musica Sacrának a nyugateurópai zenekultúrára gyakorolt hatását kívánjuk bemutatni.

Bevezetés

A Német Szövetségi Köztársaság első államelnöke, Theodor Heuss (1884-1963) mondta egyszer: Három domb az, ahonnan a nyugat elindult: „az atheni Akropolis, a római Capitolium és a jeruzsálemi Golgota.” E három hely magába foglalja a nyugateurópai antikvitást, annak szellemi hármasságát: a görög filozófiát, a római kultúrát és a keresztény kinyilatkoztatást.

Az emberi megismerő képesség realista felfogása, mely mindhárom rétegnek közös sajátossága adta azt a humuszt, melyből a keresztény nyugat kinőhetett. A görög mítosz, a filozófia, a római imperium kulturális produktumai őszinte pillantással néznek a valóságra és benne az emberre, melyről tudják, hogy önmagában nagyobb, mint az egész látható világ. A kereszténység az emberi igazságkeresés csúcspontjára viszi az antik világ törekvését az ember megismerésére, hiszen a Kinyilatkoztatás lehetővé teszi a világ legmélyebb alapjának meglátását, és megszabadítja őt a pogány kor vakságától, az igazság vágyát nem szűkíti le, hanem kiterjeszti a valóság meghatározó dimenzióira, melyek nélkül az ember valamiféle egydimenziós világban marad. Az igazság és a valóság nem is téveszthető össze azzal, amit későbbi korok, nevezetesen a „felvilágosodás” erről mondtak.

Eközben divatszólammá vált, hogy a szép a szemlélő szemében lakik. Bár e felfogás történelmileg nézve egyáltalán nem magától értetődő, az esztétikai gondolkodásban ez lett a modern áttörés. Filozófiatörténetileg David Hume-ra (1711-1776) megy vissza ez a gondolat, s az ő esztétikai fordulata a 18. század közepén egy szkeptikus és radikálisan szubjektív álláspontra megy vissza. Hume látta úgy először, hogy „a

szépség nem a dolgok belső sajátosságában van, hanem csak abban a szellemben, aki a dolgokat nézi, s minden szellem számára más és más a való szépség.

Azonban az igazság az antikvitás számára alapvetően nyitva áll előttünk, s megnyílik az ember elfogulatlan pillantása előtt. Az igazság egy olyan világról szól, mely kívül van a szemlélő szubjektumon, olyan, ami megragadható, de s melynek lényege nem csak az emberi megismerés által jelenik meg, hanem önmagában létező. Az ókor optimizmusa a megismerés tekintetében a világ alapvető megismerhetőségéből következik. Persze nem teljes kimeríthetőségről van itt szó, mégis egy valós találkozásról a szubjektív és objektív között, amennyire az megengedett egy természeténél fogva korlátozott emberi megismerő képesség számára. Már az „igazság” szó görög eredete „alétheia” igazolja ezt: alapszava az alethés = leplezetlen, nyitott szóból származik. A megismerés útja az ókor számára az érzékileg tudomásul vehető világból indul ki, s onnan emelkedik föl leglényegéhez, az ideákhoz, az örök igazságokhoz. A megismerés tehát elsősorban a világ felé való megnyitottságot jelenti, rácsodálkozást a világra, amint az lényegénél fogva az el nem takart szem előtt feltárul. Ezért a nyugateurópai kultúrát, mely az antikból lépett elő, egész az újkorig nem az információk halmozása jellemzi, nem is az öncélú konstrukciók, hanem a valóság átfogó szemléléséből fakadó valóságábrázolás a költészetben, zenében, képzőművészetben. Magát a valóságot is a maga tökéletességében egyúttal szépként és jóként ismerjük meg. A lét teljessége, mely felé a létező tart, egy szépség és jóság, két kitüntetés, mely egy belső, a szubjektumból kibontakozó tökéletességet jelent, nem pedig a szubjektív érzés birodalmát (mint később, az újkorban), az egyéni ízlés ítéletét, melyet az csak emberek tulajdonítanak a létezőnek.

A szépség, igazság és jóság, ez a triász, melynek minden tagja fogalmilag kicserélhető a többivel, az ókori világ minden kulturális megnyilvánulásának magja. A szépség utáni törekvéstről van szó a művészetben, az igazság utáni vágyról a filozófiában és a jóra törekvésből az emberi életgyakorlatban, más szavakkal az igazságnak és a létezésnek való megfelelésről. S ebben áll a kereszténység előtti ókornak a keresztény kinyilatkoztatással való rokonsága. Ezért kezelhették az egyház

későbbi hagyományában a nagy görög gondolkodókat, Platónt (Kr. e. 427-347), Arisztotelészt (Kr. e. 384-322) a kereszténység ádventjének alakjaiként. Ahogy a kereszténység előtti antikvitás viszonya a valósághoz alapjává lett a keresztény-nyugateurópai kultúrának, úgy a kereszténység zenei kultúrája (keletkezése és kifejlődése) is az antik zenei felfogásra tekintve válik megérthetővé.

Zene a keresztény előtti Európában

A zene olyan régi, mint maga az emberiség. A korai időszak hangjait sajnos nem tudjuk rekonstruálni. De léteznek a korai kultúrából ránk maradt kőből faragott emlékművek zenei jelenetekkel, ha a magának a zenének alkata ismeretlen is marad. Viszont ránk hagyományozódott a különböző kultúrák zene felfogása, s ezek bizonyos tekintetben hasonlítanak egymáshoz: A görögöknél uralkodott az a felfogás, hogy a zenének nagy erkölcsi ereje van, de csodálatos mágikus hatásokat is tulajdonítottak neki. Olyan személyiségek, mint Szókratész (Kr. e. 470-399) hangsúlyozták a zenére és a zenével nevelés fontosságát. Platón az ifjúság egész nevelését és az államot is bizonyos zenei alapelvekre vezette vissza. Platón számára döntő volt, hogy a zene erkölcsi-nevelési szempontból megfelelő-e, hogy az emberre jó vagy rossz hatást gyakorol, mint ezt ethos-tanában leírta. A görögség alapeszméje ez volt: a földi szépségnek az örök szépséget kell tükröznie, a földi zenének az örök harmóniát. A széphez azonban csak a jó tud közel jutni az embernek jónak kell lenni ahhoz, hogy jól zenélhessen. Ez a zenei felfogás így cseng vissza a közszólásban: „Ahol valaki énekel, ott nyugodt lehetsz, a gonosz embereknek nincsenek dalaik.”

