

Károli Gáspár Református Egyetem
Hittudományi Kar

Pávich Zsuzsanna

Az ószövetségi zene gyökerei, szakrális és világi
kibontakozása, hatása az európai művelődésre

PhD disszertáció

Témavezető professzor:

Dr. Ujfalussy József
akadémikus

Budapest
2008

Tartalom

Bevezetés	5
Az ószövetségi ének és zene gyökerei.....	7
Mezopotámia.....	7
Babilónia, Asszíria és Kaldea.....	12
Kréta – Egyiptom	14
Fönícia.....	25
Frígia, Lídia és Görögország.....	27
Kánaán.....	28
A cambridge-i Fitzwilliam Museum raktárában föllelt mezopotámiai és egyiptomi hangszerek leírása	29
Az ószövetségi zenére utaló történeti források	34
Zenei utalások a Bibliában	37
Az ének fejlődéstörténete.....	47
Az ének a kivonulás után	50
Responsorikus és antifonális ének.....	52
Az istentiszteleti ének és zene fejlődése	54
A zsoltárének.....	56
A Holt-tengeri tekercesek zenei vonatkozásai	61
Az ószövetségi ének akusztikus dinamikája, előadók és hallgatók	63
Hangszerek az Ószövetségben.....	66
Idiofon és membranofon hangszerek	68
Chordofon hangszerek.....	76
Lírák	76
Hárfák.....	86
Lantok.....	92
Citerák	95
Aerofon hangszerek.....	97
Fafúvók	97
Kürtök	108
Trombiták.....	114
A hangszerekre vonatkozó zenei utalások – kle sir.....	118
A Zsoltárok könyve zenei vonatkozásai	120
A zsoltárfeliratok értelmezése	121
A Zsoltárok könyvének legfontosabb zenei vonatkozású kifejezései.....	122
Zenei-technikai utasítások a zsoltárokból.....	131
A zsoltárfeliratok szerzősége utaló tulajdonnevei	145
Rejtélyes zenei kifejezések a Zsoltárok könyvében.....	148
Az ószövetségi zene ritmikai kérdései.....	155
Az ószövetség korának zeneoktatása	160
A zeneoktatás kezdetei	160

A prófétaiskolák	162
A léviták zeneoktatása.....	165
A zeneoktatás szociológiai háttere	167
A szent híd – Az ószövetségi ének és zene útja az európai melódiavilágba.....	168
Az ószövetségi ének zenei jellemzői.....	168
Az ószövetségi ének és a maqam	175
A zsinagógai éneklés	177
Az esszénusok, terapeuták, samaritánusok és az első keresztyén gyülekezetek énekei ..	180
A korai keresztyén zoltárének kapcsolata a zsinagógai énekkultúrával	184
Az ószövetségi ének útja a korai keresztyén egyház melódiavilágába	190
Az ószövetségi zene és az őskeresztyén egyház	193
Az egyház és a zsinagóga.....	197
Az oktoekhosz	200
Összefoglalás.....	202
Függelék	205
A világi zenélés műfajai	205
Summary	217
Az ábrák forrásai	231
A kottapéldák forrásai.....	231
Irodalomjegyzék.....	232

Ábrajegyzék

1. ábra: Észarhaddón diadalmenete.....	9
2. ábra: Királyi ünnepség Ur városából, énekes és lírajátékos.....	11
3. ábra: Arannyal és mozaikkal díszített líra Úr városából Kr.e. 2600 körül - rekonstrukció .	13
4. ábra: Babiloni háromlyukú fúvóshangszer (fuvola).....	13
5. ábra: Egyiptomi aratók tánca csattogókkal	18
6. ábra: Egyiptomi hárfa, lant, kettősoboa, líra és kézidob	19
7. ábra: Öthúrú egyiptomi fa hárfa Thébából, XIX.din. Kr.e.1250 k.....	21
8. ábra: Egyiptomi hárfáslány, fafigura Kr.e.850 k.....	21
9. ábra: Föníciai muzsikuskok, líra, dob és kettősoboa – vázafestmény.....	25
10. ábra: Megiddóban talált elefántcsont faragás (Kr.e. 1180)	28
11. ábra: Bronz csengő és cintányérok Deve Huyukból	30
12. ábra: Ülő figura kettőssípval	31
13. ábra: Mázas álló kerámia figura kettőssípval	31
14. ábra: Ülő mészki figura kettőssípval	31
15. ábra: Lírajátékos a Ptolemaiosz korból	32
16. ábra: Terrakotta hárfás figura	33
17. ábra: Mészki hárfás figura	33
18. ábra: Egyiptomi hárfák falfestmény	65
19. ábra: Asszír kézidobok	68
20. ábra: Egyiptomi temetési tánc kézidobbal és kasztanyettel	69

21. ábra: Egyiptomi bronz cintányérok	71
22. ábra: Asszír cintányér	71
23. ábra: Egyiptomi szisztrum, Basztet istennő	74
24. ábra: Szisztrumok	74
25. ábra: Sémi lírajátékos	77
26. ábra: Lírajukat pengető sémi foglyok	77
27. ábra: Megiddóban talált elefántcsont faragás részlete (Kr.e. 1180 körül), a kinnor prototípusa	79
28. ábra: Egyiptomi lírajátékos, 18. dinasztia – falfestmény	79
29. ábra: Bar Kochba érmék – kinnor és hacoc ^e rot	80
30. ábra: Asszír muzsikusok kitharával, dobbal és cintányérral	81
31. ábra: Arám muzsikusok lírával és kézidobbal	81
32. ábra: Öthúrú asszír líra	83
33. ábra: Egyiptomi líra	83
34. ábra: Sémi jellegű áldozati cselekmény 11 húrú hárfával	88
35. ábra: Asszír muzsikus 22 húrú hárfával	88
36. ábra: Asszír hosszúnyakú lant	92
37. ábra: Babiloni muzsikus hosszúnyakú lanttal	92
38. ábra: Asszír cimbalom	96
39. ábra: Asszír áldozat bemutatása – cimbalmok	96
40. ábra: Kettős oboán játszó héber muzsikoslány	99
41. ábra: Táncoló asszír muzsikusok hárfával, kettősoboával és cimbalommal	99
42. ábra: Sófár Jemenből	109
43. ábra: Egyiptomi trombiták	114
44. ábra: A jeruzsálemi templom ezüst trombitái Titus diadalívén	115

Kottapéldák jegyzéke

1. kottapélda: Perzsa zsidó Pentateuchos-kantilláció	170
2. kottapélda: Jemeni zsidó Pentateuchos-kantilláció	170
3. kottapélda: Sir. 1:1, Gregorián ének, szövegének kezdete a héber ábécé első betűje, alef 193	
4. kottapélda: Sir. 4:16, Gregorián ének, szövege megőrizte a héber ábécé pe betűjét	193
5. kottapélda: Héber zsoltárdalok és gregorián zsoltártonusok összehasonlítása	199
6. kottapélda: Összehasonlító dallamtáblázat	203

Bevezetés

„Hiszek abban, hogy a dallamok élete nem évtizedes, hanem évezredes élet” – állapította meg Szabolcsi Bence egyik előadásában.¹

A mi európai kultúránk egyik legjellemzőbb vonása az írásbeliség. Ez az írásbeliség azonban az ember legőstönösebb, leglelkibb kifejezőmódjából, az énekelt dallamból egy-két töredéktől eltekintve, alig másfél ezer esztendő anyagát őrizte meg. Amikor a 19-20. század fordulóján megindult az orális dallamanyag gyűjtése és rendszerezése, a látóhatár szélesre tárult: *az írásbeli kultúrától távolabbra eső területeken, az elzártan élő közösségek gyakorlatában évezredek keresztül ősi, olykor több ezer esztendő dallamkultúráknak sarjadtak újabb hajtásai.*²

A legősibb emberi kultúrákban, az ún. nagykultúrákban, de még az európai késő reneszánsz korában is az emberi beszéd – elsősorban az ünnepi megnyilatkozásokban – jellegzetes, szinte elválaszthatatlan egységet alkot a sokkal ősi dallammal és a ritmikus mozgással.³ Ez a hármas egység annak az emberi közösségnek a szolgálatában áll, amelynek fennmaradását, egységét, közös vállalkozásait az előbb kezdetleges, majd egyre differenciáltabb *vallási kultusz* biztosította. „Nem véletlen, hogy minden emberi művelődési forma a legkezdetlegesebbektől a legújabbakig, addig eleven és hódító, amíg a maga módján vallásos, sőt kultuszi természetű” – *Csomasz Tóth Kálmán* félévszázados megállapítása a *Református gyülekezeti éneklésről* írt könyvének kezdetén az emberi művelődés egyik alapvető princípiumára mutat.⁴

Az Ószövetség népének életében lazábban vagy szorosabban összefonódva mindenkor megtaláljuk a beszéd és az ének, olykor a ritmikus mozgás egységét. Még a rabbinikus irodalom is bővelkedik olyan intelmekkel, hogy az Írást *énekelni*, nem egyszerűen olvasni kell. A korai zsinagóga magatartását jól megőrizte a következő talmudi szabály: „Aki az Írást kantálás nélkül olvassa, arra érvényes ez az ige: ’törvényeket adtam nekik és nem tartották meg őket’”.⁵

¹ Szabolcsi Bence: A Biblia és a zenetörténet, A Biblia világa c. kötetben, Budapest, 1972, pp. 249-265.

² Pávich Zsuzsanna: Az ószövetségi zene vallástörténeti és művelődéstörténeti jelentősége, Theologiai Szemle, 1974, Új Folyam XVI. 7-8. pp. 215-226.

³ Pávich Zsuzsanna: Az ének és zene szerepe az Ószövetség népének életében és az istentiszteletben, Studia Caroliensia, 2006/2, pp. 85-94.

⁴ Csomasz Tóth Kálmán: A református gyülekezeti éneklés, Budapest, 1950, pp. 9-10.

⁵ Werner, Eric: The Music of Post-Biblical Judaism, New Oxford History of Music, vol. 1. Ancient and Oriental Music, London, 1969. p. 316.

Hol kell keresnünk ennek a zenének a gyökereit, amely majd zsinagógai és bizánci közvetítéssel, latinizálódva a gregorián korálisban, ill. gregorián ihletésű népzében termékenyíti meg az európai zenekultúrát?

Az ókori népek zenéjének kutatása minden esetben határtudomány, hiszen a források igen szegények és sok esetben mintegy bűvópatakként élnek tovább a több ezer éve felcsendült dallamok. Az Ószövetség népének zenei kultúráját a Biblia kanonizálása, a rabbinikus irodalom és a patrisztika hatásai színezik. Az ősi Izráel zenei praxisának kifejezései nehezen értelmezhetők, olykor félreérthetőek, de az bizonyos, hogy gazdag és eleven zenei élet lehetett, amely szoros kapcsolatban állhatott a nép kultúrájának egészével, vallási, politikai, gazdasági és szociális kapcsolódási pontjai messze túlmutatnak a zenei életen. Exegéták, történészek, zenetudósok, esztéták más-más oldalról próbálták megközelíteni a több évezredes zenekultúra egykori gyakorlatát. Az ószövetségi zenekultúra elsősorban a vallási kultusz szolgálóleánya, de a nép mindennapi életének megszépítésében is szerepe van.

A zenei megnyilvánulások – csakúgy, mint a mai zenei életben – megfelelő szervezést és szakmai irányítást igényeltek. Hangszerek születtek, amelyeket megfelelő módon gondozni kellett, mindez az ószövetségi kor zenei szervezeteit hozta létre, és már Exodus után megfigyelhetjük az előadók és a hallgatóság megjelenését.

Az Ószövetség zenei kultúrájának gyökereit a nagy ókori civilizációk zenéjében kell keresnünk, a sumer, az egyiptomi, a babilóniai és asszírjai, a kaldeai, a frígiai, lydiai, a görög és a kánaáni zenei világ emlékeiben.^{6,7}

⁶ Pávich Zsuzsanna: Der Biblische Hintergrund des kirchlichen Singens, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, Bulletin, Groningen, 1975, pp. 10-14.

⁷ Pávich Zsuzsanna: Biblical Music, előadás a University of Cambridge, Faculty of Oriental Studies, Emerton-Linders professzorok szemináriumában, 1976. május.

Az ószövetségi ének és zene gyökerei

Mezopotámia

Eddigi ismereteink szerint a legősibb művelődés bölcsője a Tigris és az Eufrátesz völgye, *Mezopotámia*.⁸ Az óbabiloni korban 2000 körül, Urukban eposszá összedolgozott *Gilgameš-legendák* a Kr. e. ötödik évezred sumer kultúrájánál még ősbibb kezdeteket sejtetnek. Sumer régi irodalma halvány utalásokkal szolgál arra nézve, hogy miféle lehetett ez a korábbi kultúra, de nem tudjuk összeállítani a nádkunyhóktól a városi civitasig vezető fejlődés képét. Ha azonban megfigyeljük, hogy pl. az asszír csengőkön *Ea*, a zene patrónusának szimbólumai szerepelnek, feltehetjük, hogy ezek az animisztikus múlt relikviái.⁹

A babiloni dobok bőre bikabőrből készült, ugyancsak bikaképre mutat a nagy kithara rezonáló teste még a szeleukida korban is. Más ábrázolások különböző bukolikus jeleneteket sejtetnek. A mezopotámiai „zsoltár”-ok az istenekkel az árvíz és az aratás dolgairól beszélnek, olykor panaszkodnak; bennük szembenáll a bika gigantikus ereje és a nádszál törékenysége.

Az istenek kultusza és a zene között szoros kapcsolat látszik.¹⁰ *Ea* a mélység uralkodója, jelképe a dob; *Ramman* a zengő hang szelleme, a mennydörgésé és a szélé, hangszere a nádsíp; *Istár*, a szüzanyasági istennő egyik elnevezése a lágy síp, szerelmese *Tammuz*, a gyengéd hang istene. Ezekben a képzetekben a hang a jó- és rosszindulat kísérőjelensége volt, s a későbbi elaborált templomi szertartások is erre épültek.

Már a 4. évezred idején minden mezopotámiai városnak megvolt a maga *temploma*. A liturgusok között első a sumereknél *galu*-nak, az akkádoknál *kalū*-nak nevezett precentor volt. Őmaga nem volt pap, szerepe csak a liturgikus kantilláció intonálására szorítkozott. Három osztályuk volt, a legalsóbbhoz tartozók szinte szolgálzámba mentek. Sokan közülük csak ideiglenesen töltötték be tisztüket. A sumer *galamah* (akkád kalamahhū), a főelőénekes viszont a városban a legmagasabb tisztséget viselte, hivatalának szakrális jellege volt.

⁸ Die Musik in Gesichte und Gegenwart (a továbbiakban MGG), Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel, az 1950-es évektől 18 kötetben, 13. kötet, 1966, Heinrich Husmann: Syrische (assyrische) Musik

⁹ Farmer, Henry George: The Music of Ancient Mesopotamia, New Oxford History of Music, vol. 1. Ancient and Oriental Music, London, 1969. pp. 228-250.

¹⁰ Pákozdy László Márton: Bibliaiskola, Kálvin Kiadó, Budapest, 2007, pp. 52-58.

Ezek a precentorok céheket alkottak és a templomi „kollégiumokban” éltek. Mesterségüket hosszas tanulás útján sajátították el, a szövegeket előbb sumerül, később interlineáris akkád verzióban is előadták. Feladatuk volt a liturgiák másolása és szerkesztése; ezekből sok fennmaradt a másoló nevével együtt.

A közönséges templomi zenészek sumer neve *nar*, akkádul *nāru* volt. Teendőikről nincsenek részletes ismereteink, de annyit tudunk, hogy a sumer *ilukaka* (akkád *zammeru*) esetleg hangszerjátékos volt a *nāru*val szemben.