A görög zenefelfogása visszatükröződik a kor zeneelméletében is. A hellén kultúra zenéje Pythagorászban (Kr. e. 582-497/96) találta meg nagy teoretikusát. Ő matematikus volt, mint az ókor minden zenetudósa. A keresztény teológia nyelvén szólva: a teremtés rendjét akarta megismerni, és a zene birodalmával kapcsolatba hozni. Zeneelméleti felfedezései a mai napig sem veszítették érvényességüket. Így az ókor zenéje és a jelenkor zenéje között is eleven kapcsolat van. Pythagorász már Krisztus előtti 6. században tanította a zene számrendszeri alapjait. A görög

kottaírás, melyet Kr. e. a 6. században szerkesztettek meg, betűnotáció volt, a zene pedig monodikus, tehát egyszólamú, mint általában másutt is. A görög hangrendszer a pentatóniából fejlődött, s a heptatónia teljes diatóniává bővült, melyből kialakultak azok az oktávokkal tagolt hangsorok, melyek a nyugati zenetörténetben, különösen az egyházzene történetében nagy szerepet kaptak, s melyeket ma is alkalmazunk. A rómaiak lényegében átvették a magasan fejlett hellén zenekultúrát, s azt saját hagyományukkal és az általuk elfoglalt területek hatásaival módosították, gazdagították.

Korszakváltás: a kereszténység és a nyugati zene

A pogány mítosz szerint Zeusz bika képében elcsábította a föníciai király lányát, Európát, és egy idegen tájra vitte, mely azután nevét Zeusz kedveséről kapta. Mint Szent Ágoston (354-430) találóan megjegyezte, a pogány történetek az emberi szokások nyomorúságára mintegy palástot terítenek, s kevésbé vonzó tükörképét adják annak. Azonban: „Az idő beteljesedett”, idézi a Márk-evangéliumból (1, 15). S bár az Isten Fia, a megváltó Jézus Krisztus az írásoknak megfelelően Júda földjén, Betlehemben öltött testet, életét mint a világ életéért felajánlott engesztelő áldozatot Jeruzsálem határában, a Golgotán adta oda, harmadnapon feltámadott és tanítványainak érzékelhetően megjelent, mégsem szabad eltekinteni attól, amit számos ókeresztény író a születő kereszténység és a római birodalom közti kapcsolatról mondott. Krisztus Augustus császár idejében született; egy másik római császár, Tiberius alatt halt meg és támadt fel életre. Krisztus megváltásműve már a maga tisztán történeti összefüggésében is szorosan kapcsolódik a római világhoz.

Istent és az ő üdvösségtervét célja-tévesztettnek tartanánk, ha feltennénk, hogy Európának Krisztus feltámadását követő megtérítése véletlenszerű esemény volt. Isten üdvössége az ő akarata szerint érkezett el igen hamar Európába. Amint az Apostolok Cselekedeteinek könyve leírja, Szent Pál második missziós körútja során Troasban, Kis-Ázsia északnyugati partjainál, ahonnan ismét keletre akart tartani egy éjszakai látomást látott, melyben egy macedón segélyhívását hallotta: „Jöjj át Macedóniába, és segíts rajtunk!” E látomás nyomán „azonnal Macedóniába jöttünk,

mert meggyőződésünk szerint Isten hívott minket, hogy ott (vagyis Európában) hirdessük az evangéliumot” – tudósít Szent Lukács (ApCsel 16, 9-10). És az ő missziós krónikájának utolsó fejezete tartalmazza azt a kijelentést, melyre az egész könyv „kifut”: Így azután Rómába jöttünk (ApCsel 28, 14). Több ez, mint egy egyszerű úti beszámoló állítása. Egy olyan eseményről beszél, melynek világtörténelmi és üdvösségtörténelmi jelentősége van. A látomásbeli görög szava kiáltás az evangélium után, és hangját keresztül végül is az egész, sötétségbe merülés megosztott európai kontinens hangja vált hallhatóvá: a világtörténelem nagy kultúrtájai közül éppen Európa lett az egyetlen olyan terület, melyben Krisztus megtestesülése történelem- és kultúraalkotó erővé vált. Az evangélium világossága keletről jött; de vele együtt egy új élet keletkezett, s a keresztény jellegű művészet és zene alakjában a kultúra magasrendű, kifinomult formája jelent meg. A keresztény hit és a keresztény művészet átjárta az európai kultúrát, megtermékenyítette, sőt megszentelte azt.

A keresztény hit a maga tökéletes kifejezését kapta meg a keresztény kultuszban, a liturgiában, ahogy az ősrégi szabály mondja: *lex orandi — lex credendi* (a hit szabálya az imádság szabálya). „Ahogy az Egyház imádkozik, úgy hisz”, vagy fordítva: „ahogy az egyház hisz, úgy imádkozik”. A keresztény kultusz a feltétlenül szükséges előfeltétel a keresztény kultúra számára. Kultusz és kultúra eltéphetetlenül össze vannak kötve egymással, ahogy erre már a két szó etimológiai kapcsolata is rámutat. A keresztény kultúra kinyilvánítja az emberi méltóság fényét és az emberi isteni elhivatottságát: az embert Isten alkotta, életének értelmét csak akkor találja meg, ha maga is leborul Isten szépsége előtt, mely földi képmását a keresztény kultuszban, és a liturgia zenéjében találja meg. A nyugati zene az evangelizáció megtörténte után mindenek előtt liturgikus zene. Ez vált a nyugati zenekultúra kiindulópontjává és mértékelőjévé, még annak a zenének számára is, mellyel nem az Isten házában, hanem a koncerttermekben találkozunk. [1]

A keresztény kultusz és a keresztény zene kezdettől fogva édestestvérek. Ahol az ember Istent imádatlal dicséri, ott nem kielégítő a pusztán szó. A zeneellenes szekták, mint a manicheusok, albigensek, janzenisták hamar eltűntek a színről. Az igazi keresztény vallás mindig össze volt kötve a zenével, elsősorban az énekkel, és így is

marad ez mindörökké. Annak a zenének forrása, mely Istennel áll kapcsolatban, éppen ezért a szentírás, az angyalok éneke Isten trónja előtt, az a zene, mely általában is isteni alapértéke, az értelmet meghaladó őszoka és kiindulópontja minden objektív értéknek. Az az ének, melyet az ószövetségben Ésaiás próféta, az újszövetségben a Szent János apostol hallott, amikor Patmos szigetén látomásban a mennyei liturgia kultuszát szemlélhette: a „Háromszorszent” akklamálása, a Trishagion, a Sanctus-himnusz. A Sanctus-himnusból az Istenről kimondható legvégső állítás hangzik, ennek zenei-kultikus megszólaltatása az angyalok létének végső értelme, s ebben részt venni az ember létének is végső értelmévé válik. [2] Az út a Berakhá-tól, az ószövetségi családapa húsvéti lakomán elmondott hálaimájától indul, melyet Krisztus magától értetődő kultikus hagyományőrzéssel maga is átvett az utolsó vacsorán, e Sanctus-himnuszon, mint az eukarisztikus ünnep zenei magván át vezet az újszövetség kultuszához. Az első újszövetségi pászka-ünnepet, az első misét a zsidó rituálénak megfelelően a nagy hallel éneklésével ünnepelték (113-118. zsoltár), ahogy ezt Szent Márk evangéliuma elbeszéli: „Et hymno dicto exierunt in montem Oliveti” – himnuszt mondván kimentek az Olajfák hegyére. Az Úr végrendelete („Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre”) az az őssejt, melyből a kultusz elrendezésének és az imádás elragadottságának organikus formái kifejlődtek, benne az ének és a zenei alkotások is, melyek a mysterium fascinosum (kultuszmisztérium), a magához vonzó szeretet titka, a mysterium tremendum (félelmetes misztérium) az embert megrendítő titok szellemi tartalmát kinyilvánítják”[3]. Az Úr utolsó vacsorán mondott szavai alkotják „azt az ünnepélyes alapítólevelet, mely az egyházzene liturgikusnak minősíthető alapformáit meghatározzák”[4], s amelyből a keresztény-nyugati zenekultúra későbbi zenei formái mind kifejlődtek.

A korai kereszténység viszony a zenéhez az első századokban nem volt mindig zavartalan, mert a korábbi kultúrák és kereszténység előtti kultuszok zenéjének mágikus, az istenséget és az emberséget kényszeríteni akaró jellege miatt. Mögötte egy olyan orgiasztikus zenefelfogás állt, mely merőben ellentétes a keresztény liturgia lényegével. A legnagyobb kultúraalakító ellentétekkel van itt dolgunk: test és lélek, megszemélyesítve Dionüszosz és Apolló alakjában. A kettő közti dualisztikus küzdelem mindig az orgiasztikus mámor erőinek győzelmével végződött, miként ez a

késő antik kor misztériumkultuszaiban látható, hacsak nem jelent meg egy transzcendens harmadik, melyben e két princípium végre egységre találhatott. „Csak Krisztus, a megtestesült istenség alkot magasabb egységet ezek között – ez az, amiről a liturgia mint a „józan mámor” paradoxonáról beszél.” [5] A korai kereszténység ilyen értelmű döntése a zene mellett (szemben a test és lélek dualisztikus összekapcsolásával az újplatonizmusban), egy olyan zene mellett, mely az egész emberi lényt testében és lelkében megragadó hatalommal bír, a test feltámadásáról szóló dogmának volt következménye. Másképpen szólva: a természet, jelen esetben a zene, a megtestesült Úr Jézus Krisztus megváltó művének alapján megszentelődött, feltételezve, hogy az ember, aki e zene mögött alkotóként áll, engedi magát megszentelni, vagyis befogadja a megváltás isteni kegyelmét. Aquinói Szent Tamás (1225 körül - 1274) mondja: „*Gratia supponit naturam et perficit naturam.*” Vagyis: A kegyelem feltételezi és tökéletesíti a természetet. Az előfeltétel mindenekelőtt az, hogy a kegyelmet teljes szabadsággal befogadjuk. A liturgia zenéje tehát a teremtés rendjén kívül vonatkozásba lép a megváltás és kegyelemosztás rendjével is, mely felülmúlja és beteljesíti az előbbit (a teremtés rendjét). A valóság teljességét ábrázolja, és ezzel egy magasabb értékre, a zene beteljesítésére emelkedik. A keresztény kultusz, melyből a keresztény-nyugati kultúra kifejlődött joggal mondható „a művészet tényleges születési helyének. A legmagasabb művészi teljesítmények a kultusz körzetén belül születtek. Az Opus Dei-nek, Isten művének keretében elénekelt igék az isteni Logosz jelképeivé és megjelenéseivé válnak, melyekhez a megtestesülés titka adja az alapot: a lélek megtestesülését, ugyanakkor a testinek átszellemülését.” [6]

A zenének a természeti népeknél és a korai kultuszokban tapasztalható vallásos funkciója tehát a kereszténységben is tovább működhetett, s tovább is kellett működnie. A kora-keresztény Krisztus-Orpheus ábrázolás (Petrus és Marcellinus katakomba Rómában) ezt a keresztény értelmezésű értékelést nyilvánítja ki. A jó Pásztor, Krisztus, ott mint Orpheus jelenik meg, kezében lanttal, jeleként annak, hogy a zene által az ember Istenhez talál utat, és Isten a zenében kinyilvánítja magát az embernek. A minden kultúrában megtalálható Isten–Zene vonatkozás a Krisztus–Orpheusz ábrázolásban keresztény értelmezést kapott. [7]

Már Szent Pál tudósít a keresztények „himnuszairól és énekeiről” (Vö. Ef 5, 19; Kol 3, 16). Az egyházatyák is foglalkoznak a zenével, s annak helyével a keresztény istentisztelet és a keresztény élet keretein belül. Alexandriai Kelemen (140/50-től kb. 215), Tarsusi Diodorus (meghalt 394 előtt) és a nagy egyházatyák a határvonalat az érzéki zene ellenében húzzák meg. A keresztények élete és ezzel együtt zenéje is teocentrikusan rendezett, így a pogány-antik zenélés antropocentrikus fejlődését elutasítják.