Mindezeknek a templomban elfoglalt helyéről és kötelességeikről sehol sincs pontos leírás. A mezopotámiai templomi zenéről kevés konkrét ismeretünk van, bár számos liturgiai anyag és műfaj maradt fenn, már a sumer korszak óta.

Mindegyik liturgia elnevezése sorozat (*iskāru*), a bennük szereplő zsoltárok és himnuszok száma 5-től 27-ig terjed. A dallamokra kezdősorokat tartalmazó nótajelzések utalnak, ezeket bizonyára orális gyakorlatban tartották fenn. Antifónák is általánosan használatosak voltak¹¹, *enu* elnevezésük az akkád korban választ vagy ismétlést jelentett (vö. héber אָנָה *'anah*). Fennmaradt egy késő-akkád antifonális lamentáció, amely egy Kr. e. 2280 tájáról való sumer eredetinek másolata, ebben különböző városok asszonyai vettek részt. – Még meghatóbb példa egy antifona, imádság a Holdistenhez, amely a Kr. e. 21. sz-ból származik, tartalma könyörgés *Sin* istenhez, a nyájakért és a jó aratásért, kettős visszatérő responsorikus refrénnel.

A hangszerek között szerepelt a hárfa, a *zagsal* is, főleg mint gyakran használt kísérő hangszer.¹² A sumer művészet egyik leghíresebb relikviája a Pu-abi sírjából előkerült, lapis lazulival díszített, a British Museumban látható, ökörféjjel díszített 'aranyhárfa', azaz líra.¹³

A mezopotámiai dokumentumok gyakran utalnak rá, hogy bizonyos dallamnak theurgikus értelmű ethosza volt: a *kalu*-k és a *nāru*-k „ismerik a dallamokat” és „mesterei a hangszereknek”.

A zenét jelentő ősi akkád szó, a *nigutu* vagy *ningutu* eredeti értelme *öröm*, *örömszerzés*. Az ének (*alālu*) hasonló jelentést is hordozott. – A sumer művészet egyik legrégebbi maradványa a Kr. e. 25. sz-ból ered: egy nagy kitharával kísért énekest ábrázol egy királyi banketten, amelynek célja a gondúzás. Ezen még hárfa, szisztrum és kereplők is

¹¹ Crossley-Holland, Peter: Ancient Mesopotamia In: Robertson, Alec – Stevens, Denis: The Pelican History of Music, Penguin Books, Harmondsworth, 1974, pp. 13-18.

¹² Reese, Gustave: Music in the Middle Ages, Dent & Sons, London, 1941. pp. 3-5.

¹³ Sumerian Art, Illustrater by objects from Ur and Al-'Ubaid, The British Museum, London, 1969, pp. 16-17; IV-V. tábla.

szerepelnek. A zene a korai sumer időktől a késő asszír napokig része volt a mezopotámiai társadalmi életnek. Ur városának területén, a Kr.e. 2600 körüli időkből három líra maradványát ásatták, leghíresebb, a fent említett, arannyal díszített, mozaikkal kirakott ökörfejű líra (3. ábra).

AsszírIA már egészen korán kedvelte mind a világi, mind a vallási zenélést. I. *Tiglat-pileszer* harcainak történetében olvassuk, hogy a *rab zammāre* (főzenész) a királyi palotában jelentős személyiség volt. III. *Assur-nazir-pal* (kb. 883–859) kora óta *Sargon* és *Szanhérib* korához hasonlóan bőséges anyag maradt fenn a zenéről és a hangszerekről.



1. ábra: Észarhaddón diadalmenete

Észarhaddón (680–669) trónraléptekor hangos zenekísérettel vonult be Ninivébe. A győzelmi ünnepek köbe faragott ábrázolásai sok hangszer képét megőrizték. A trónfosztott király nagy zenekara hét hárfásból (álló, magas hárfa), egy kisebb méretű hangszert megszólaltató hárfásból, két kettősfuvolásból és egy dobosból, a kórus hat asszonyból és kilenc gyermekből állt. Ezeknek egyike a kedvelt keleti gyakorlat szerint kézzel szorítja a gégéjét, hogy fokozza a magas hangeffektust.

Nebukadneccar zenekarának instrumentációját találjuk az uralkodó kora után évszázadokkal később, a Kr. e. 2. sz.-ban íródott Dániel könyvében (Dán. 3:5, 7, 10, 15). – Az udvari énekesek szerepe még az Achaimenidák késő korszakában is igen jelentős volt, voltak éneklő leányok, később az arab *quinat*, akkád *kinati*. *Ktesziasz* görög történetíró, II. *Artaxerxész* orvosa megemlékezik arról, hogy a babiloni király főtisztjének egyik lakomáján 150 ilyen női énekes szerepelt, arról, hogy ez a zene hogyan szólt, ugyanúgy nincsenek ismereteink, mint a templomi zenéről.

A *hangszereknek* mind a sumer mind az akkád nyelvben számos az elnevezésük, ezeknek pontos értelme azonban bizonytalan.¹⁴ Néhányról mégis tudunk, így pl. fennmaradtak Ur-ban fém cintányérok, ugyancsak itt a szisztrumot is megtalálták. A szöveg és a művészi ábrázolás-maradványok számos membranofon (rezgő hártyahangú) hangszerről szólnak vagy adnak képet, a legrégebbiek a sumer korig (Kr. e. 2200-ig) nyúlnak vissza. *Fafúvók*, köztük nyelvsípok (ős-oboák), sumer *sem*, akkád *halhalattu*, sőt sumer vertikális fuvolák (*tig, tigi*) is voltak. Ur városának egyik sírboltjából (Kr. e. 2500) kettős hengeres fémfuvolát ásattak, Philadelphiában őrzik, ezek közül csak az egyikén lehet játszani a diatonikus hangsor 4 hangját, egy susai figura (kb. Kr. e. 750) görbe kettősfuvolát (nyelvsíp) ábrázol. Kürtöket, trombitákat illetően alig maradt fenn hivatkozás, vagy ábrázolás. – Az akkordikus hangszerek közül legfontosabb a *kithara- és hárfafélék* családja, amely számos formát mutat; a *zagsal* képe (kb. Kr. e. 2700) egy Khafajában talált táblán maradt fenn, a 2600 és 2500 körüli időkből hasonlók vannak Philadelphiában. A *kithara*-családnak a maga nemében páratlan példányai vannak, a legkiemelkedőbb a sumer nevéen *algar*, a nagy kithara, amelynek egyik faja a késő-asszír korban népi hangszerré vált. Az *algar* képe egy Ur-ból való zászlón is látható. Legutolsó csoport a *pandora* vagy *bandore*, ez ősi lant- vagy gitárforma, a görög *pandora* őse lehetett és talán az a *nebel*, amelyet Ézsaiás kívánt elhallgattatni (14:11). – Kétségtelen, hogy legalább 3000 évvel a keresztyénség előtt Mezopotámiában már voltak hangszerek.

A templomi szervezet fejlődésével a zene hatását kifejező animisztikus hiedelmek tudományosabb nézeteknek adtak helyet. Legkorábbi *zeneelméleti* ismereteink azonban csak a görög teoretikusoktól maradtak fenn, ugyancsak hézagosak a zene gyakorlati oldalát illető ismereteink.

A mezopotámiai *hangsorokról* Galpin és Sachs megállapításai érdekesek, Galpin¹⁵ Landsberger kezdeményezése alapján egy három oktávos skálát képzelt el, amelynek alapja a sémi ABC 21 mássalhangzója lett volna a Kr. e. 2. évezred vége felé. Curt Sachs megállapította, hogy Mezopotámiában használatos volt a harmónia, voltak konszonáns hangok a szó elfogadott értelmében. Az elámita-asszír hárfásoknak a British Museumban levő reliefjein megfigyelte a húrok pengetésének technikáját és azt a következtetést vont le, hogy a játékosok kezének és ujjainak elhelyezkedése akkordjátéokra mutat. Feltevését

¹⁴ Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5. kiadás, vol. 4., London, 1975. *Iraqian & Mesopotamian Music*, pp. 528-533.

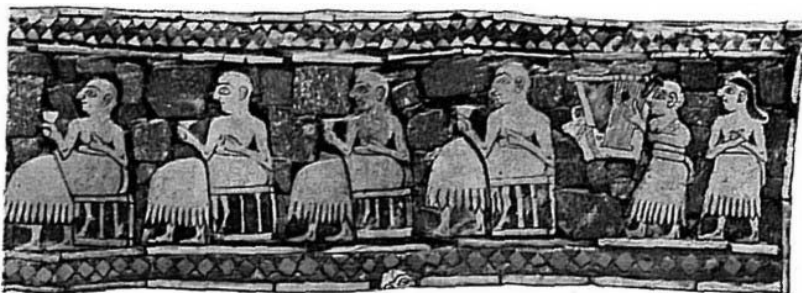
¹⁵ Galpin, Francis William: *The Music of the Sumerians and Their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge 1937.

azonban nem tudta igazolni. Arra is lehet következtetni, hogy a hangolás korábban pentatonikus, de a Kr. e. utolsó évezredben már heptatonikus volt.

A szövegek között *vokalikus jeleket*, a sorok elején, közepén és végén ideogramokat találunk, *Sachs* 1923-ban megpróbálta a *notáció* megfejtését. 1937-ben *Galpin* közölte figyelemreméltó tanulmányát a sumer zenéről; ő is javasolta a 21 hangú három oktávos hangsort. Vitájuk eredményének összefoglalása 1941-ben jelent meg a *Musical Quaterly*, XXVII, 62 és kk. lapon.

A mezopotámiai kultúrának a nyugatira messzeható befolyása volt; ezt a görögség – önhibáján kívül homályosította el. A görögök, sőt Róma is elismerték adósságukat a Kelet iránt. Számos hangszer Keletről talált utat a görög zenéhez, *Pythagorasz* és iskolája révén ismerte meg a görögség a „szférák harmóniáját”, az ethosz-principiumot, sőt a már említett zene-számkapcsolatokat is, ezekben pedig – a kozmosz és azon belül minden dolog aritmetikus és geometrikus vizsgálatában – a legelső görög teoretikus, *Pythagorasz* nem nélkülözhetette a mezopotámiai impulzusokat. *Plutarchosz* Timaiosz kommentárjában szól arról, hogy a káldeusok a zenei intervallumokat az évszakokkal kötötték egybe: a 3/4 az *ősz*, a 2/3 a *tél*, az oktáv a *nyár* és az 1/1 (tonika) a *tavasz*, az ethosz-tannak ez a sarokköve, nem valószínűtlen tehát, hogy **mai zeneelméleti rendszerünk kiinduló pontja Mezopotámia volt**. Ha népei nem is gyakoroltak állandó hegemoniát a nyugati Mediterraneum felett, kultúrájuk uralkodott a szír-föníciai-hettita földeken, átszivárgott Hellaszba és Egyiptomba, s így válhatott a Nyugat intellektuális fejlődésének magvává.¹⁶

A vallási szférában is felismerhetők a mi vallásos szertartásaink halvány nyomai; nemcsak a liturgiában, az előéneklésben, a bűnbánati zsoltárban, az antifonában, hanem a *mater dolorosa*-ban is. A mezopotámiai templomok befolyással voltak a késő judaizmusra és a korai keresztyénségre, pl. a héber *seminith* és a nyolcadik tónus közötti összefüggés, a mai római „plain-chant” elnevezései, a *Primus gravis*, *Secundus tristis*, *Tertius mysticus* – mindezek „ethodiális relikviái” a mintegy 6000 éves mezopotámiai ősi kultúrának.



2. ábra: Királyi ünnepség Ur városából, énekes és lírajátékos

¹⁶ Leipoldt, Johannes: *Umwelt des Urchristentums III*. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1967. pp. 37-43.

Babilónia, Asszíria és Kaldea

A babilóniai és asszír zene igen közeli rokonságot mutat,¹⁷ mivel mindkét nép kultúrájának közös gyökere a meghódított sumer-akkád birodalom szellemi öröksége.¹⁸ A hódítók nem csak a sumer városokat, csatornákat, gazdasági civilizációt, hanem a vallási szokásokat, irodalmat és a törvényeket is átvették és továbbfejlesztették. Továbbra is ékírással írtak, de most már nem sumer, hanem babiloni-sémi nyelven. Hasonlóképpen a sumer zenei praxist és a legtöbb hangszer nevét is továbbörökítették: a sumer énekek, himnuszok, litániák, imádságok továbbélnek a babiloni papság praxisában.

A babiloni kultuszban azonban a kalū (pap) mellett megjelenik a sammarū, az énekes és a siratóénekek megszólaltatója, a lallarū. Többek között egy kezdetleges kidolgozású ökörfejszerű, háromlyukú Babiloni „fuvola” maradt ebből az időből (4. ábra). Egy Tellohban talált áldozati ábrázolásról ismerünk egy 11 húrú, valószínűleg sumer hangszert, Bismayából egy öthúrú és héthúrú hangszert, zenészfiúk felvonulását hangszereikkel az asszír időkből, valamint egy hettita hosszúnyakú lanton játszó zenészt és elbűvölt hallgatóit. A legfontosabb lelet a Szanhérib palotájában talált relief, az asszír királyt dicsőítő zenészeket és énekeseket ábrázol, akik hárfa kísérettel győzelmi énekeket énekelnek. Egy másik ábrázoláson muzikusokat látunk dobokkal és talán cintányérral, mellettük éneklő asszonyok vonulnak a győztes elé. Szanhérib unokájának, Surakbálnak a fogadását egy elami ábrázolásból ismerjük, amely egy valóságos zenekart örökít meg: kilenc énekesfiú kezét összeütve adja a ritmust, három férfi 16 húrú hárfán játszik, kettő tánc lépéseket tesz, egy férfi fújja a kettősoboát, egy másik citerán játszik, a plektrum a jobb kezében van. Négy asszony nagyméretű hárfán játszik, egy másik kettősoboát fúj, végül egy asszony a testéhez kötözött dobot veri. Távolabb hat éneklő asszonyt látunk, kezükkel – ókori keleti szokás szerint – gégéjükkel szorítják, hogy minél magasabb hangot tudjanak kiadni. Ez a híres ábrázolás tisztán mutatja az asszír zene karakterét, amelynek jellege vokális, az ütőhangszerek szerény szerepet játszanak. Kilenc énekesfiú és hat asszony énekel, távolabb látjuk a hét húros hangszert és mindössze két kettősoboát. Az asszír zene az egyiptomihoz hasonlóan kifinomult lehetett, erre utal, hogy mindössze két kézidobot és egy pár cintányért látunk.

¹⁷ Rimmer, Joan: Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London, 1969. IV. és VI. tábla

¹⁸ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. pp. 25-28.

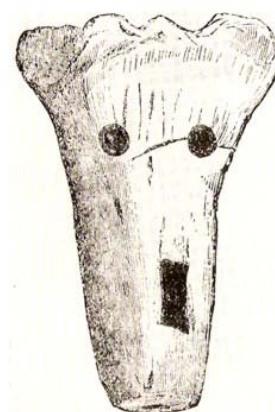
Mint a sumereknél, Babilonban is iskolákban képezték az ifjú papokat, minden templom mellett ott volt a gazdag könyvtárral rendelkező iskola, amely a papi énekesek tudását szolgálta. A papi funkcióhoz hasonlóan az énekesek is apjuktól örökölték mesterségüket. A himnuszokat és könyörgéseket – csakúgy mint Izráelben – a babiloniak is responsorikusan szólaltatták meg, a pap, vagy előénekes és a gyülekezet, vagy két kórus felelgetett egymásnak.

Feltételezhetjük, hogy az ősi Izráel zenéje az egyiptomi elemek mellett asszír vonásokkal is gazdagodott.