Már az Apostoli Konstitúciók említik az énekesek karát és az előénekeseket. A történetíró Plinius (61/62-től kb. 113) és Tertullianus (kb. 160-tól) a keresztények egyszólamú énekléséről tudósítanak, mely a zsidók zsinagógai énekéből fejlődött ki; amaz viszont a régi keleti kultúrák bölcsőjében született, melyekkel a zsidóság a diaszpóra-lét folyamán érintkezésbe került. Ez a melizmatikus énekstílus a keresztény zenében egybefonódott a hellén kulturális övezet szillabikus énekstílusával. A keresztény himnódia szövegei részben a zsidó psalteriumból származtak, részben a görög-római költészetből: „A korai keresztény zenében a keleti és nyugati stílus szintéziséről beszélhetünk. Miként a többi művészet, úgy a zene is a milánói ediktum után (313) bontakozott ki, Nagy Konstantin alatt (286-337) aki a kereszténységnek ugyanazt a vallásszabadságot engedte, mint a pogány vallásoknak. E zenét a közösségek spontaneitása élesztette, egymással vetélkedő énekesiskolák művelték ki, és hozták egymással összeköthető formákba. [8]

Az első számunkra ismert énekes iskolák a kelet kolostoraiban keletkeztek. Antiochiában, Alexandriában egy teljes évszázadon át magas liturgikus zenei kultúra virágzott. Egymás után alakultak ki nyugaton is művészi, gazdagon díszített, színvonalukban magas és tartalmukban elmélyült énekek, különböző karakterisztikus sajátosságokkal egyes helyeken. Például Milánóban, ahol Szent Ambrus nyomán, a róla elnevezett liturgikus ének pompás fejlődést hozott. Hasonló énekek keletkeztek és terjedtek el mindenfelé nyugaton. Ezek voltak az előzményei annak a liturgikus éneknek, melyek legszebb darabjait később Nagy Szent Gergely pápa (590-604), az ünnepélyes római szertartás és a római-gregorián liturgia atyja egybegyűjtött, elrendezett, gyarapított és a római liturgia számára kötelezően előírt. Róla nevezték el

ezt a liturgikus énekrepertoárt gregorián korálisnak. A kor nagy ínségei ellenére, melyek szinte világ minden sarkában fenyegetően jelentkeztek, ő oly nagyra értékelte a liturgikus éneket, hogy Rómában, a Lateránban megalapította a fiúkból és férfiakból álló első római schola cantorumot, s személyesen gondoskodott oktatókról.

A 6. század az egész világban a hanyatlás korszaka, elsősorban a népvándorlás nyomán támadt káosz miatt. A római világbirodalom minden provinciájában ugyanaz a kép: pusztulás, feloszlás, zavar. E birodalom roncsaiból kellett kiindulnia az evangélium gyorsuló terjesztésének, Európa végérvényes megkeresztelésének. A missziós tevékenység forrása Monte Cassino volt, a Róma és Nápoly között Campániában fekvő kolostor, melyet Nursiai Szent Benedek (kb. 480-547) alapított 529-ben egy Jupiter-templom romjai fölött, röviddel azelőtt, hogy a pogány istenek kultusza véget ért. Ugyanabban az évben történt ez, hogy a keletrómai császár Justinianus (483-565) Athénben bezáratta a nem-keresztény filozófia akadémiáját, mely akkor már nyolc évszázada állt. Az idők fordulópontja. Justinianus lezárta a pogány ókort, nem sejtve, hogy az ókor szellemi kincseit egyszer majd Monte Cassino leánykolostorai fogják átvenni, kereszténnyé nemesítve továbbfolytatni, s azok egy új, keresztény nyugati kultúrának válnak építőköveivé. [9]

De vessük most pillantásunkat újból az énekre, melyet annak a keresztény Európának kellett megteremtenie, s mely a merovingek és Klodvig frank király megkeresztelkedésének és Szent Benedeknek a szerzetesi életben való megjelenésének idején még születő állapotban volt. Szent Benedeknek magának is tekintélyes része volt a gregorián repertoár elrendezésében. Ha nem is mint zenész vagy költő, de mint a szerzetesi zsolozsmaimádság szervezője nagy befolyást gyakorolt nyugat első művészi zenéjének fejlődésére. Több, mint történelmi véletlen, hogy éppen Nagy Szent Gergely pápa volt a benedeki ideálnak (ora et labora) és a benedeki lelkivilágnak legjelentősebb terjesztője, amikor a bencés szerzeteseket a brit szigetekre, majd frankföldre és Németországba küldte misszionálni. A bencések voltak, akik a következő századokban a gregorián korálist hagyományozták, tovább fejlesztették, tökéletesítették, és a születő többszólamúság ideéig továbbvitték. [10]

Az angolszász és skót szerzetesek hozták az első gregorián könyveket Németországba, és itt elsősorban Szent Bonifác (672/73-754) mint Szent Benedek tudós tanítványa lett Nagy Károly (768-814) mellett a szkólák legbuzgóbb szorgalmazója. „A gregorián ének tanulásával kezdődött az egész iskolai élet; az egyházi ének az ifjúságra és a népre gyakorolt nevelési és vallási hatása miatt meg is maradt a vallástanulás mellett a legfontosabb iskolai tantárgynak, hogy azután fokozatosan a többi iskolai elemi ismereteket, majd pedig a középkori latin iskola a triviumának és quadriviumának tárgyait is magába ölelje.” [11]

A karoling reneszánsz folyamán a 8-9. század fordulója körül, a karoling ideál: „a birodalom egysége és a liturgia egysége” jegyében formálódott ki egy elhúzódo keveredése folyamatban a gregorián repertoár: a római eredetű szövegek és dallamok (melyeket nehézség nélkül át lehetett alakítani) magukba fogadták és integrálták a gallikán gall és frank díszítményeket. Három nagy hatású, ismert énekes iskolát úgy nevezünk most meg, mint, amelyek a nyugati zenekultúrát alapvetően befolyásolták, s egyben képviselik a számtalan továbbit: ilyenek az aacheni Schola Palatina melyet a Yorki Alcuin (kb. 730-804) vezetett; a maga korában „tengertől tengerig” híres metzi iskola, „a római énekes iskola elsőszülött lánya”, mely a legjelentősebb egyházzeneszket, énekeseket kórusvezetőket képezte, s különösen Chrodegang püspök alatt (kb. 700-766) ért a csúcspontra; s melyet mégis felülmúlt a 10.-12. században St. Gallen és Reichenau iskolája.

A gregorián ének – a latin egyház kultikus művészi zenéje, hanggá változott hite – „a római szervezőtehetség, a mediterrán gondolati gazdagság, a germán formálókészség, a benedeki mértéktartás és kiegyenlítetttség szellemét lehelí”. [12] Különféle népek és kultúrák zenei arculatának olvasztótégelye, sok-sok többszólamú vokális és instrumentális műalkotásának ősatyja. A szöveghez való kapcsolata meghatározó a nyugati zene ritmus- és dallamvilágára. A szó és hang harmóniája jellemzi a többszólamú zenét is. Palestrina, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven kontrapunktikája és harmóniája elképzelhetetlen a keresztény-nyugati zenekultúra e kezdeteiben gyökerező beszédritmus nélkül. A harmóniaváltások és disszonáns késleltetések a beszédritmus által meghatározott hangsúlyokhoz kapcsolódnak, s hatásuk a tisztán

hangszeres zenéig érezhető. Az egyház liturgikus gyakorlata a zene minden formai továbbfejlődésben részt vett és azt befolyásolta. A keresztény kultusból és zenéjéből származó kiegyenlítettség érzelm és racionalitás között a nagy nyugati mesterművek megkülönböztető ismertetőjegye. Ezért kimondhatjuk, a keresztény Európa egész zenéje a gregorián énekből nőtt ki. Senki sem képes elmélyülni a nyugati zenetörténetében anélkül, hogy kapcsolatba ne kerülne az egyház lelkéből, a keresztény liturgia kultikus keretéből született énekkel. [13]

A többszólamúság: a keresztény nyugati zenekultúra sajátossága

A keresztény nyugati zene kezdeteit annak a háttérnek ismeretében kell magunk elé állítanunk, melyről az imént volt szó: a test és lélek közötti feszültség, a zene tekintetében is. A fejlődés központjai a dóm- és kolostoriskolák voltak nagyszerű liturgikus életükkel. A kultikus közegből fejlődött ki végül a többszólamúság, mint előfeltétel a keresztény Európában alkotott zeneművek számára. Az első évezred vége felé ezzel az európai zene eloldozódott a világ többi részének zenei felfogásától, és megtalálta saját kifejezési módját. Egyetlen más kultúrában sincs példa a többszólamúság ilyen, a legrafináltabb formáig menő használatára. Bár a kereszténnyé lett nyugat a szellemi élet minden területén, a zenében is, a keresztény hit alapjaira építve egységes kifejezést nyert, mégsem szabad elfelejtenünk, hogy az egyes európai népek eltérő adottságaik szerint eltérő hozzájárulással vettek részt a fejlődésben. „Az adottságok súlypontjai az egyes népeknél világosan megkülönböztethetők: Itália az énekszerűséget, Franciaország az ésszerű deklamációt, Németország a hangszeres gondolkodásmódot részesíti előnyben, anélkül, hogy ez irányokat szilárd falak választanak el egymástól.” [14]

A többszólamúság alapja a gregoriánus volt, a római liturgia éneke. Mint sok dolog a művészetben, formaadó anyagi dolgok adták az indítékot révén jelent meg, így volt a többszólamúsággal is, mely a 9. század folyamán a mai Franciaország területén indult útjára. Az orgánus, a mai orgona elődje, melyet az istentiszteleten az énekek intonációjára alkalmaztak, lehetővé tette, hogy egyidejűleg két billentyűt

mozgassanak, s ezzel a liturgikus énekekhez (a gregorián korálishoz, s olyan, hozzá közelálló műfajokhoz, mint a tropus és sequentia) párhuzamos kvinteket, kvartokat, oktávokat fűzzenek, hangot hang ellenében. A 12. században és a 13. század első felében a hang hang ellenében haladó többszólamúság a parallel és ellenmozgások vegyítésével az egyes szólamok nagyobb önállósága kedvéért átalakult. A Notre Dame iskola (1163-tól kb. 1250) zeneszerzői, Leoninus (12. sz. második fele) és Perotinus (kb. 1165-től 1220), akik parisi Notre Dame 1163-ban kezdődő építkezéseivel egyidőben tevékenykedtek, a többszólamúság mérhetetlen formagazdagságát teremtették meg. A ritmikailag egyre komplikáltabbá váló kompozíciók és a növekvő szólamszám radikális változtatást tett szükségessé az európai zenetörténetben: a modális notációt menzurális hangjegyzírássá kellett átalakítani. Ez nagyjából az 1250 és 1380 közötti évtizedekben történt meg, az ún. Ars antiqua (1240/50-1310/20) és Ars nova (kb. 1320-1380) idején történt. Ezen időszakban két fontos új zenei forma keletkezett: a motetta (melyből később a világi madrigál és chanson is leszármazott), továbbá az átkomponált ordinárium missae, amit röviden „miskompozíciónak” hívunk. Az első számunkra ismeretes és ránk maradt összefüggő, teljes mise Guillaume de Machautnak (1300 körül - 1377), a parisi Notre Dame zenészének műve.