A Genezisben, Jeremiás és Ezékiel könyvében emlegetett Úr-Kaszdim – **Kaldea** földje¹⁹ – a sumer birodalmat igen korán meghódító, indoeurópai eredetű harcos népre utal. Mezopotámia déli részén laktak, fővárosuk Bit Yakin volt, innét hódították meg először Babilóniát (Kr. e. 1300 körül), majd Asszíria összeomlása után terjeszkedtek tovább (Ez. 23:23). A Gen. 11:28, 31 tudósítása szerint Ábrahám a kaldeai városból, Úr-Kaszimból ment Kánaán földjére, feltehetően vándorlása nyomán abszorbeálta az Ószövetség népének zenéje a kaldeusok által közvetített sumer zenekultúrát.



3. ábra: Arannyal és mozaikkal díszített líra Úr városából Kr.e. 2600 körül - rekonstrukció



4. ábra: Babiloni háromlyukú fúvóshangszer (fuvola)

¹⁹ Crossley-Holland, Peter: Ancient Mesopotamia In: Robertson, Alec – Stevens, Denis: The Pelican History of Music, Pinguin Books, Harmondsworth, 1974, p.15.

Kréta – Egyiptom

Ahogy Kisázsia volt a híd Mezopotámia és Hellasz között, úgy az égei kultúra központja, Kréta volt az a félút, amelyen át az *egyiptomi műveltség* görög földre vándorolt.

Az ószövegségi zene az elsősorban instrumentális beállítottságú görögöktől eltérően vokális fogantatású, a vokális terminusok meghaladják a hangszereseket, legalább egy tucatnyi héber szó van a különböző énektípusok, hangok és vokális énektípusok jelölésére. Bár már a nomád periódusból fennmaradtak olyan töredékek, amelyek hangszeres praxisra is utalnak (pl. Ex. 15:21, Mirjam Vöröstengeri éneke), úgy tűnik, hogy az első jólkészült hangszerek Egyiptomból jöttek, így különösen ebből a szempontból fontos a korai *egyiptomi zenei fejlődés* áttekintése.^{20,21,22}

A Nílus völgyében a Kr. e. 2900 körül megindult politikai, társadalmi és gazdasági fejlődés sokban hasonló az ugyanekkor induló mezopotámiai vagy iráni kultúra kialakulásához. Mezopotámiához hasonlóan csak a későbbi, már fejlett zenei színvonalból következtethetünk a kezdetekre. A fejlődés üteme azonban mindenképpen eltérő lehetett, mivel az egyiptomi 4. dinasztia – Kr. e. 2500 körül – temetkezési helyein, így a Gizehben talált hárfák alacsonyabb konstrukciós fokot mutatnak a hasonló korú sumer-akkád hangszereknél.²³

Az első hangszerek szinte minden kultúrában idiofón hangszerek voltak, így van ez Egyiptom esetében is, az 5. dinasztia idejéből (Kr. e. 2300 körül) származó cserép kereplők és csörgők még az animisztikus kor relikviáinak tekinthetők.²⁴ Ilyen célt szolgálhatott az aratás istenének, Minnek a tiszteletére használt kereplő vagy Nefrinek, a gabona szellemének tiszteleténél használt botok, a csattogók hangja.

Plutarkhosz az Ízisz és Oziriszban fontos adatokat közöl az archaikus Egyiptom zenéjéről, így még az első fáraó, Menes ideje előtt az istenek uralták Egyiptomot, Ozirisz feladata volt, hogy az embereket civilizációra tanítsa, amelynek eszköze az ének és a zene volt. Ozirisz volt a szisztrum ura, amely előbb Hathor, majd Ízisz hangszere lesz. Talán a törpe Bész isten lehetett a zene és tánc istene, hárfával vagy kitharával a kezében

²⁰ MGG 1. Ägyptische Musik, 92-105. hasáb (Hans Hickmann)

²¹ Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5. kiadás, vol. 2., London, 1975. Egyptian Music, pp. 891-896.

²² Pákozdy László Márton: Bibliaiskola, Kálvin Kiadó, Budapest, 2007, pp. 60-63.

²³ Farmer, Henry George: The Music of Ancient Egypt. In: Wellesz, Egon (szerk.) Ancient and Oriental Music, London, 1999. pp. 255-283.

²⁴ David M. Boston: Musical Instruments, Horniman Museum, London, 1970. p. 21.

ábrázolták.²⁵ Számos éneklő és táncoló istenábrázolással találkozunk az archaikus korban, így Toth a tudomány és bölcsesség istene volt, de Hermészhez hasonlóan a zene feltalálójának is tartották. Általánosan elfogadott tény az istenek totemisztikus eredetének feltételezése, a zenélő istenek hangszerein megjelenő állatok, madarak ilyen formán nem csupán esztétikai jelentésűek.

A Halottak könyvében az állatok és emberek együtt dicsérik az isteneket, Mezopotámiához hasonlóan Egyiptomban is használtak állatmaszkokat vallási és világi alkalmakkor. A Nílus völgyének szinte minden eseménye valamilyen módon az istenekhez kötődik, és a gyakran teriomorf alakú istenek valamilyen módon egy-egy hangszerhez kapcsolódnak; találunk kígyó alakú istennőket, akiknek hangszerük a szisztrum, de Basztet macskaistennő feje is gyakran díszíti a szisztrumot, a kitharákon található sakálfej pedig Anubiszra utal. Ezek az ábrázolások nemcsak díszítések, hanem emlékeztetnek arra, hogy a hangban mindig jelen van az istenség is, a hallható hangnak transzcendentális jellege van.

A zenének kettős jelentése van az egyiptomi kultúrában, egyrészt pusztán fizikai érzet, másrészt *heka* vagy *hike*, azaz az angol *spell*nek vagy a francia *chanter-enchanter*-nak megfelelő varázslat. Az ókori egyiptomi zenében a modulált hang arcanum: szent titok volt, a hang ezoterikus jellegű, mint arra Plutarkhosz is utal. Ahogyan Mezopotámiában a Ramman a megszólaló hang szelleme volt, az egyiptomi templomi liturgiában is sajátos szerepet kapott a hang megszólaltatása, azaz a megszólaltatott hang mágikus erejének szimbolikus aktusa: az emberi hang a papok instrumentuma és a varázslás eszköze, a hangadás egy sajátos hatalom kisugárzása.²⁶

Hérodotosztól tudjuk, hogy minden egyiptomi templomnak megvolt a maga papi kollégiuma, számuk általában öt volt, a főpap mellett volt egy olvasó, vagy előimádkozó pap, a nyugati világ papságához hasonlóan alsó papság is volt, némelyikük az „isteni könyvek írástudója” volt, a mezopotámiai kalū-hoz hasonlóan papok írták az isteni könyveket. Alexandriai Kelemen leírja a templomi szertartást: először jön az énekes, aki a zene szimbólumát hordozza, ismernie kell Hermes két könyvét, az első az isteni himnuszokat tartalmazza, a második a királyok életének szabályait, tíz könyv tartalmazta a himnuszokat, imádságokat, processziókat, ünnepeket és a templomi istentisztelet előírásait. A papok kötelessége volt a napi ceremónia és a nagy ünnepek alkalmain az isteneket

²⁵ Sachs, Curt: Die Musikinstrumente des alten Ägyptens, Berlin, 1921.

²⁶ Reese, Gustave: Music in the Middle Ages, Dent & Sons, London, 1941. pp. 6-8.

énekekkel dicsérni. Nehéz eldönteni, hogy a mai értelemben vett énekről ír-e Kelemen, vagy inkább recitálásról.²⁷

Filológusok szívesen vetik össze az egyiptomi recitálás jelentésű *šedi* és az ének jelentésű *shadā* szavakat. Igen sok rituálé, liturgia, himnusz és lamentáció szövegét ismerjük, amelyekből következtethetünk az ének és zene kiemelt istentiszteleti szerepére. Az Újbirodalom kezdetén (Kr. e. 1570) kezdenek feltűnni a templomi istentiszteleti szolgálatban a nők, főként a papok feleségei vagy lányai lehettek. A legelőkelőbb hölgyek, mint az istenek feleségei vettek részt a szertartásban, és az Amon kultuszban még a Kr. e. 7-6. században is találkozunk velük.

A hangszerek közül a szisztrum többféle fajtája használatos, maga a szó, a *šehem*, isteni hatalmat jelent, formája a hang erejét szimbolizálja. Az Újbirodalomban elterjedő *meny* egyfajta csörgő, egyaránt használták az istentiszteleti énekesek és a papnők. Az Ó- és Középbírodalomban a muzsikusoknak előkelő társadalmi pozíciójuk volt, a fáraó közeli rokonainak tekintették őket. Az Újbirodalom idejéből fennmaradt elnevezéseik arra utalnak, hogy jelentőségük növekedett, vezetőjüket a fáraó főénekesének, majd minden isten énekesei fejének nevezik. A hangszerek közül a szisztrumnak jutott domináns szerep, de időnként csörgők, tamburinok is megjelennek az istentiszteleti szolgálatban.

Már a legelső időktől sokféle hangszer kaphatott szerepet az istentiszteletben. Egy igen fontos ábrázoláson a királyi családot látjuk, amint az egyik napistent dicsóítik hárfásokkal és énekesekkel. Elmondhatjuk, hogy az egyiptomi vallási életben már a kezdetektől prominens szerep jutott a zenének és a hangszereknek. A temetkezési helyek falain számtalan hangszerábrázolást találunk, lírákat (28. ábra), hárfákat, fuvolákat, de megjelennek az énekesek és a táncosok is.

A zene szerepe még jelentősebb lesz a görög és római periódusban. Naukratis görög városból fennmaradt egy Apollón-ábrázolás hárfával, Armant templomában találkozhatunk istennők és papnők kezében szisztrumot láthatunk, Amon isten tiszteletéhez kapcsolódik a fuvola és a nádsíp, templomi használatáról Apuleius tanúskodik a *Metamorphoses*-ban.²⁸

Az istenek tiszteletére rendezett processziókon megjelennek a hangszerek, gyakran ábrázolják az aulost, különösen az Ozirisz tiszteletére rendezett processziókon. Nem véletlen, hogy Arisztotelész úgy véli, az aulos nem alkalmas a tiszta erkölcsiség

²⁷ Györgyiné Koncz Judit: Az ókor zenei nevelése, *Studia Caroliensia*, 2004/2 pp. 78-79.

²⁸ Apuleius: *Metamorphoses XI.* (Az aranyszamár), Ford. Révay József, Magvető, Budapest 1963

képviselőjére, az eksztatikus jellegű felvonulásokon a fuvola és a nádsíp mellett az izgalom fokozását szolgálta a szisztrum.²⁹

Az ókori Egyiptomban mindenfajta zene *hy*, azaz öröm vagy boldogság, a hieroglifa virágzó lótuszt ábrázol. A muzsikust a sémi *sem'a* jelöli, amely a héber שמע – *sama* és a hasonló arab *šamā* (zene) megfelelője. Az isten dicsőítését jelző *henw* szó ugyanígy jelent éneket is. Az énekelni ige, az *aānn*, az ennek megfelelő héber ענה – *'anah* jelentése felelni, hasonlóan az akkád *enū* igéhez. Mindez az antifonális előadásmódra utal, amely az egyiptomi liturgiában is megjelent. Hasonló szembetűnő egyezéseket találunk az instrumentumok megjelölésénél.

Már a 4. dinasztia idejéből (Kr. e. 2500) fennmaradt férfi muzsikuskok ábrázolása, énekesek, hangszeresek és táncosok láthatók. Az énekesek kezének és ujjainak elhelyezkedéséből Curt Sachs arra következtet, hogy utasításokat adtak a hangszeres kíséretnek. Az énekesek gégefőre helyezett keze már a mezopotámiai ábrázolásokon megfigyelhető, a gégefő szorításával magas, sivító hangot adtak ki.

Hans Hickmann két dolgozatban fejtette ki kheironómiai elméletét 1949-ben, illetve 1952-ben. Az első szerint a kopt egyházban ma is fennáll ez a szisztéma, csak korábbi használatára nézve nincsen bizonyítékunk. A második dolgozat szerint feltételezhető az akkordika lehetősége, legalább is az oktáv és a domináns értelmében, tehát fölvetette bizonyos polifónikus jellegű elemek jelenlétét az egyiptomi éneklésben.

A női énekesek a 18. dinasztia idején jelennek meg (Kr. e. 1570), a főként szíriai és sémi területekről származó énekesnők a háremhez tartoztak. Már az Óbirodalom idején ugyanaz a személy volt az énekesek vezetője és a hárem felügyelője. Fennmaradt egy szép jelenet ebből a korból, egy palotai „zeneakadémia” madártávlati képe: hárfák, kitharák, pandorák, éneklő leányok tanítása a hangszeres és vokális zenére, ahogyan Curt Sachs leírja.³⁰ Voltak még önálló zeneakadémiák, a legkiválóbb Memphisben. Egy ének szép szövege így maradt fenn Nefer-hetep pap temetési szertartásaiból: „Legyen zene és ének előtted, vess hátra minden gondot és törődj az örömmel, míg eljő a nap, mikor abba a honba indulunk, amely a csendességet szereti.”

Hérodotosz Kr. e. 440 körül járt Egyiptomban, szerinte az egyiptomiaknál – éppúgy mint Spártában – az atyák mesterségét a fiak folytatják, a zenész természetesen zenész fia. Platón Törvényeiben az athéni vendég rámutatott, hogy Egyiptomban csak a legmagasabb

²⁹ Vetter, Walther: *Mythos – Melos – Musica*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1957. pp. 34-76.

³⁰ Sachs, Sachs: *Die Musik der Alten Welt*, Berlin, 1968, p. 55.

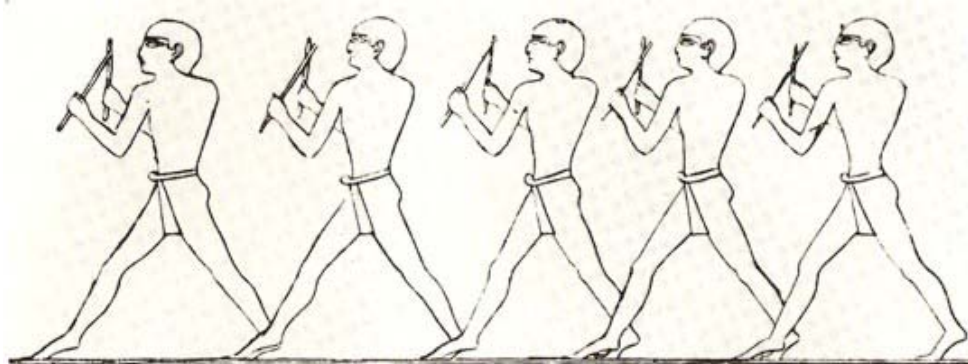
művészet és a legjobb zene volt megengedve.³¹ Bármilyen túlzott is a Rhodoszi Kallixenosz panegyriszének tudósítása – amely Ptolemaiosz Philadelphosz (Kr. e. 285-246) koráról beszél – hatszáz zenésről (kórusról), akiknek fele hárfás volt, a zene nemcsak az udvari, patrícius körökre szorítkozott. Ptolemaiosz Auletész, Kleopátra atyja, mint a neve is mutatja, a palota koncertjein versenyzett a hivatásos zenészekkel.

Néhány évvel később Diodórosz Szikulosz viszont a zenét erkölcsileg károsnak, effemináló hatásúnak mondja. Nehéz eldönteni, hogy vajon a kor általános véleményét mondja-e, de tény, hogy az éneklést jelölő *šem* ige további jelentései perverznek vagy korruptnak lenni. Mindezek ellenére az egyiptomi életben a zene a társas élet közös öröksége volt, a társadalmi élet minden mozzanatát kísérte, ahogyan az egyik papirusz tanúsítja: „legyen hát mindig zene és éneklés”.³²

A katonai zene (trombita, dob) és a tánc az egykorú ábrázolások szerint az Óbirodalom idején komoly és méltóságteljes, később egyre élénkebb, sőt a szakkarai reliefen már gyors és feszes. Champollion, Rosellini és Wilkinson írják le a legkifejezőbb egyiptomi tánc ábrázolását, melyet tamburin kísért csörgőkkel.

Az egyiptomi zene legelső hangszerei, csakúgy mint szinte mindenütt, idiofón hangszerek voltak (5. ábra). A Kr. e. 4. évezred tájáról fennmaradtak csörgők és ugyanebből a korszakból találkozunk a predinasztikus ábrázolásokon 120-150 cm hosszú egyenes fuvolákkal, amelyeket a végén fújtak.

A kasztanyett-szerű hangszerek neve *ihy* és *na'tahi*, a csontból készült kasztanyett az egyiptomi *ma'h*. Megszámlálhatatlan mennyiségű kézi és lábon hordott csörgőt találhatunk a múzeumokban.³³



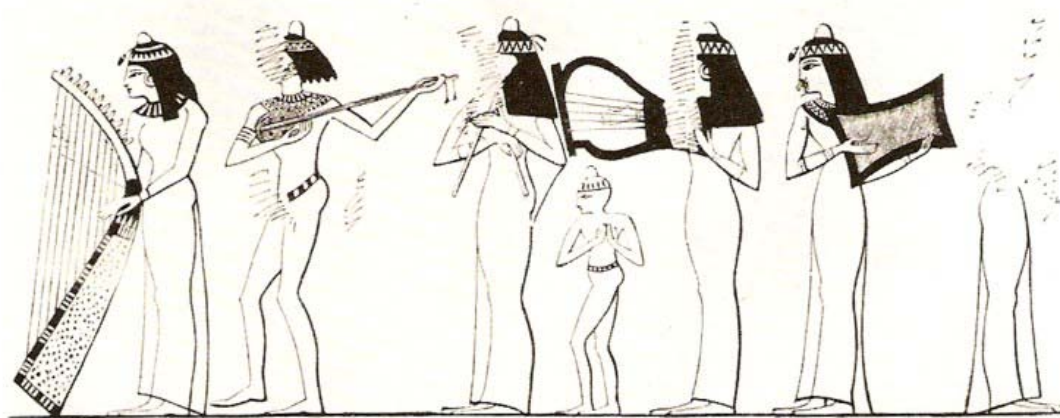
5. ábra: Egyiptomi aratók tánca csattogókkal

³¹ Georgiades, Thrasybulos: Musik und Rhythmus bei den Griechen, Rowohlt Hamburg, 1958. pp. 104-110.

³² Farmer, Henry George: The Music of Ancient Egypt. In: Egon Welles (szerk.): Ancient and Oriental Music, London, 1999. p. 266.

³³ Sachs, Curt: Die Musik der Alten Welt, Berlin, 1968, p. 55.

A nyelvcsipok számos fajtáján kívül az állati szarukürt, 'ab, 'abw, deb fordul elő, de használatuk módjáról nincs pontos ismeretünk. A hydrauloszt az alexandriai Kteszibiosz találta fel Kr. e. 246-221 körül, egy borbély fia, aki Aspendia egyik negyedében élt. Az ősi Egyiptom chordofon hangszerei még a mezopotámiaiaknál is érdekesebbek. A mélytestű egyenes hárfa ikonográfiailag legalább a 4. dinasztiaig (Kr. e. 2500 körül) vezethető vissza, a 6. dinasztia óta a forma kissé módosul: szélesedik a hangszer és a rezonáló test. III. Ramszesz idejéből két magas (kb. 190 cm) hárfáról tudunk, 10-13 húrral, szépen ékesítve. A kisméretű hárfák alakja időközben félkörűvé alakult és így is maradt. A késői Középbirodalom idején megjelenik a vállon hordozható hárfa, amelynek magasabban álló teste ekkor újdonság volt, de a korai időkre vezethető vissza, ilyenekkel már Mezopotámiában is találkozhatunk. Még régebbi a szintén egzotikus eredetű kithara, első ábrázolása a 12. dinasztia idejéből maradt fenn, a híres Beni Hasan képeken, a Kr. e. 1890 körüli időkből: a kithara formája négyszögletes, plektrummal játszottak rajta. A húrok elhelyezkedése horizontális, az aszimmetrikus formájú kithara a 18. dinasztia idején jelenik meg, Kr. e. 1570 körül. Később egy nagyobb, impozáns hangszer használatos, általában 15 húrral, formája a mezopotámiai megfelelőjére utal. Találkozunk hordozható kitharákkal, a Kr. e. 1200 körüli időkből fennmaradt elnevezésük *kena 'na 'wr*, erőteljesen a héber כנור – kinnor, az arab kinnāra és a későbbi kopt qinēra megfelelője. A húros hangszerek között előkelő helyet foglal el a pandora, a hosszúnyakú lant, melynek elnevezése a *nefer*, azonos jelentésű az ószövetségi נבל – nebel névvel. A pandora keleti eredetű, noha nem fordul elő a Kr. e. 1570 előtti időkben. Igen népszerű volt, egészen a görög-római periódusig, és a régi egyiptomi forma tovább él Észak-Afrikában és a ma ganābir elnevezésű pandorának ugyanúgy két vagy három húrja van, mint az ősi Egyiptomban.



6. ábra: Egyiptomi hárfa, lant, kettősobo, líra és kézidob

Mind a zenei fejlődés, mind a hangszerek kiterjedt használata terén Egyiptom felülmúlta Mezopotámiát, nem csoda, hogy a görögök csodálattal emlékeztek róla (6. ábra).

Az egyiptomi zeneelmélet kiindulópontja a későbbi ethosz-tanban fontos szerepet játszó felfogás: a zene nem más, mint *heka'* – bűbáj, varázslás. Az európai zene a gyönyörködtetést szolgálja, idegen tőle a keleti ezoterikus felfogás. Zeneelméleti szempontból fontos jelenséget őrzött meg a kithara rezonáló testének növekedése, amely azt a felismerést tanúsítja, hogy a hangerő és az amplitudó egyenes arányban áll. A húr hosszának a hang magasságához való viszonyát Helmholtz szerint Pythagorasz talán az egyiptomi papoktól tanulta, mivel Egyiptomban és Mezopotámiában is tanult matematikát és zeneelméletet.³⁴

Platón Törvényeiben az athéni vendég az egyiptomi nevelési rendszerről megállapítja, hogy amit ők rendeltek a zenéről, az helyes és figyelmet érdemel: törvényeket állítottak fel róla, szilárdan megalapozva olyan dallamosságot, amely alkalmas volt a természet torzulásának kiigazítására. Ebből arra következtethetünk, hogy Egyiptomban fix modális rendszer uralkodott, amit a moralitással hoztak kapcsolatba. Hogy ezek a móduszok, vagy motívumaik miben állottak, arról semmivel sincs több ismeretünk, mint Hellasz nomoszairól.

Egyik legkorábbi utalás az ősi Egyiptom zenéjére Dio Cassiustól (Kr. u. 150-235) való, asztrológiai természetű, a hét törzshangra épülő tetrachordokat a hét napjaival, sőt csillagászati-matematikai papi spekulációval társítja. Dio Cassius és az ún. pythagoreusi zeneelméleti szisztéma között kétségtelen összefüggés látszik.

Az egyiptomi zeneelmélet megoldatlan rejtélyei közé tartozik, hogy vajon ismerték-e a harmóniát, erről csak olyan értelemben beszélhetünk, hogy a különböző hangszerek multiplikáltak vagy aggregáltak a melódiát. Curt Sachs, aki a mezopotámiai hárfák pentatonikus hangolásának elméletét felállította, hasonló kritériumot fedez fel az egyiptomiakban is. Egyidejűleg kvartok, kvintek és oktávok hangozhattak a hárfákon. Semmi jele sincs annak, hogy ezen a téren Egyiptom, Szíria és Görögország között különbség lett volna.

Az egyiptomi hangszerek eredete szorosan kapcsolódik a prehisztorikus relikviákhoz és a sumer kultúra zenei hagyatékához.³⁵ Figyelemre méltó, hogy az Óbirodalom

³⁴ Iamblichosz: *De vita Pythagorae*, IV. l.: Egon Welles (szerk.): *Ancient and Oriental Music*, London, 1999. p. 275.

³⁵ Sachs, Curt: *The History of Musical Instruments*, London, 1968. pp. 86-104.

hangszerei közül jó néhány már korábban megtalálható a sumer zenei praxisban. A sumer hangszerek közül jelentős szerepet játszó líra az Óbirodalom idején még ismeretlen Egyiptomban, majd egy sémi nomád bevándorló család egyik tagjának kezében ábrázolják először Egyiptomban. Az Ó- és Középbirodalom korszaka között – talán egy hirtelen klímaváltozás miatt – jelentős migráció figyelhető meg Egyiptomban, amely a kulturális-zenei kölcsönhatásokat is eredményezi: ebben az időben jelennek meg ázsiai jellegű hangszerek, mint a vertikális hárfa, a líra, a lant, az oboa, a trombita, míg az egyiptomi fuvola és a kettős síp (klarinét) eltűnik. A 18. dinasztia fáraói (Kr. e. 1500 körül) elfoglalták Délnyugat-Ázsiát, a leigázott királyok pedig énekes és táncos lányokat és hangszereiket küldték uralkodójuknak, ahogyan azt Tell El-Amarna egyik festményén láthatjuk. Tudomásunk van róla, hogy IV. Amenophis palotájában egy speciális, muzsikushárem működött. A Kr. e. 1500-as évek után újfajta lírák és hárfák gazdagították az egyiptomi hangszereket (7. ábra), a görög korszakból cintányérok és kasztanyettek öröklődtek, majd a perzsa és a római kor hangszerei is éreztetik hatásukat, ezzel az egyiptomi hangszerek már majdhogynem elvesztették nemzeti karakterüket.



8. ábra: Egyiptomi hárfáslány, fafigura Kr.e.850 k.



7. ábra: Öthúrú egyiptomi fa hárfa Thébából, XIX.din.
Kr.e.1250 k.

Az egyiptomi hangszerek kutatását megkönnyíti a sok archeológiai emlék és különösen a sírok falán található rengeteg ábrázolás (18. ábra). A filológiai források száma is figyelemre méltó, mivel az ábrázolások mellé gyakran írtak szöveget, például hárfán

játszik (8. ábra), fuvolán játszik, ezekből a megjegyzésekből ismerhetjük a használatos egyiptomi hangszerek autentikus neveit.

Az ütőhangszerek közül³⁶ a két hajlított botból álló csattogó tűnik legkorábbinak, a Kr. e. 3. évezredben egyiptomi síremlékeken aratók és szüretelők kezében látjuk termékenységi táncjeleneteken. Később tűnik fel az egyetlen darabból faragott, két kézzel rázott csattogó, a kasztanyett őse, Hathor istennő kultuszában használták az istenség ökörfejével díszített hangszert. Feltehetően folyamatosan használhatták Hathor istentiszteleti kultuszában, és minden asszony kezében éppúgy ott lehetett, aki Hathor istennőhöz imádkozott, mint a mai katolikus asszonyok kezében a rózsafüzér. A kasztanyett annyiban különbözik a csattogótól, hogy belseje üreges, rezonanciája ezért nagyobb.

A csörgők közül a szisztrum jellegzetes hangszere Hathor istennőnek, egy fogantyúra erősített keret, csörgőkkel, a Hathor istennőnek áldozó asszonyok rázták. Hathor tisztelete később összeolvad Ozirisz feleségének, Ízisznek tiszteletével, és később a római uralom idején az egész birodalomban elterjed, eljutott Galliába, ahol hibátlan példányára bukkantak. Különböző formáit ismerjük, gazdag szimbolikus dekorációkat találhatunk némelyik példányon, a csörgők összekötő rúdját kígyó alakra formálták, a keret alján Ízisz a bőségszarujával, fogantyúján Bész, a gyógyítás istene látható. Legismertebb az ún. naos szisztrum.

A prehisztórikus időkből, a Kr. e. 4. évezredből származik az az egyiptomi palavésés, amely álcázott vadászt ábrázol, amint furulyázva csalogatja elő a vadat. Az archeológiai leletek között talált példányok nádból készültek, az ujjaknak megfelelő nyílásokkal, számuk kettőtől hatig terjed. A korábbi primitív kultúrákban nagyobb furulyákat találunk, az egyiptomiak viszonylag rövidek.

Az első primitív egyiptomi klarinétok nádból készültek, nyelvsípok voltak, a vibráló nád teljesen a játzó szájában volt, így a játékos az orrán vette a levegőt, ezzel sajátos, erős, vibráló hangot szólaltatott meg. A klarinét eredete ismeretlen, kérdéses, hogy a primitív civilizációkból öröklődött a magas kultúrákba vagy fordítva. A fejlett kultúrákban már a kettős klarinét formájában jelenik meg. Szerkezete sokkal bonyolultabb a vertikális fuvolánál, olykor szimmetrikusan elhelyezett lyukakat találunk, négy vagy hat lyukat. A kettős klarinét már Kr. e. 2700 körül szerepel egy egyiptomi sír reliefjén.

³⁶ Blades, James: Percussion Instruments and their History, Faber and Faber, London, 1975, pp. 151-176.

Egyiptom legnépszerűbb hangszere a hárfa volt, formája és használata sumer eredetre utal. Megválaszolatlan kérdés, hogy a sumer hárfa érkezett-e Egyiptomba, vagy fordítva, Sachs szerint inkább az egyiptomi hárfát illeti az elsőbbség. Az Óbirodalom első hárfái kisméretűek voltak, a földön álltak és térdelve játszottak rajta. Az Újbirodalom idején 19 húrral ábrázolták és a játékos már kiegyenesedett. Kr. e. 1700 körül III. Ramszesz sírján óriási méretű hárfákat ábrázolnak, kb. 2 m magasak lehetek, színes mozaikkal és festményekkel díszítették. Az Újbirodalom idején találunk kisméretű, térden tartott hárfákat is, formájuk Íziszt, vagy Oziriszt szimbolizálta. A hárfák harmadik formája az Újbirodalom idején megjelenő, vállon hordott hárfa, csak három vagy négy húrja volt, bal vállon hordták. Az Óbirodalom idején kizárólag férfiak játszottak hárfán, később megjelennek a hárfásnők is, de inkább a kisebb méretű és a vállon hordott hárfán játszanak. A vertikális szögletes hárfa asszíriai típusa a késői, görög korszakban jelenik meg.

Az egyiptomi zene történetének meglepetése, hogy Kr. e. 2000-ig hiányzik az ábrázolt vagy feltárt hangszerek közül a dob. Ebből csak arra következtethetünk, hogy az egyiptomi zene első sorban melodikus inspirációjú, a ritmika szerepe másodlagos. A feltárt legrégebbi dob Kr. e. 2700 körüli időből, sumer importból származhatott. Egyiptomban nem tűnik fel újfajta dob a Mezopotámiából átvett hangszertípusokon kívül és ezek is ritkán szerepelnek.

A Kr. e. 15. század nagy hódításai, Tuthmoszisz és Amenophisz idején új hangszerek érkeznek a meghódított magas civilizációjú Délnyugat-Ázsiából. A hárfák nagyobbak lesznek, több húrjuk lesz, több új fajta jelenik meg, a sívító oboa helyét elfoglalja a lágyabb fuvola, lírák, lantok és különböző dobok érkeznek Ázsiából. A korábbi egyiptomi zene nyugodt karakterű, a fuvolák és hárfák jellemzik, a Kr. e. 15. századtól inkább zajos, stimuláló hatásúvá válik. Az Újbirodalom idejéből származó reliefeken doboló asszonyokat látunk csörgőkkel, az ábrázolás orgiasztikus jellegre utal. A Kr. e. 3000 és 1500 között ábrázolt zenei jeleneteket a méltóság és a férfi zenészek jellemezték. A 15. századtól megjelennek a hivatásos női muzsikusok, akik feltehetőleg hivatásos prostituáltak is voltak, legizgatóbb hangszerük az oboa volt, nádból készült kettős síp, általában 65 cm hosszú. Leggyakrabban négy lyukat találunk a jobb, hármat a bal oldali sípon. Jó néhányan próbáltak következtetni az oboák szerkezetéből az egyiptomi móduszokra, ez Sachs szerint nem lehet megbízható kiinduló pont.³⁷

³⁷ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 99.