1400 körül a többszólamúság története már igen távoli vidékekre érkezett. A következő évtizedek utazó komponistái igen jelentős előrehaladást értek el, főként a tiszta vokális többszólamúság terén, és azt mind melodikus, mind harmónikus és ritmikus tekintetben árnyaltabbá tették. Ez volt az ún. németalföldi és franko-flamand zene időszaka, melyet Angliából jött hatások is befolyásoltak. Fontos nevek: John Dunstable (1380 körül - 1453) Bedfordban, Guillaume Dufay (1400 körül - 1474) Cambrai-ban, Johannes Ockeghem (1420 körül - 1495) Antwerpenben és Parisban, Josquin des Prés (1450 körül - 1521) Milánóban, Rómában, Ferrarában. Feltétlenül meg kell azonban állapítani, hogy a zenészek és zeneszerzői iskolák között állandó nemzetközi csere folyt, s melynek közös alkotói bázis továbbra is a keresztény hit volt. A legtöbb zeneszerző katedrálisnak vagy udvari kápolna karnagyaként váltogatta munkahelyét, s életük jelentős részét töltötték Itáliában. Az európai zenei munkaközösség a katedrálisok zenéjét új alapokra helyezték: a parafrázis technikával

és a szigorúan végigvitt imitációval élő polifon művészetben. A 16. században érte el művészi virágkorát a klasszikus vokálpolyfónia, amikor a franko-flamand polyfónia eredményeit egyesítették az itáliai telthangzással és dallamossággal. E zenei csúcspont főként két szerző nevével kapcsolható össze: Giovanni Pierluigi da Palestrináéval (1525-1594) és Orlando di Lassoéval (1532-1594). Az ő zenéjükben a kontrapunktikus komponálásmód egy tökéletes módon kapcsolódik össze a melodikus és harmóniai kerekességgel. Az énekszerű dallamosság, a konszonancia és disszonancia között kiegyensúlyozott harmónia, a gregoriánhoz hasonlóan nyugodtan folyamatos ritmus ennek a polifon és homofon faktúrát változtató stílusnak. Ebből eredően ezt a magas fokon művelt polyfóniát kanonikusan átkomponált gregorián zene kategóriájába lehet sorolni. E zene stílusa az egyes komponisták egyéni sajátosságai ellenére lényege szerint egységesnek mondható.

Már a franko-flamand iskola harmadik generációjának képviselője, Josquein de Prés óta érezhető a zenében az erősödő törekvés a szó és kifejezés hangsúlyozására, e tendencia a reneszánsz szellemiségének hatására új szöveg-zene viszonyt eredményezett. A klasszikus polyfónia a 16. század végén átmeneti állapotot mutat a polyfóniából a homofónia felé, a szerkezeti gondolkodástól a hangzás felé, a ritmikai mozgásból a taktus-rend felé, s ez a deklamáció és kifejezés erősebb hangsúlyozását eredményezte, mely végső soron a barokk monódia affektus-alkataihoz és a 17. század kezdetén a generálbasszus-korszak fellépéséhez vezetett.

Az 1600 körülő évek a keresztény-nyugati zene határozott stílusváltozásának ideje. Jelszószerűen azt mondhatnánk: ahogy ez időpontig a keresztény liturgia határozta meg a zenetörténeti fejlődést, úgy most a világi zeneélet lett uralkodó, s ez hatott az egyházi zenére is. Persze ez túlegyszerűsítés lenne, de kétségtelen, hogy a zenetörténeti fejlődés ekkortól a 20. századi egyre erősebben elfordul a keresztény zenekultúra sajátos forrásától, a liturgia kultikus közegétől. Azt mondhatjuk tehát, hogy a reneszánsz óta a teocentrikus zeneszemlélet egyre inkább antropocentrikussá kezd válni. De azokban az időkben is, amikor a kultikus zene objektív Ordo-ja szembekerül egy szubjektív zenei kifejezéssel, az eredeti zenefelfogás maradványai továbbélnek. A keresztény-nyugati zene örökségét megkülönbözteti az, hogy művek a

gregorián által felkínált kompozíciós eszközökből kifejlődött eszközök egy nagyobb kiterjesztésével élnek. S ez karakterisztikuma marad magának a zenének, mely magát keresztény-európainak nevezheti.

Az 1600 körüli nagy stílusváltozás ismét egy nagy cserefolyamatot indított a különféle európai zenei tájak között. Miként a 16. században a franko-flamand szerzők foglalták el a vezető helyeket Európa zenei életében, úgy a 17-18. században az itáliai mesterek lettek a szó valódi értelmében hangadók mind az egyházi, mind a világi zenében, s a kettő nem is távolodott el egymástól végzetesen a zenei kifejezés tekintetében. Heinrich Schütz (15685-1672) Giovanni Gabrielinél (1557-1613) Velencében tanulmányozta az monódiával és többkórusos technikával kombinált újfajta, homofón szerkesztést; s azután a német nyelvterületen Johann Sebastian Bach (1685-1750) lett az új korszak legmarkánsabb képviselője. A németországi kántorművészet sajátjaként őrizte a kontrapunktikus munka továbbvitelét, s és az újabb vívmányokkal való összekapcsolását. Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein (1586-1630) és Samuel Scheidt (1587-1654) a híd Bach felé, akinek művei minden addigi szerzői stílust egy hatalmas szintézisben egyesítenek, s ugyanakkor a jövő fejlődését is előre jelzik.

Bach után a zene egyre inkább szekularizálódik. A mise megzenésítése azonban szinte minden alkotó számára megtisztelő kötelesség. A felvilágosodás folyamán a keresztény nyugat zenéje egy vallástól független esztétika jegyében racionalizálódik. A nagy zene helye immár nem a liturgia, hanem a koncertterem. Egy fajta művészet-vallás keletkezik, vagy inkább mondhatnánk, a művészet valláspótló szerepet kap. A romantika e zenéjéből kifejlődő impresszionista, expresszionista stílus, különösen pedig a dodekafónia, az ún. második bécsi iskola (Arnold Schönberg 1874-1951; Alban Berg 1885-1935; Anton Webern 1883-1945) mely a második világháborúig tartó évek zenei stílusát elsősorban meghatározta, végérvényesen eloldozódott a keresztény-nyugati zene forrásaitól. A szekularizált filozófiai és politikai ideológiák idejében már nem lehetett helyet találni egy keresztény kultikus közegre rendezett kultúra számára.

Zene a 20- századi Európában

Most két, alapvetően különböző zenei fejlemény alakul ki, egyrészt az avantgard modern, másik az ún. populáris zene, melyek alapvetően különböző stílusjegyeik ellenére egy dologban hasonlítanak: az isteni transzcendenciától való eltávolodásban. Előbb az elsőről. Csak kevés 20. századi zeneszerző csatlakozott tudatosan a keresztény zenekultúra hagyományához. Inkább az uralkodó szellemi áramlatot, a vallási, s következményeképpen esztétikai nihilizmus követőivé váltak. A nihilizmusból következett az értékrelativizmus a zenében is. Ez a valóság objektív voltának tagadásából következik, egy evolúciós történetiség propagálásából, mely tagadja az időn túli értékeket, illetve azokat a történeti változásokra bízza. Miként a felvilágosodás idejében, úgy az embereknek ma is elfogadhatatlan eszme a zenei alkotásban egy transzcendens valóság szimbolikus nyelven történő megjelenítését látni. A zeneéletben egy stílusokat keverő pluralizmus tapasztalható, melynek nincs keresztény-kultikus központja, s így az értékfogalom is kétségessé válik. Ettől már nem hosszú az út egy önmagának elegendő, autonóm zenei alkotás gondolata, melyet nem szabályoz valami fölé rendelt érték, s emiatt végül is önmaga körül kering. A mai zenekulturális establishment számára így már nem foglalkozik azokkal a feladatokkal, melyeket még Bartók Béla (1881-1945), Igor Strawinsky (1882-1971), Paul Hindemith a népdal, egyházi ének, gregorián korál törvényszerűségeinek összefüggésében, végső soron az egész európai zenekultúra tekintetében maga előtt látott. A túlhajtott szubjektivizmus és intellektuális önhittség nem srófolja-e tovább állandóan az extravagancia csavarját? A művészet, amely csak mindenkori művész ítéletét ismeri el, radikálisan leoldozódott az objektív, s ezért időn fölötti értékekre alapozott keresztény művészeti felfogásról.

Látva a „komoly” zene terén a 20. században végbement fejlődést és kinövéseket, nem csoda, ha az emberek nagy többsége egy másik végletbe menekült, az ún. populáris zenébe, annak sokféle fajával, melyet könnyen hallgattatja magát a valódi, szép zene pótlékaként. A mai világ belemerült a rock- és pop-zene uniformizmusába, melyet ugyanakkor zenekultúraként propagálnak. A rock és pop stílusa nemzetközileg kényszerítő. A zene lélektani hatása, a magáról elfeledkezés vágya

könnyen felismerhető. Korunk forradalmi társadalmának szexizmusa is leplezetlen kifejezést talán magának ebben a zenében. Ebben az összefüggésben hadd idézzem Joseph Ratzinger kardinálist (sz. 1926), ki a zene 1985-ötös európai éve alkalmából a VIII. nemzetközi egyházzenei kongresszuson Rómában kijelentette: „Mivel a rockzene a személyiségtől, s így az egyéni felelősségtől való megváltásnak és felszabadulásnak útját keresi, egyrészt szükségszerűen anarchisztikus szabadságideálok felé irányozódik, de éppen ezért gyökeresen szemben áll a megváltásról és szabadságról alkotott keresztény eszmének. A hitnek és a legitimprofán keresztény zenekultúrának zenéje a Sursum Corda-ban keresi az emberek integrációját; és ezt az integrációt nem önmagában találja meg, hanem csak önmaga meghaladásában a testté lett Ige által. Egy magasabb fajta extázisban találja meg az örömet, mely a személyiséget nem kioltja, hanem egyesíti és felszabadítja. Sejtést ad arról, hogy mi az a szabadság, mely nem rombol, hanem összegyűjt és megtisztít.” [15]

Mi a keresztény Európa mai nyugati zenéjének mai helyzete? E nagy zene, mely a kereszténység alapjain, annak segítségével az elmúlt évszázadok alatt kontinensünkön megszületett, ma kritikus helyzetben van. A mai gondolkodók zenei felfogásából teljesen hiányzik az általános érthetőséghez való bármilyen kapcsolódási pont. A stíluskérdés már nem generációk közös munkája, hanem egyéni zeneszerzők problémája, melyek már meg sem jelenhetnek nehezen érthető kommentárok nélkül. A klasszikus zenei örökség egy kereskedelmi üzem részévé válik, mely a népek zenei életére szinte semmi hatást nem gyakorol. Ez igaz az Egyházra nézve is: az egyértelmű egyházi dokumentumok és a II. vatikáni zsinat liturgiai konstitúciója ellenére a plébániatemplomokban egykor virágzó egyházzenei élet egészében nézve megszűnt. „A keresztény Európa zenéje lecsengett”, amint nemrég egy nagy nemzetközi folyóirat formulázta. [16] Helyette az Egyház is a diszkotékák sóhajtozásait és nyögdeléseit hozza be liturgiájába. A rock és pop-zenének, a szó igazi értelmében „pogány lármának egyénkulturálatlanságát mely a médiákon át szüntelenül betör lakásainkba, a felelős személyek segítségével templomainkban, kápolnáinkban, katedrálisainkban is eléplántálódott. A gregorián ének, a keresztény-nyugati zene ősforrása rendszerint mér csak szigorúan lezárt múzeumi darabként

konzerválódik a CD-boltok és áruházak polcain, vagy felkent paleográfusok szák köreibben.

A keresztény Európa zenekultúrájának jövője

A zene azon platóni felfogása, melyről kezdetben beszéltünk, s mely – ahogy ezt csekély kivétellel gyermekeink és ifjaink zenei állapota igazolja – mint nevelési eszme aktuálisabb ma, mint valaha. Életbe ültetése feltétlenül hozzátartozik Európa újraevangelizálásához. „Egy felelősségteljes zenei nevelés úgy működik, mint nevelés a zenén keresztül. A zene hozzájárul a lelki felszabadultsághoz, a kapcsolatteremtés örömeinek képességéhez, fejleszti a személyes kifejezőképességet, az értelmet, a szépség átélését és az esztétikai értékek méltánylását. Így a zene vallási, erkölcsi, érzelemfejlesztő értékeket hordoz, és alapvető a jelentősége a karakterépítésben, a személyiségfejlődésben, a ma oly erős tömegnyomás ellensúlyozásában. [17] A zene, mint magában való érték, mint ars liberalis, mely a tudáshoz és szabadsághoz vezet, újból kulturális tényezővé válhat, „ha a jelen alkotó erői ismét összhangba jutnak a múlttal, természet és a lélek közti azon harmonikus szintézisben, mely a nyugati zene nagy alkotásait ihlette a kultikus közegben.” [18]