A trombita az egyiptomi emlékeken, Asszíriához hasonlóan, a harcosok hangszere. Az egyiptomi hosszú, egyenes trombiták sárga fémből készültek, két, három hangot lehetett megszólaltatni rajtuk. Plutarkhosz megjegyzéséből következtethetünk kellemetlen hangjukra, aki szerint az egyiptomi trombita hangja olyan, mint a számárordítás. Egy Kr. e. 1415-ből származó ábrázoláson katonák fújják a trombitát, de nemcsak katonai célra használták, hanem Ozirisz kultuszában is szerep jutott a trombitának, sőt a hangszer feltalálását is az istenségnek tulajdonították.

A líra az Újbirodalomban kap jelentősebb szerepet, jobb kézzel plektrummal szólaltatták meg. Kr. e. 1000 után Ázsiából új formája érkezik Egyiptomba, lényegesen kisebb a korábnál, szögletes, és a játékos a karja alatt tartja. Egyiptomban soha nem terjedt el, nincs saját kifejezésük rá, sémi eredetű neve van, k·nn·r, amely egy papyruszon Kr. e. 1300 körül jelenik meg először. A sémi eredetű elnevezés a héber kinnorra utal.

A lant Egyiptomban bukkan fel először, viszonylag kis testéhez hosszú bot járult, két-három húrral. A balkéz ujjai szorították le a húrokat, melyeket a jobbkez plektrummal szólaltatott meg. A lant, hasonlóan a lírához és a kisméretű dobhoz, kizárólag a nők hangszere volt. Teste fából készült, rendszerint ovális alakú, bőrrrel fedve.

A Perzsiából és Irakból származó cimbalom görög földről érkezik Egyiptomba, a fából készült dobozon 18 kifeszített fém húr volt, amelyet két kis verővel ütögettek.

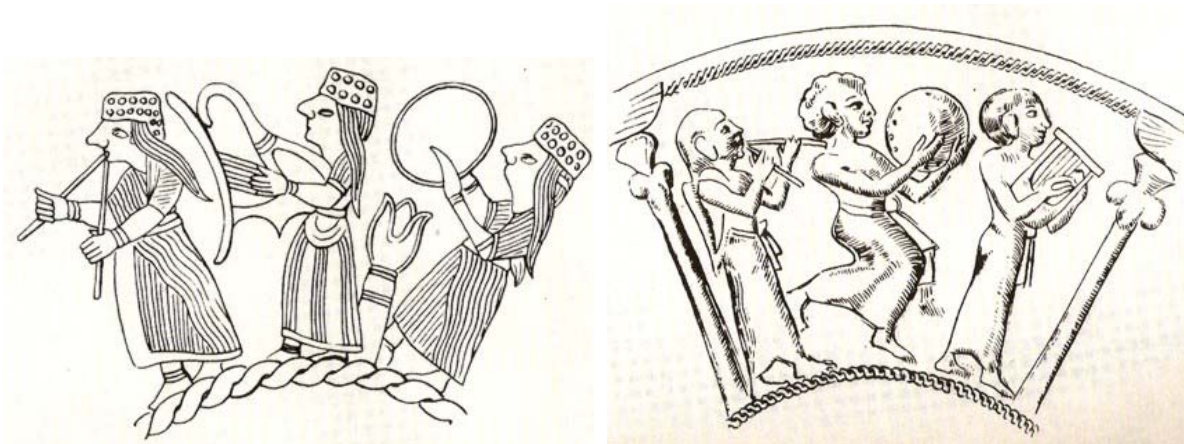
Az Egyiptomból ismert 26 hangszer közül a szisztrum és a klarinét tekinthető originálisnak, a többi különböző korszakokban Ázsiából érkezett, háttérbe szorítva az eredeti hangszerek szerepét.

A „zenei világnyelv” alapjai azonban nem itt, Egyiptomban, hanem Szíria-Kánaánban készülnek el.

Fönícia

A föníciaiak kiterjedt kereskedelme és kolonizációja következtében kultúrájukat babiloni-asszíriai és egyiptomi hatások egyaránt érték.³⁸ Az idegen népektől átvett kultúra mellett azonban nem szabad elvitatnunk a föníciaiak sajátos teremtő erejét, amely különösen az építőművészetben nyilvánvaló. Dávid és Salamon építkezéseinél jelentős szerepet játszottak ügyes építőmestereik és kézműveseik (2 Sám. 5:11, 1 Kir. 5:18), Ezsd. 3:7 szerint pedig a második templom építésében is jelentős szerep jutott a tíruszi és szidoni mesterembereknek.

A zenei kultúra hatásai nem mutathatók ki ilyen egyértelműen, mivel a föníciaiak évszázadokon át egyiptomi uralom alatt éltek, így zenéjük is részben egyiptomi gyökerekből táplálkozott, de nem elhanyagolható közvetlen szomszédjuk, Assíria zenei hatása sem. Ilyen formán a líra, amelyet a föníciaiak kinnornak neveztek (9. ábra), éppúgy alakulhatott egyiptomi, mint föníciai hatásra. Gyakran használt húros hangszerük a nabla, melyet kialakulásának helyéről szidoni nablának neveznek. A kis háromszögletű hárfa a trigōnon vagy apogoneion, Iouba említése szerint föníciai népi hangszer. Julius Pollux két föníciai eredetű hangszerről tudósít, ezek a phoinix és a lyrophoinicos, de közelebbi leírást nem ad.³⁹



9. ábra: Föníciai muzsikuskok, líra, dob és kettősoboa – vázafestmény

³⁸ Rimmer, Joan: Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London, 1969. VII. tábla

³⁹ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 30.

A föníciaiak átvették a babilonai Istár-kultuszt és a hozzá kapcsolódó, emberáldozattal járó Moloch-tiszteletet. Plutarchos a *De superstitione* 12. fejezetében említi, hogy az áldozást sípszó és dobütések kísérték, hogy az áldozat sírását és keserves kiáltásait ne lehessen hallani. Az Asera-templomokban szolgáló, olykor hatszáz hierodula, kadesa, ének és zeneszó mellett mutatta be reggeli és esti áldozatát, kedvelt hangszerük volt az abub és a trigōnon. A nagyvárosok utcáit és tereit csoportosan előzőnlő abub-játékos lányok nyilvánosan kínálták bájaikat.

Aristeides Quintilianus (Kr. u. 2. évszázad) *De Musica* című könyvében⁴⁰ megvizsgálta a közel-keleti népek zenéjét, és megállapította, hogy a zenei tanítás és zenei nevelés terén két deformitás található: a teljesen hiányos képzés, az amousia, és a helytelen zenei gyakorlat, a kakomousia. Mindegyikre hoz példát a közel-kelet népeinek zenei gyakorlatából, és igen rossz véleménnyel van a gyenge erkölcsiségű, ápolatlan testű föníciaiakról, Lukianosz pedig a hierapoliszi tavaszünnepről szóló leírásában elítéli zenéjüket. Indirekt utalásából következtethetünk arra, hogy az Aristides említette kakomousia mellett kultúrájuk virágában a föníciaiak nemesebb zenei praxissal is rendelkezettek.

Zenei kultúrájuk gyökereit elsősorban Egyiptomban kell keresnünk, az egyiptomi zene pedig ünnepélyes jellegű, mértéktartó. Hasonló sajátosságokat mutat az asszír zenélés, a lydek vallási szertartásai viszont hasonlóak a föníciai eksztatikus kultuszhoz, bár Arisztotelész dicséri finom, nemes zenélésüket.

Az ókori keleti népek kulturális kölcsönhatásait tekintve nem véletlen, hogy a legfontosabb húros hangszerek, a kinnor és a nebel a föníciaiaknál és az izraelitáknál is fellelhető. Mindezek feltevések, mint ahogy Curt Sachs is feltételezi, de bizonyítani nem tudja, hogy a spanyol tánc karaktere, méltósága és formai szépsége föníciai eredetre mutat.

⁴⁰ Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Rowohlt Hamburg, 1958. p. 124.

Frígia, Lídia és Görögország

A fríg és líd zenélés⁴¹ különösen ismert volt az ókorban, bizonyíthatóan hatott Izráel zenéjére is.⁴² A görög filozófusok és történészek számtalanszor utalnak a fríg és líd zene magas színvonalára. A Kr. e. 7. században vehették át a görögök a líd tonust és az instrumentális zenét. A zenei praxis szinte az egész ókori közel-keleten hasonló, a zenéhez kapcsolódó ethosz-tan viszont lényeges eltéréseket mutat: a hangszerekkel együtt általában a neveket is átveszik egymástól az ókori közel-kelet népei, de a hangszerek használati módja és rendeltetése jócskán különbözik, pl. a síp (oboa) a szíriaiaknál harsány, vad karakterű, a frígiaiak ellenben siratóikat lágy hangú síppal, siratósípval (monauloi thrēnētikoi) kísérték. Az izraelitáknál a síp, halil a népünnepélyeknek éppúgy hangszere volt mint a temetéseknek. Hérodotosz tudósítása szerint, mint oly sok korabeli nép, a lídiaiak is gyakorolták a Kübelé-kultuszt, orgiasztikus ceremóniákkal, lármás, a kedélyt felkorbácsoló zenével.⁴³ Arisztotelész utalása, amely a fiúk nevelésében alkalmas eszköznek tekinti a líd tonust, a zene komoly és nemes jellegét sejteti.⁴⁴

A fríg és líd modus már igen korán polgárjogot nyert a görög zenei praxisban, és a sajátosan görög dór tonussal a későbbi zeneelmélet alapját képezi.⁴⁵

Izráel zenei környezetét tárgyalva nem hagyhatjuk figyelmen kívül a *görög hatást*. Izráel zenéjének történeti forrása, az Ószövetség, a Kr. e. 5. századra lezárása felé közeledik, az ezt megelőző időszakban alig mutatható ki a görög hatás, sokkal inkább az egyiptomi és babilon-asszír zenélés formálta az ószövetség népének zenei kultúráját. Évszázadokkal később a hellenizmus főként a magasabb társadalmi osztályok és a nagyvárosokban élők zenélésére hatott. Elmondhatjuk, hogy a görög zene nem sokban érinti az ószövetségi zenei fejlődést, mivel a hellenizmus korára az izraeli zenélési formák megmerevedtek, a talmudista gondolkodás pedig ellenségesen távol tartott minden idegen befolyást, így a görög zene nem gyakorolhatott számottevő hatást a bibliai zenére.

⁴¹ Rimmer, Joan: Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London, 1969. VIII. tábla

⁴² Reese, Gustave: Music in the Middle Ages, Dent & Sons, London, 1941. pp. 11-56.

⁴³ Blades, James: Percussion Instruments and their History, Faber and Faber, London, 1975, pp. 177-182.

⁴⁴ Ritoók Zsigmond: Források a görög zeneesztétika történetéhez, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, pp. 59-65.

⁴⁵ Vetter, Walther: Mythos – Melos – Musica, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1957. pp. 76-86.

Kánaán⁴⁶

Kánaán földrajzi helyzete miatt is erőteljesen az egyiptomi és a babiloni kultúra alatt állt. A területén fekvő rivalizáló kis államok sajátos kultuszi formákat mutatnak.⁴⁷ Nyelvük még nem az arám, kultúrájuk kezdeti időszakában még a héberhez hasonló sémi nyelvet beszélnek. Az Ószövetség számtalan helyen említi a kánaáni kultuszi hatást, a Jahve-kultusz keveredését pogány ceremóniákkal. A „magaslati kultusz” hatása zeneileg is befolyásolhatta Izráel zenei kultúrájának alakulását. A Bír. 10:6-ból tudjuk, hogy Jáír bíra halála után Izráel fiai a kánaánita Baál és Astarte kultuszt gyakorolták, ahogyan arról a Kármel-hegyi istenítélet tanúskodik (1 Kir. 18:21). A Kármel-hegyi jelenetben tisztán fellelhető a zene pogány-orgiasztikus karaktere, a hangos kiabálás bizonyára kultikus jellegű ének lehetett, amelyet eksztatikus tánc és lármás instrumentumok kísértek.

Az izráeli monoteizmus morális és etikai fölénye a kánaáni népek bálványimádásával szemben egyértelmű, a kultusz és a kultuszi zene mégis erőteljesen érinthette az ószövetségi zenekultúrát. Hatása azonban nem volt döntő, a dávidi és salamoni zenei organizációban Izráel kialakította sajátos és igen gazdag zenei formáit, amelyek egy nemes, etikus kultusz szolgálatában álltak.



10. ábra: Megiddóban talált elefántcsont faragás (Kr.e. 1180)

⁴⁶ Oesterley, William Oscar Emil – Robinson, Theodore H.: Hebrew Religion, London, S.P.C.K., 1966. pp. 170-188.

⁴⁷ Hornyánszky Aladár: A prófétai ekstasis és a zene, Hornyánszky Viktor kiadása, Budapest, 1910, pp. 28-37.

A cambridge-i Fitzwilliam Museum raktárában föllett mezopotámiai és egyiptomi hangszerek leírása

Szerző 1976 májusában a cambridge-i Fitzwilliam Museum raktárában néhány, a tárgyhoz kapcsolódó leletet talált, amelyekről a Múzeummal fotókat készíttetett:

E67-1913 bronz csengő, Deve Huyuk,

E69-1913 két különböző fél pár cintányér, bronz, Deve Huyuk,

E264-1939 kettőssípot fújó ülő figura, mázas kerámia,

EGA 2162-1943 kettőssípot fújó álló alak felsőteste, mázas kerámia,

EGA 3538-1943 kettőssípot fújó ülő figura, mészkő,

EGA 2153-1943 lírát plektrummal pengető férfi felsőteste, mázas terrakotta,

E112-1914 phallikus terrakotta hárfás figura,

EGA 6204-1943 nagyméretű hárfán játszó mészkő figura.

E67-1913 jelzettel található egy bronz csengő, melyet az ókori Mezopotámia területén, Deve Huyuk-ban ásattak (11. ábra). A datálás a Kr. e. 2100 körüli időkre tehető, minden bizonnyal istentiszteletken használt sumer-akkád hangszerről lehet szó. A csengő magassága ~10 cm, átmérője ~5,2 cm, alsó és felső peremén vonal-pont mintázattal, a négyszögletű csengő a fogantyúja alatt cilindrikus végződésű, a félkör alakú fogantyún párhuzamos vonaldíszítés található. A csengőt első sorban Ea istennő, majd Nergál és Ninurti tiszteletére bemutatott áldozatokban használták. Az áldozati csengők lényegesen nagyobbak voltak, mint az állatok nyakára akasztott kis csengők, amelynek szokását egészen a legutóbbi időkig megőrizték. Igen kevés hangszert ásattak Mezopotámiában, a legtöbbet Ur város temetőjében találták, az ékírásos táblák azonban jó néhány sumer vagy akkád hangszer nevét megőrizték. A feltárt ásatások ábrázolásai mutatják, hogy a hangszereket gyakran díszítették állatfejek, ezek jelzik, hogy valamilyen teriomorf jellegű isten tiszteletén használhatták. A hangszerek anyagát néhány esetben megőrizték ékírásos feljegyzések; kuš vagy šu – bőr, gi – nád, giš – fa vagy urudu – fém, többnyire bronz volt. Problémát jelent, hogy a hangszerek különböző elnevezései nem jelentenek feltétlenül másfajta hangszert, vagy a különböző hangszereknek nem mindig van saját nevük. A rituálé tárgyai általában sumer elnevezésűek és kis változtatással ezeket használják továbbra is az akkádok. Később, amikor a sumer nyelvet már csak a templomi istentisztelet szent nyelveként használták, és az akkád lett a mindennapi élet nyelve, az akkád nyelvű

hangszer elnevezések kiszorították az eredeti sumer neveket. Az asszír korszakból, kb. Kr. e. 600 körüli időkből, nyelvével együtt maradt fenn a legnagyobb méretű csengő, amely Berlinben, a Vorderasiatisches Museumban látható.⁴⁸



11. ábra: Bronz csengő és cintányérok Deve Huyukból

E69-1913 jelzettel szintén az ókori Mezopotámia területén, Deve Huyukban ásattak két különböző fél pár cintányért (11. ábra). Cintányérok főként a késői, asszír periódusokból maradtak fenn, a fent említett csöngővel együtt ásott két fél bronz cintányér nehezen datálható, az egyik 8,5 cm, közepén fogantyúval, a szélén pontokból álló díszítő motívummal. Formája enyhén domború. A másik fél cintányér valamivel kisebb, 8 cm átmérőjű, szintén fogantyúval, díszítés nélkül. A későbbi, asszír korból származó cintányérokkal szemben a Fitzwilliam Museumban található hangszermaradványok egészen más formájúak: igen enyhén domborodnak, a British Museumban található asszír cintányérokhoz képest lapos hatást keltenek, feltehetően korábbiak lehetnek.⁴⁹ A korai Mezopotámiából, a 2. évezred körüli időből nem ismeretes cintányér, de Kis-Ázsiában, pl. Palesztinában fennmaradtak hasonló hangszerek ebből a korai időből.

A késői Ptolemaiosz-korból három különböző, igen kis méretű kettős sípot fújó figura található a Fitzwilliam Museum raktárában.

⁴⁸ Sachs, Curt: *The History of Musical Instruments*, London, 1968. Chapter 3. Sumer and Babylonia pp. 67-86.

⁴⁹ Rimmer, Joan: *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*, London, 1969. XXI. tábla



12. ábra: Ülő figura
kettőssípjal



13. ábra: Mázas álló
kerámia figura kettőssípjal



14. ábra: Ülő mészke
figura kettőssípjal

E264-1939 jelzetű, mázas kerámiából készült ülő figura, a sípok meglehetősen rövidnek tűnnek, magassága 8 cm (12. ábra).

EGA 2162-1943 jelzetű, mázas kerámia figura feltehetően álló alak lehetett, aminek csak a felsőteste maradt fenn, szorosan testéhez simulva fogja a kettőssípját, haján, ágyékán és arcán a színes festés maradványai láthatók, magassága 7 cm (13. ábra).

EGA 3538-1943 jelzetű, kettőssípjal fújó figura mészkeből készült, mindössze 4 cm-es ülő alakot ábrázol (14. ábra).

Vita tárgya, hogy a kettőssípjal nevezhetjük-e kettősklarinétnak, ahogyan azt Sachs teszi.⁵⁰ Az első egyiptomi kettőssípjal vagy -klarinétek nádból készültek, ugyancsak nádból készültek a primitív fúvókák. A hangszer felső részén a fújás hatására megrezdülő nád teljes méretében a muzsikuszájában van, noha a korai időben orrsípokkal is találkozunk. A hang erősségét csupán a megfújás minősége befolyásolta, a hangszeres játékos ajka zártan tartotta a fúvókát. Hangja feltehetően erős és sivító lehetett. A hangszer eredete ismeretlen, de minden civilizációban megtalálható, Sachs szerint eldöntetlen kérdés, hogy a primitív kultúrákból került az ókori Kelet magas kultúrájú birodalmaiba vagy fordítva, de tény, hogy először a magasan fejlett kultúrákban találkozunk a kettőssípjal vagy kettősklarinéttel. Legrégibbi példánya Kairóban, az Egyiptomi Múzeumban található, a Kr. e. 2700. körüli időkre datálják.

⁵⁰ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. pp. 91-92.

EGA 2153-1943 jelzetű líra, a Ptolemaiosz-korra datálható, a játékos karjának magasságáig ábrázolja a testet, és hosszúra nyúlt arca a hellenisztikus ábrázolások felé mutat. A figura 8 cm magas, a hangszer maga 2,5 cm magasságú és 1,5 cm széles az ábrázoláson, anyaga mázas terrakotta.



15. ábra: Lírajátékos a Ptolemaiosz korból

A Kr. e. első évezred lírái általában aszimmetrikusak, a húrok a hangszer felső karjára vannak erősítve. A Fitzwilliam Museumban talált figurán ábrázolt lírának öt húrja van, mint ahogyan a klasszikus görög líráktól a modern núbiai és abesszíniai lírák is pentaton jellegű hangolást mutatnak, noha később a húrok száma akár tíz vagy tizennégy is lehet. A terrakotta figura bal keze a hangszert fogja, jobb kezének összeszorított ujjai között látható a plektron, amellyel a hangszert megszólaltatta, de köztudott, hogy plektron nélkül is játszottak a hangszeren, ez volt a görögöknél a psilê kithárisis. Kr. e. 1000. körül Ázsia felől egy újfajta líra érkezett Egyiptomba, sémi nevét a feliratokon k-nn-r-nak írják, a hangszer neve az araboknál kinnâra, késő-egyiptomi és kopt formája pedig ginêra.

E112-1914 jelzetű phallikus terrakotta hárfás figura, a Ptolemaiosz-korra datálható, magassága ~8 cm. A játékos feje és a hangszer teteje letört, a hangszer szélessége 2,5 cm (16. ábra).

EGA 6204-1943 jelzetű mészkő figura, a Ptolemaiosz-korra datálható, magassága ~8 cm, a nagyméretű hárfának csak egy részletét ábrázolja a szobrocska (17. ábra).

Az egyiptomi hárfák – a legkorábbi időket leszámítva – vertikálisak voltak, vagy a földön álltak és térdelve játszottak rajta, vagy pedig a játékos ölében tartotta. II. Ramszesz korából (Kr. e. 1200) óriási hárfák ábrázolásai maradtak fenn, némelyik két méter magas, színes festés vagy mozaik díszíti.

A Kr. e. évezredből nagy számban maradtak fenn kisebb méretű, derékszögű hárfák, amelyeket Ízisz vagy Ozirisz szimbólumai díszítettek. Az Újbirodalom idejében már megjelennek a vállon hordozható hárfák, amelyeknek csak öt húrjuk van és a játékos a bal vállán tartja, míg a jobb kezével játszik rajta. Az Óbirodalomban kizárólag férfiak játszottak a hárfán, később egyre több hárfásnővel találkozunk, leghíresebb a Kr. e. 850. körüli időből való hárfáslány fa figurája (8. ábra). A hárfa egyiptomi neve bīn·t, a 't' nőnemű végződést mutat. Az egyiptomi elnevezés rokonságot mutat a hindusztáni hárfa bīn elnevezésével és a szanszkrit vīnā névvel. A hárfák feltehetően pentatonikus hangolását megerősíti Josephus Flavius.⁵¹



16. ábra: Terrakotta hárfás figura



17. ábra: Mésző hárfás figura

⁵¹ Sachs, Curt: Die Musikinstrumente des alten Ägypten, Berlin, 1921.

Az ószövetségi zenére utaló történeti források

A görögök kivételével egy ókori nép zenéjéről sem olvashatunk annyi tudósítást, mint amennyit az ószövetség nyújt, szemléletes képet kaphatunk az ősi izraeli zenei praxistról, amely a kánon lezárásának idejében nyerte el végleges formáját.^{52,53}

Izrael történetének legkorábbi időszakában a zene a babonás ceremóniák kísérője volt, majd, mint a kultusz nélkülözhetetlen része, az egész nép közös kincse lett, mélyen a néplélekben gyökerezve. A zene minden formája megjelenik az izraeli nép életében, ahogyan az első tudósításban, Gen. 4:20-21, Lámek fiáról szólva a pásztorkodás és a kovácsolás mellett a zenét említi; Júbál a citerások és fuvolások atyja, a zenélés tehát a legfontosabb mindennapi tevékenységek mellé kerül. Az ókori Kelet más népeinél is hasonlóan ítélik meg a zene szerepét, a sumer Tagtug és Dilmum epikus költemény a Gen. 4:21-22 paralleljének tekinthető: a sumer-akkád Enki, a világ ura számos epiteton ornansa mellett ott van az énekes és a zoltáros is. Az Ószövetség tanúsága szerint tehát Júbál az emberiség első muzsikusa, neve feltehetően a Jobel, kürt jelentésű főnév perszonifikációja. Hasonlót találunk a föníciai Kinnyras mondájában, ahol a hős a kinnyra (kinnor, líra) perszonifikációja.

A zene az ősi kultúrákban s mindennapi életet szolgálta, majd a kultuszi zenében emelkedett magasabb etikai és esztétikai szintre. A mindennapi életet szolgáló ritmusok, akcentusok a varázslás és a mágia szolgálatába állottak: a kultúrtörténetben számtalan példát találunk a zene démonűző, gyógyító szerepére a misztikus cselekményekben, így Aszklépiosz szentélyében halk fuvolazene segítette a betegek gyógyulását, de erre utal Martianus Capella (5. sz. eleje)⁵⁴ híres mondása: *musica curat corpus per animam*.

Hasonló utalásokat találunk a Bibliában is, noha a redaktorok és a kommentátorok igyekeztek ezeket homályba burkolni vagy meghamisítani. Alexandriai Philo (Kr. e. 20- Kr. u. 40.) sok helyen tanúsítja kora zenei kultúrája iránti érdeklődését, de zeneelméleti és filozófiai szemléletmódja erősen hellenisztikus, zsidó kortársainak zenéjével nem foglalkozik, annál szemléletesebben ábrázolja a terapeuták, az első zsidó-keresztyének zenei szokásait.

⁵² Staniforth, Maxwell: *Early Christian Writings*, Penguin Books, Harmondsworth, 1968. pp. 15-61.

⁵³ Sendrey, Alfred: *Musik in Alt-Israel*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 36-44.

⁵⁴ Wagner József: *Az antik világ zenéje*, Parthenon, Budapest 1943, p. 66-79

A görög és római historikusok és filozófusok értékes adatokat közölnek a zsidó zenére vonatkozóan,⁵⁵ noha szemléletmódjuk sajátos, így Tacitus (55-117), Diodorus Siculus (1. sz.) és a görög Athenaeus (200 k.) utalnak koruk zenéjére.⁵⁶ Nicolaus Damascenus feledésbe ment művét részben Josephus használta. Az izraeli zenének igen fontos forrása a korai rabbinusi irodalom, a Misnah, a Gemara, a Tosephta, a babiloni és palesztinai Talmud és a Targumin, a Biblia szövegének arám verziója. A Midras és a Haggada legendái zenei utalásokat is tartalmaznak, de kevésbé megbízhatóak, viszont az írástudók munkássága nélkül jó néhány zenei fogalom, hangszeres utalás, zenei hagyomány örökre elveszett volna.

A rabbinikus irodalom mellett a korai diaszpóra is fontos adatokat nyújt, utalásaikból tudjuk, hogy a zsidóság minden rabbinikus tilalom ellenére a jeruzsálemi templom lerombolása után sem hagyta abba a zenélést. De a bibliai zene, mint kultuszi ceremónia, a templom lerombolása után valóban megszűnt, és csak később, a zsinagógai praxis új formáiban éledt föl.

A világi zene, különösen annak családias formája, a זמירה - zemirah, soha nem szűnt meg egészen. Főként szűk körben zenéltek, a zene a nyilvános életben csak ritkán jelent meg.

A templom utáni zenélés forrásanyaga az egyházatyák írásai, mivel a korai keresztyén kultusz az ószövetségi kultusz gyökereiből sarjad, így a korai keresztyén szekták éneklése az ószövetségi kultusz folytatásának tekinthető. A keresztyénség – különösen a kezdeti időkben – nem összetörni, hanem megtartani akarta az ószövetségi tradíciót (Mt. 5:17), ilyen formán a patrisztika irodalma az ószövetségi zene továbbélésének kutatásában is jelentős. De a világi zenéről is értékes adatokat őrzött meg a patrisztika, innét tudhatjuk, hogy a zene továbbra is jelentős szerepet játszott a nép életében.

A viszonylag bőséges írásbeli forrás mellett igen kevés ábrázolás maradt fenn a zsidó hangszerekről, leghíresebb a Titus diadalívén látható ezüst trombiták (hacoc^erot) és a Hadrianus korabeli Bar Kochba lázadás idejéből maradt egyik érmén található két trombita. Curt Sachs⁵⁷ ezeket az oboák közé sorolja, szemben az általános felfogással, hogy ezek a templom szent trombitái lehettek. Egy Bar Kochba korából származó másik érmén a templomi zene másik fontos szimbólumát, a kinnort láthatjuk. A durván

⁵⁵ Seay, Albert: Music in the Medieval World, Prentice-Hall, New Jersey, 1975. pp. 17 kk.

⁵⁶ Chambers, George B.: Folksong – Plainsong, Merlin Press, London, 1972, pp. 2-14.

⁵⁷ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, New York, 1970, p. 112.

megmunkált érem három, olykor hat húrt ábrázol, valójában a líraformájú hangszernek több húrja volt. Az ábrázolás görögös ízlés hatására átformált hangszert mutat, feltűnő hasonlatosságot találunk a görög lírával. A kinnor régebbi formája valószínűleg Dávid idejéből, egy Megiddóban talált vázán maradt fenn, kb. Kr. e. 1025-ből. A hangszer leginkább ahhoz a lírához hasonlít, amelyet egy Kr. e. 1420 körüli időből fennmaradt thébai sír falfestményén találtak. A Megiddóban ásatott váza olyan egyiptomi lírát ábrázol, amelyet a héberék vagy Egyiptomból hoztak magukkal, vagy a kánaáni letelepedés után ismertek meg. Ez a fajta egyiptomi líra lehetett mintája a kinnornak, amelyen Dávid játszott, és amelyen a templomi zenei szolgálatot végezték.

Érdemes megemlíteni a Beni-Hassannál, egy barlangsírban talált sémi lírajátékos ábrázolását a Kr. e. 1900 körüli időből, a 12. dinasztiahoz tartozó II. Sesurtesen (vagy Usurtesen) fáraó idejében élt Nehera-Si-Num-Hotep herceg sírjában. A falfestmény a herceget ábrázolja, aki éppen sémi, sokak szerint héber nomádokat fogad, akik királyi engedélyt kérnek a letelepedéshez. Az emigránsok között ott van egy muzsikus, jobb karja alatt hangszert tart, hathúrú lírát, általában ezt tartják a héber kinnor ősének. Egy Megiddóban talált elefántcsont faragás (Kr. e. 1200. körül) szintén arra mutat, hogy líra lehetett a kinnor őse: egy kánaáni, trónján ülő királyt ábrázol, emberfejű, szárnyas oroszlánokkal, a király egy csészéből iszik, muzsikusa pedig lírán játszik. A hangszernek kilenc, horizontálisan kifeszített húrja van, bal kezének ujjaival penget, a négyszögletes hangszernek meglehetősen nagy rezonáló teste van. Az ábrázolás nagyon hasonló a korábban említett megiddói vázáéhoz és egyiptomi lírához.

Egy másik megiddói lelet héber fuvoláslányt ábrázol, feltehetően ez a legrégebbi izraeli hangszerábrázolás, továbbá a nagyszámú egyiptomi és asszír-babiloni hangszerábrázolásból következtethetünk az ősi héber hangszerekre. Sajnálatos, hogy Heródes templomának lerombolása után (70) feledésbe ment a templomi zenélés gyakorlata és az ott megszólaló hangszerek is, már a talmudi időkben homály fedte a hangszereket, vagy a zsoltaírfeliratokat.