János Pál pápa a zenei alkotásról ezt mondta: „a gregorián ének, az orgonazene, a klasszikus polifónia olyan zenei területek, melyek a hit igazi védelmezőivé, s ezáltal valódi olyan életelixírré lettek, melyek az európai zenekultúra művészi és lelki fejlődését kezdettől fogva táplálták”. [19] „E zene nagysága számomra a keresztény emberkép és üdvösség-hit legegyszerűbb igazolása, melyet a történelem nyújtott. Akit az valóban megérint, valamiképpen legbensejében tudja, hogy a hit igaz, még akkor is, ha sok-sok lépés kell hozzá, hogy ezt a belátást megértéssel és akarattal végigvigye.” Így vallott Joseph Ratzinger bíboros, és nézetéhez minden további nélkül csatlakozhatunk. [20]

Az Egyház azt követeli a II. vatikáni zsinat liturgikus konstitúciójában: „Az Egyház a gregorián éneket a római liturgia saját énekének tekinti, s ennek megfelelően a

liturgikus cselekményekben ennek kell elfoglalnia az első helyet...” (SC 116). Ha ez valóban liturgikus valósággá válna, akkor az ember ebből kiindulhatna afelé, hogy újjáéledjen és elterjedjen az egyházi többszólamúság, majd abból továbbhaladva egy keresztényen tájékozódó legitim profán zene is. Akkor, mint II. János Pál a bajor püspököknek mondta: „Isten dicsőítése az embert arra indítja, hogy azt a szépséget keressék, mely Istenhez méltó, és ha az ember ezt keresi, maga is jobbá és emberibbé válják. A kultusz és kultúra elszakíthatatlanul összetartoznak.” [21]

„Franciaország, emlékezzél keresztségre!” figyelmeztetett a pápa nemrég. Ezt az intést földrajzilag kiterjeszthetjük és így kiálthatunk: „Európa, emlékezzél keresztségedre!” Ha így van, a keresztény-nyugati kultúra, vele a keresztény Európa zenéje is a teremtés és üdvösség rendjével összhangba lépve egy új nagyszerű virágzást érhetne meg, és ismét régi fényében ragyoghatna.

[1] Vö. Rudolf OTTO, *Das Heilige*, München 1936, 67. old.

[2] Vö. Erik PETERSON, *Das Buch von den Engeln*, Leipzig 1936, 85 és köv. Oldalak.

[3] Johannes OVERATH, „Vox clamantis in deserto”, Beszéd a luzerni Hofkirchében 1991. Június 23. – án, Johann Baptist Hilber 100. születésnapján tartott püspöki misén. Lásd: *Musicae Sacrae Ministerium XXVIII*, No.1 & 2, Roma 1991, 31. old.

[4] Theobald SCHREMS, *Musik und Ethos, Kult und Kultur*, Regensburg 1962, 8. old.

[5] Theodor Bernhard REHMANN, *Musik aus kultischer Mitte*, Lásd: *Cappella Carolina, 30 Jahre Dienst am Aachener Dom, Eine Festgabe für Th.B.Rehmann*, Düsseldorf 1955, 8. old.

[6] Johannes OVERATH, *Gedanken zum geistigen Schöpfungstum Ad Majorem Dei Gloriam*, Lásd: *Te Decet Hymnus, Festgabe für Max Baumann zur Vollendung des 75.Lebensjahres, Sankt Augustin* 1992, 16. old.

[7] Vö. Karl Gustav FELLERER, *Priestertum und Musik in der Geschichte*, Lásd: *Priester und Musiker. Gedanken aus Vorträgen und Aufsätzen von Johannes Hatzfeld*, Düsseldorf 1954, 9. old.

[8] Karlheinrich HODES, *Der Gregorianische Choral, Eine Einführung*, Langwaden 1990, 6-7. old.

[9] Vö. Rudolf GRABER, *St.Benedikt, Patron Europas*, Regensburg 1974, 5-6. old.

[10] Vö. Gabriel M. STEINSCHULTE, *Der Gregorianische Choral*, Lásd: *Gesungene Stille: Musices Aptatio, Liber Annuarius* 1984/1985 (I), Maria Laach, 334-335. old.

[11] Theobald SCHREMS, idézett mű, 11. old.

[12] Gabriel M.STEINSCHULTE, idézett mű, 334 old.

[13] Vö. Jos. Augusto ALEGRIA, Für die Bewahrung der römisch-katholischen Liturgie, Lásd: Musicae Sacrae Ministerium, Anno XXVIII, No.1 & 2, Roma 1991, 56. old.

[14] Karl Gustav FELLERER, Europäisches Musikschaffen, Lásd: Musices Aptatio, Liber Annuarius 1984/1985 (II), Beiträge über die geistigen und künstlerischen Grundlagen der europäischen Musikkultur, Roma, 232. old.

[15] Joseph RATZINGER, Liturgie und Musica sacra, Lásd: Musices Aptatio, Liber Annuarius 1986 = Christus in Ecclesia cantat (VIII Conventus Internationalis Musicae Sacrae Romae Anno Europaeo 1985), edidit Joannes Overath, Roma 1986, 70 és löv. old.

[16] Vö. Andrea TORNIELLI, Die Musik ist verklungen, Lásd: „30 Tage“, 1993 Ápr., 64 és köv. old.

[17] Ferdinand HABERL, Die humane und sakrale Bedeutung der Musik, Lásd: In Caritate et Veritate, Festschrift für Johannes Overath zur Vollendung des 60. Lebensjahres (= Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilienverbandes für die Länder der deutschen Sprache, Bd.8, 1973), Saarbrücken 1973, 22 old.

[18] Carl WINTER, idézett mű, 53. old.

[19] JÁNOS PÁL II., „Pápai Egyházzenei Intézet” új székházának felavatások mondott beszéd 1985. November 21. – én. Lásd: Musices Aptatio, Liber Annuarius 1986 = Christus in Ecclesia cantat (VIII Conventus Internationalis Musicae Sacrae Romae Anno Europaeo 1985), edidit Joannes Overath, Roma 1986, 323. old.

[20] Joseph RATZINGER, idézett mű, 71. old.

[21] JÁNOS PÁL II., Ad Bavariae episcopos occasione oblata „ad limina” visitationis coram admissos: AAS 75,1 (1983), 448-453.