Még az 1957-ben megjelent *The New Oxford History of Music* említi,⁵⁸ hogy egyetlen archeológiai lelet sem maradt fenn. 1963-ban azonban napvilágot látott Bathja Bayer, *The Material Relics of Music in Ancient Israel and its Environs* c. munkája, amely 132 idiofón, 72 membráfón és 57 chordofón hangszert, mint archeológiai leletet, 19 tánc ábrázolást sorol fel, a 280 archeológiai lelet közül kb. 100 korai, vagy bibliai időből való.

⁵⁸ Wellesz, Egon: *The New Oxford History of Music I, Ancient and Oriental Music*, London, 1957 (1999), p. 259.

Zenei utalások a Bibliában

Az Ószövetség legelső zenei említése a Gen. 4:21 – Júbál...lett minden citerás és fuvalás ösatyja - a zenélés és a hangszeres játék a legősibb foglalkozások mellett szerepel. A Gen. 4:23-24-ben Lámech panasza a Biblia első éneke, noha kifejező erejét tekintve elmarad Debóra éneke, vagy Mirjám éneke mellett. Évszázadok óta nyilvánvaló, hogy minden régi időkből való költeményt kantilláltak, tehát a költemények előadásmódja meghatározatlan magasságú, ritmikus akcentusokkal előadott ritmikus énekbeszéd volt, ami az énektől és a prózától egyaránt különbözött. A Gen. 31:27-ben Jákób és Lábán elválása kapcsán említi újra az Ószövetség a zenét – Örömmel és énekkel, dobbal és citerával bocsátottalak volna el. A hangszerekkel kísért éneklés említése bizonyítja, hogy már a patriarchális időben ének és zene kísérte az ünnepi eseményeket. Lábán ugyan szír volt, arámi, de a szír és zsidó életforma a patriarchális időben hasonló lehetett.

A legkorábbi időkből való zenei híradások között különös helyet foglal el az Ex. 15; a Vörös-tengeri átkelés után Mózes és Izráel fiai éneket énekeltek az Úrnak, majd Mirjám, Áron nővére „dobot vett a kezébe, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobolva és körtáncot járva.” (Ex. 15:20); a Vörös-tengeri átkeléskor énekelt győzelmi ének az ének és zene mindennapi gyakorlatát bizonyítja, Izráel fiai az Egyiptomból való szabadulásukkor zenei önkifejezésükről adnak bizonyosságot. Az aranyborjú előtti éneklés és tánc (Ex. 32:18-19) szintén bizonyossága annak, hogy a kivonulás idején az ének és a zene elválaszthatatlan Izráel népének mindennapi életétől. A Sínai-hegyi theofániát (Ex. 19:13, 16, 19) kísérő erős kürtzengés szimbolikus és mitikus értelmű, ugyancsak kürtzengés emlékeztet a hetedik hónap első napján (Lev. 23:24), ugyanígy az engesztelés napján (Lev. 25:9).

Ex. 28:33, 39:25-26-ban פְּעֻמֹּנִים – pa’amonim, a főpapi palástot szegélyező arany csengettyűk szerepelnek. A kultuszban szignálszerepet betöltő harsonákról szól a Num. 2:10, a bibliai szöveg pontos utasításokat ad, hogy mikor és hogyan kell fújni a harsonákat. Áron fiainak privilégiuma maradt a harsonák megszólaltatása (Num. 10:2-10), az ünnepi aktusok mellett az állami élet eseményeit is harsonák kísérték, a harcban különleges szerepük van, így a midianiták elleni harcban Fineás kezére bízta Mózes a riadót jelző harsonákat (Num. 31-6).

Ugyancsak pontos instrukciókat találunk a kürtök megszólaltatásának idejére, ilyen a hetedik hónap első napja, a kürtzengés napja (Num. 29:1). Kevésbé zenei jellegű emlék

Jerikó falainak leomlása a kosszarvú kürtök hangjára; a zene építő és romboló hatását számos nép legendái őrzik. A sofár igen gyakran, a legkülönbözőbb alkalmakkor szerepel, a Bírák könyvében csatajel (Bír. 3:27, 6:34, 7:8, 7:16 kk), de a csata végét is jelzi (2 Sám. 2:28). A vidám ünnepi alkalmakkor soha nem hiányzik a sofár hangja, így megszólal, amikor a szövetség ládáját viszi Dávid (2 Sám. 6:15). Absolon trónra lépését a sofár hangja jelzi: „Ha meghalljátok a kürt szavát mondjátok: Király lett Absolon Hebronban!” (2 Sám. 15:10). Absolon legyőzése után Jóáb a sofár hangjával gyűjti egybe a hadinépet, „Akkor Jóáb megfújta a kürtöt, mire a nép visszatért Izráel üldözéséből.” (2 Sám. 18:16). A 2 Sám. 20:1-ben a sofár hangja hív a csatára: „Seba, egy benjámini embernek, Bikrinek a fia... belefűjt a kürtjébe.”, a 2 Sám. 20:22-ben pedig ugyancsak a sofár hangja oszlatja fel a hadinépet Seba feje vétele után. Salamon királlyá kenetését a sofár hangja kíséri: „Tádók pap és Nátán próféta kenje ott fel Izráel királyává, azután fújjátok meg a kürtöt, és mondjátok: Éljen Salamon király!” (1 Kir. 1:34). Hasonlóan megszólal a kürt Jéhu trónra lépésénél: „...Azután megfújták a kürtöket és kiáltották: Jéhu a király!” (2 Kir. 9:13). A sofár megszólaltatói, mint a királyi hatalom és méltóság hirdetői a király mellett vannak, ahogyan a 2 Kir. 11:14 megőrizte: „...A király körül pedig ott vannak a parancsnokok és a kürtösök, az egész köznép meg örül, és fűjja a kürtöket.” A kultuszon kívüli alkalmakkor mindig a sofár jelentette a jelzőhangszert, az elnevezés pozaun fordítása félrevezető lehet, helyesebb a kürt.

A hősi mondák szájhagyomány útján terjedtek generációról generációra; „És mondd el fiaidnak azon a napon... (Ex. 13:8); „Most pedig írjátok le ezt az éneket! Tanítsd meg rá Izráel fiait, add a szájukba, mert ez az ének lesz a tanúm Izráel fiaival szemben” (Deut. 31:19); „Mózes leírta azon a napon ezt az éneket, és megtanította rá Izráel fiait” (Deut. 31:22); „Megőrizte az íj-dalt, (Dávid) meghagyta, hogy tanítsák meg Júda fiait is erre az íj-dalra, amely meg van írva a Jásár könyvében...” (2 Sám. 1:18 kk). Már Izráel korai történetében leírták a régi hősi énekeket, balladákat és bárd énekeket, ezek a könyvek vagy elvesztek, vagy a későbbi redaktorok figyelmen kívül hagyták. Némelyiknek a címéről megemlékeznek a krónikások, így tudunk Az Úr háborúinak könyvéről, ספר מלחמת – Széfer Milhamót Jahve, (Num. 21:14). A ספר הישר – Széfer ha-Jásár emlékét őrzi Józs. 10:13 („Meg van ez írva a Jásár könyvében”) és 2 Sám. 1:18. A 2 Krón. 35:25 pedig a ספר עליהקניות – Széfer al ha-kinót-ra hivatkozik: „Jeremiás siratódalt szerzett Jósiásról, az énekesek és az énekesnők pedig máig is megéneklék Jósiást siratóénekeikben. El is rendelték ezt Izráelben. Le is vannak írva ezek a siratóénekek között.” Izráel királyainak

krónikájára utal az 1 Kir. 22:39 – Ahábnak egyéb dolgai, mindaz, amit véghezvitt, az elefántcsont palota, amelyet építtetett, és mindazok a városok, amelyeket felépíttetett, le vannak írva Izráel királyainak a történetéről szóló könyvben.

Az életet adó kút ásása Izráelben, csakúgy mint az ókori kelet szinte minden népénél, fontos és ünnepélyes aktus volt, egy kút-ének töredékét őrzi a Num. 21:17, 18 – Ekkor énekelte Izráel ezt a dalt: Buzogj föl kút / zengjétek dalát!... A minden civilizációban fellelhető munkadalra utal Jer. 25:30 – Te pedig prófétálj nekik ezekkel a szavakkal: Harsog az Úr a magasban, / mennydörög szent hajlékában / harsányan rákiált legelőjére, / az ország minden lakójára; / szőlőtaposók módján kiált.

Debóra és Bárák diadalénekében (Bír. 5:2) nem találunk utalást hangszerekre, bár ezekben az ősi időkben az ünnepi alkalmakkor elhangzó énekeknél nem hiányzik az instrumentális kíséret, ahogyan ezt az Ex. 15:20-ban Mirjám diadalénekénél látjuk: „Ekkor Mirjám prófétanő, Áron néneje, dobott a kezébe, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobolva és körtáncot járva”, az ének, a tánc és instrumentális zene jellegzetes ókori egységét örökítette meg ez a bibliai vers. Az ősi Izráelben főként a nők táncoltak, Jefta leánya dobolva és táncolva megy atyja elé (Bír. 11:34). Az Úr esztendőnként való ünnepnapján körtáncot táncolva jöttek elő a lányok a szőlőből (Bír. 21:21) – És ha látjátok, hogy jönnek a silói leányok körtáncot járva...

A győztes Dávidot Izráel városainak asszonyai „énekszóval, körtáncot lejtve, dobolva, vígan, és három húrú hangszeren játszva” fogadják (1 Sám. 18:6). Ugyancsak a tánc és ének egységét őrzi 1 Sám. 21:12 – ...Hiszen ez Dávid, az ország királya! Róla énekeltek a körtáncban: Megölt Saul ezer embert, / Dávid meg tízezer embert. Itt említi a Biblia először a váltakozó éneket, amely éppúgy megjelenik az Ószövetségi zenei praxisban, mint az ókori nagy kultúrák zenéjében.

De nemcsak az asszonyok, hanem a férfiak táncára is utal a Biblia: Bír.16:25-ben a filiszteusok előhozatják Sámson, hogy szórakoztassa őket, azaz táncoljon előttük. 1 Sám. 10:5 kk-ben az eksztatikus prófétáknak a teljes existenciát formáló zenei tevékenységéről olvashatunk: „Azután eljutsz az Isten halmára, ahol a filiszteusok oszlopai vannak. Mihelyt bemész az ott levő városba, egy csapat prófétára bukkansz, akik az áldozóhalomról jönnek lefelé. Lant, dob, fuvola és citera lesz náluk, ők maguk pedig prófétai révületben lesznek. Akkor megszáll téged is az Úr lelke, velük együtt prófétai révületbe kerülsz, és más emberré leszel.” A prófétai eksztázishoz szorosan hozzátartozik a zene, az ének és a tánc. Az 1 Sám. 19:20-24. pontosan ábrázolja a zene-ének és tánc segítségével létrejött eksztatikus állapot ellenállhatatlan erejét: „Hát már Saul is a próféták között van?” A 2 Kir.

3:15-ben Elizeus muzsikuskat hozat és a kinnor hangjaira prófétál, azaz énekel: „De most hozzatok ide egy lantost! Amikor a lantos zenélni kezdett az Úr keze megérintette a prófétát.”

Az Ószövetség korának gondolkodása szerint a zene képes az ember lelkiállapotát befolyásolni⁵⁹, a prófétacsoport eksztázisának hatása alól senki sem vonhatja ki magát, 1 Sám. 19:20-24 – „Akkor Saul követeket küldött ki, hogy fogják el Dávidot. De amikor meglátták a próféták csoportját, akik révületben voltak, Sámuel pedig ott állt mellettük, akkor Istenlelke szállt Saul követeire, és ők is révületbe estek. Jelentették ezt Saulnak és ő más követeket küldött ki, de azok is révületbe estek. Harmadszor is küldött Saul követeket, de azok is révületbe estek. Ekkor maga is elment Rámába... Elment tehát a Ráma mellett levő Nájótbá. De Istenlelke szállt őrá is, és amíg ment, folyton révületben volt... Akkor ő is ledobta a ruháját, és révületben volt ő is Sámuel előtt, és ott feküdt meztelenül egész nap és egész éjjel. Ezért mondják: Hát már Saul is a próféták között van?” A zenének a kedély állapotára gyakorolt hatását tükrözi Dávid „hárfázása”, ami azóta is vita tárgya, hogy líra, avagy lantpengetés lehetett-e, de az bizonyos, hogy Saul melankóliáját hatásosan gyógyította: „És valahányszor megszállta Sault Istennek a rossz szelleme, fogta Dávid a lantot, és pengette a kezével. Saul ilyenkor megkönnyebbült, jobban lett, és a rossz szellem eltávozott tőle.” (1 Sám. 16:23) Így lesz Dávidból, az egyszerű pásztorfiúból Saul fegyverhordozója, aki buzgón művelte művészetét.

Az Ószövetség népe vallási életének egyik legjelentősebb alkalma a szövetség lédának Jeruzsálembé vitele, amelynek során igen fontos szerep jut a zenének, 2 Sám. 6:5 – Dávid és Izráel egész háza pedig szent táncot járt az Úr színe előtt, mindenféle ciprusfa hangszernek, citerának, lantnak, dobnak, csörgőnek és cintányérnak a kíséretével. Az ének, zene és tánc együttes megjelenését és ennek eksztatikus hatását bizonyítja a 14-15. vers – Dávid teljes erővel táncolt az Úr színe előtt, és gyorsan kötött magára... Így vitte el Dávid és Izráel háza az Úr lédáját örömrivalgással és kürtzengéssel.⁶⁰ Ez a híres jelenet az eksztatikus prófétáknak az egész nép életére gyakorolt ellenállhatatlan hatását tükrözi. Működésük során az ének-zene-tánc hármas egysége tisztán mutatkozik, amelynek hatása alól Dávid sem vonhatja ki magát, teljes erővel, azaz eksztatikus állapotban táncol az Úr előtt. Úgy tűnik, az Ószövetség népének életében is a vallásos élmény elválaszthatatlan kísérője az ének, a zene és a tánc.

⁵⁹ Hornyánszky Aladár: A prófétai ekstasis és a zene, Hornyánszky Viktor kiadása, Budapest, 1910

⁶⁰ I. még 1 Krón. 13:8 – Dávid pedig és egész Izráel szent táncot járt Isten színe előtt teljes erővel, énekelve, citerák, lantok, dobok, cintányérok és harsonák kíséretében.

Az agg Barzillaj az élet élvezetei között, mint gyönyörködés tárgyát említi az énekesek és énekesnők hangját (2 Sám. 19:36)⁶¹, amiből arra következtethetünk, hogy az ókori Kelet szokásának megfelelően a király udvartartásában énekesnők is működtek, ahogyan ezt a Préd. 2:8 is tanúsítja: Gyűjtöttem ezüstöt és aranyat is: királyok és tartományok kincsét. Szereztem énekeseket, énekesnőket... A 18. zsoltár őrizte meg Dávid dicsérő énekét, melyet a filiszteusokon aratott győzelem után énekelt az Úrnak, ehhez hasonló jegyeket mutat 2 Sám. 2:7; Dávid utolsó szavait nem énekként jelzi az Ószövetség, de minden bizonnyal énekelt költeményre mutatnak a formai jegyek.

Noha 1 Kir. 8:1 nem utal zenére vagy énekekre, de a 2 Sám. 6:5 analógiájára feltételeznünk kell a zene valamilyen fajta jelenlétét. Salamon királlyá kenetésének alkalmával többször találunk utalást a zene szerepére: „...fújjátok meg a kürtöt és mondjátok: Éljen Salamon király!” (1 Kir. 1:34), „...és a nép sípokkal sípolt, és olyan nagy örömmel örvendezett, hogy a föld szinte meghasadt a hangjuktól...Jóáb is meghallotta a kúrtszót (1 Kir. 1:40, 41).

2 Krón.23:13 Jóás királlyá koronázásának zenei eseményeiről szól; „a király körül ott vannak... a kürtösök, az egész köznép meg örül és fújja a kürtöket, és látta az énekeseket a hangszerekkel, akik a dicsérő énekeket vezették...” A Krónikák könyveiben igen sok zenei utalást találunk, részletesen ismertetik Dávid és Salamon korának zenei életét, ami arra utal, hogy a lévita hagyományok erőteljesen éreztették hatásukat a redakciónál.

1 Krón. 6:16 kk a templomi éneklés szolgálatában álló Lévi családjának leszármazását adja. Noha a lévíták más templomi szolgálatokat is elláttak, az énekesek minden egyéb szolgálattól szabadok voltak, mivel éjjel-nappal biztosították a zenei szolgálatot.⁶² 1 Krón. 15:24 a templomi muzsikások csoportjairól tudósít. A krónikás szemléletes képet fest a templomi zene első korszakának zenei szervezetéről: Hémán, Ászáf és Jedútún előénekesek és karvezetők voltak, feltehetően kis kézi cintányérokkal irányították az énekkart.⁶³ Az 1 Krón. 25:6 tanúsága szerint mindnyájan apjuk vezetésével énekeltek az Úr házában, a király irányítása szerint.

Az 1 Kir. 25-ben említett énekeseknek különböző szerepük volt, mai terminológiával karnagyok, karmesterek és hangszeres zenészek is voltak közöttük, pl. az 1 Krón. 16:42-ben Hémánnál és Jedútúnnál voltak a harsonák, a cintányérok és az istenes énekeket kísérő

⁶¹ 2 Sám. 19:36 – Most nyolcvan esztendő vagyok, nem tudok már különbséget tenni jó és rossz között, nem érzi szolgálád annak ízét amit eszik és iszik, és nem gyönyörködöm az énekesek és énekesnők hangjában.

⁶² 1 Krón. 9:33 – Az énekesek, a kamrákban tartózkodó lévíták családfői fel voltak mentve minden egyéb alól, mert éjjel-nappal ez a feladat volt rájuk bízva.

⁶³ 1 Krón 25:1 – ...Ászáf, Hémán és Jedútún fiai... prófétai ihlettel játszottak citerákon, lantokon és cintányérokon.

hangszerek. A név szerint említett énekesek és zenészek feltehetően egy-egy nagyobb számú lévita énekescsoport vezetői voltak. A szövetség ládája mellett 1 Krón. 13:8 és 15:28 bizonyosága szerint nagyszámú lévita énekes lehetett: „Így vitte egész Izráel az Úr szövetségládáját ujjongva, kürtszó, harsonák, cintányérok, lantok és citerák hangja mellett”. 1 Krón. 16:4-6 tanúsítja, hogy amikor a szövetségláda Jeruzsálembe érkezett, Dávid a szövetségládához szolgálattelvő lévítákat rendelt, hogy „hirdessék, magasztalják és dicsérik Izráel Istenét, az Urat... Jeiél a lanton és a citerán, Ászáf pedig a cintányéron játszott. Benájáhu és Jahaziél papok voltak az állandó harsonások az Úr szövetségládája előtt”. Mindezek alapján feltételezhetjük, hogy a templomi trombitákat kizárólag ároniták fújhatták.

1 Krón. 16:7, 37 a szövetségláda melletti állandó zenei szolgálatról tudósít.⁶⁴ 1 Krón. 16:42 szerint állandó hangszeres játékosok voltak a legfontosabb tiszteket ellátó Ászáf, Hémán és Jedútún, az „istenes énekeket kísérő hangszerek” (kle sár ha-Jahve) pedig a kultuszi szolgálat énekeit kísérő húros hangszerekre utal: a finomhangú lírára (kinnor), a telthangú hárfára (nebel). Sendrey szerint a dávidi és a salamoni templomi zene komoly és méltóságteljes lehetett, feltehetően az éneknek volt domináns szerepe, az instrumentális zene pedig másodrendű szerepet játszhatott.⁶⁵

1 Krón. 23:5 négyezer muzsikust említ, ennyien lehettek a harminc éven felüli énekesek, mivel csak ekkor léphettek templomi szolgálatba.⁶⁶ A hivatalnokok, papok és lévíták szolgálatához hasonlóan a templomi énekeseknek is „Ott kellett állniuk minden reggel, hogy hálát és dicséretet mondjanak az Úrnak, ugyanígy esténként is” (1 Krón 23:30). A korábban említett négyezer lévita énekes mellett az 1 Krón. 25:7-ben 288 képzett énekesről olvasunk: „288 volt a száma, atyjuk fiaival együtt azoknak, akiket megtanítottak az Úr énekeire, és mindnyájan képzettek voltak.” A 288 énekest 24 csoportba osztották, mindegyik csoportnak 12 tagja volt, a csoportok vezetőinek nevét említi a krónikás. Hogy a rangvitákat elkerüljék, sorshúzással döntötték el egy-egy csoport rendeltetését.

A templomi zenészek helyzete a középkori céhekhez hasonlíthatott, amelyekben mindenkinek egyenlő jogai és kötelességei voltak; „Sorsot vetettek a szolgálat rendjére nézve a fiatalokra és az öregekre, a képzettekre és a tanítványokra egyaránt” (1 Krón. 25:8). A templomi muzsikuskok szigorú fegyelme, az állandó gyakorlás olyan magas

⁶⁴ 1 Krón 16:37 – Ott hagyta azért Dávid az Úr szövetségládája előtt Ászáfot és testvéreit, hogy állandóan végezzék a szolgálatot a ládánál a mindennapi rend szerint.

⁶⁵ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 51.

⁶⁶ 1 Krón 23:5 – ...négyezren pedig dicsérik az Urat azokon a hangszereken, amelyeket én készítettem az Úr dicséretére.

művészi színvonalat eredményezett, hogy még a tényekre szorítkozó száraz krónikás sem szűkölködik a dicsérettel, amikor a templomi muzsikusról szól. Feltehetően az emberi kultúra történetének első zenekritikáját őrizte meg a 2 Krón. 5:12-14.⁶⁷

Salamon templomának szentelésén, az ünnepi istentiszteleten kitüntető szerepe volt a négyszáz énekesnek és hangszeres muzsikusknak. A hét napig tartó ünneplés befejezéséről szólva a krónikás ismét dicsérettel emlegeti a zenészeket, 2 Krón. 7:6 – „A papok pedig szolgálatba álltak, a lévíták és az Úr minden hangszerével, amelyeket Dávid király készítettett, hogy magasztalják az Urat, mert örökké tart szeretete. Miközben ők előadták Dávid dicséretét, a papok velük szemben trombitáltak, az egész Izráel pedig ott állt.” Salamon, megerősítve Dávid berendezkedését, rendelkezik a muzsikuskok mindennapos szolgálatáról, 2 Krón. 8:14 – „megállapította apjának, Dávidnak a rendelkezése szerint a papok szolgálati beosztását és a lévíták feladatát, hogy dicséretet énekeljenek, és végezzék szolgálatukat a papok mellett minden nap, annak a napnak előírása szerint...”. Salamon pompás hangszerekre cserélte Dávid egyszerű hangszereit: „A király az ébenfából oszlopokat készítettett az Úr templomába és a királyi palotába, az énekeseknek pedig citerákat és lantokat”(1 Kir. 10:12, 2 Krón. 9:11).

A krónikás Salamon templomépítő és a templomi zenét magas szintre emelő tevékenysége mellett keveset szól a költő és muzsikusk Salamon királyról, 1 Kir. 5:12 röviden említi, hogy Salamon „Háromezer példabeszédet mondott és ezeröt éneket szerzett.” Ezeknek csak töredékét őrizte meg a Zsoltárok könyve, a Pédabeszédek és a Prédikátor könyve és talán az Énekek éneke.

Salamon halála után (Kr. e. 931) végzetesen elszakadt egymástól Júda és Izráel, a továbbiakban pedig a rivalizáló nagyhatalmak, Egyiptom és Asszíria szorításába került, katonapolitikailag és szellemileg sem tudtak ellenállni többé a pogány befolyásnak. Jeroboám uralkodása alatt (Kr. e. 931-900) kialudt az igaz hit, a nép istentelen lett, a papokat és lévítákat elűzték az Úr templomából. Hatalmas harcot folytatott Illés az istentelenség ellen, a Karmel-hegyi isteníteletben egyedül állt 450 Baál pappal szemben, akik az 1 Kir. 18:26 szerint ott sántikáltak, azaz táncoltak az oltár körül, amelyet

⁶⁷ 2 Krón. 5:12-14 – fölállt az oltártól keletre valamennyi énekes lévita, tehát Ászáf, Hémán és Jedútún a fiaikkal és testvéreikkel együtt fehér ruhába öltözve, cintányérokkal, lantokkal és citerákkal, és velük együtt 120 harsonát fújó pap. A harsonásoknak meg az énekeseknek egyaránt az volt a tisztjük, hogy összehangolva zengjék az Úr magasztalását és dicséretét. Amikor hangosan szóltak a harsonák, a cintányérok és a hangszerek, és dicsérték az Urat, mert ő jó, és örökké tart szeretete, akkor a házat, az Úr házat felhő töltötte be, úgyhogy a papok a felhő miatt nem tudtak odaállni, hogy szolgálatukat végezzék, mert az Úr dicsősége betöltötte az Isten házat.

készítettek. A 2 Krón. 13:12,14 tudósítása szerint az ország elszegényedett, a nép megtagadta Izráel Istenét, a papok zengő trombitái a hitelenség elleni harcra buzdítanak.⁶⁸ Ászának (Kr. e. 911-871) sikerült a bálványimádást megszüntetnie, a nép megújította szövetségét Istennel, „És megesküdtek az Úrra fennhangon ujjongva, trombita- és kürtszó mellett” (2 Krón. 15:14). Jósáfát júdai király uralkodása alatt (Kr. e. 871-847) megerősödött az atyák hite, a király teljes pompájában helyreállította az istentiszteletet, így a templomi zenét is: „A keháti és kórahi léviták pedig fölálltak, és egyre hangosabban dicsérték az Urat, Izráel Istenét” (2 Krón. 20:19).

Az ammoniták és a moabiták elleni hadjáratban éneklő léviták vonultak a sereg élén, Jósáfát „fölállította az Úr énekeseit, akik szent öltözetben dicsérték őt, és az arcvonal előtt vonulva így énekeltek: Adjatok hálát az Úrnak, / mert örökké tart szeretete!” (2 Krón. 20:21) A győzelem után az Áldás-völgyből örömmel tértek vissza Jeruzsálembe „lantokkal, citerákkal és harsonákkal az Úr házához” (2 Krón. 20:28), majd a nép istentelen lett, elfordult az Úrtól, így a Jóást felkenő Jójadá főpap „a papokra és a lévitákra bízta az Úr háza felügyeletét, ahogyan Dávid osztotta be őket az Úr házához, hogy égőáldozatokat mutassanak be az Úrnak, amint az meg van írva Mózes törvényében, vigadozva és énekelve, Dávid rendelkezése szerint” (2 Krón. 23:18). Később a nép ismét elfordult az Úrtól, csak néhány generáció múltán akadt egy igaz istenfélő király, a júdai Ezékiás (Kr. e. 714-686), aki az istentiszteletet és a hozzá tartozó templomi zenét helyreállította: „Odaállította a lévitákat az Úr házába cintányérokkal, lantokkal és citerákkal... Elkezdték az Úrnak szóló éneklést és trombitálást Dávidnak, Izráel királyának hangszereivel. Ekkor leborult az egész gyülekezet, az ének pedig zengett, és a trombiták harsogtak... Ezután megparancsolta Ezékiás király és a vezető emberek a lévitáknak, hogy dicsérjék az Urat Ászáf látnoknak a szavaival. Ők pedig örömet mondtak dicséretet, meghajoltak és leborultak.” (2 Krón 29:25-30). Ezékiás páskaünnepet hirdet, dicséri a léviták szolgálatát: „A léviták és a papok mindennap dicsérték az Urat erős hangú hangszereken játszva az Úr tiszteletére. Ezékiás pedig szívhez szólóan beszélt mindazokkal a lévitákkal, akik hozzáértően végezték feladatukat az Úr tiszteletére” (2 Krón. 30:21-22). Ezékiás helyreállította az egykori énekes rendeket, jogokat és privilégiumokat biztosított az énekeseknek, és ellátásukról is gondoskodott (2 Krón 30:22). Ezékiás énekeseinek híre túljutott Izráel határain, így amikor Kr. e. 701-ben Szanhérib asszír uralkodó elfoglalta

⁶⁸ 2 Krón. 13:12 – Bizony, velünk van vezérünk, az Isten, és papjai zengő trombitákkal fújnak riadót ellenetek! Izráel fiai, ne harcoljatok őseitek istene, az Úr ellen, mert nem boldogultok!

Jeruzsálemet, a magas hadisarc mellett énekeseket és énekesnőket is kért, Ezékiás nehéz szívvel teljesítette követelését.

Jósiás júdai király (Kr. e. 639-609) helyreállította az elhanyagolt templomot, a lévíták felügyeletével és segítségével ismét használatba vették a hangszereket, 2 Krón. 34:12-ben olvashatunk a különféle hangszerekhez értő lévítákról. A törvénykönyv megtalálása és a Jahveval való szövetség megújítása után pompás páskaünnepet tartott. A lévíták segítettek a papoknak az áldozat előkészítésében, és „Ászáf fiai, az énekesek is a helyükön voltak Dávidnak, Ászáfnak, Hémánnak és Jedútúnnak, a király látnokának parancsa szerint”. (2 Krón. 35:15). Jósiás hősi halált halt a Nékó fáraó elleni megiddói csatában, mélyen gyászolta egész népe, különösen pedig az énekesek: „Jeremiás siratódalt szerzett Jósiásról, az énekesek és az énekesnők pedig máig is megéneklék Jósiást siratóénekeikben. El is rendelték ezt Izráelben. Le is vannak írva ezek a siratóénekek között”. (2 Krón. 35:25)

Kr. e. 586-ban Nebukadneccar elfoglalta Jeruzsálemet, összetörte a templomot és a népesség jó részét Babilonba hurcolta. A templomi zene megszűnt, az ének elhallgatott, gyászában a nép lemondott a zenélés örömről: „Amikor Babilon folyói mellett laktunk, / sírtunk, ha a Sionra gondoltunk. / Az ott levő fűzfákra / akasztottuk hárfáinkat. / Mert akik elhurcoltak minket, / énekszót követeltek tőlünk, / és akik sanyargattak, örömeinket: / Énekeljete nekünk a Sion énekekből! / Hogyan énekelhetnénk éneket az Úrról / idegen földön?” (Zsolt. 137:2-4) Valójában a fogság alatt nem szűnt meg az ének és a zenélés, ha nyilvánosan kerülték is az éneklést, szűk körben, családban, összejöveteleken eleven maradt a tradíció, buzgón ápolták az értékes templomi éneklést és a népzenei örökséget is. Ezért lehetséges, hogy a fogság közel öt évtizedének múltán a tradicionális zenei értékek nem mentek veszendőbe.

A fogságból hazatérők első csoportjában a papok, lévíták, ajtónállók és egyéb templomi tisztviselők között 128 lévita énekest találunk, Ászáf fiait (Ezsd. 2:41). Nehémiás 148 hazatérő templomi énekest említ (Neh. 7:44). Ezsd. 2:65-ben kétszáz világi, nem lévita énekesről és énekesnőről olvasunk, míg Neh 7:67 az énekesek és énekesnők számát 245-re teszi. Hát mégsem szűnt meg az ének a fogságban?

A fogságból való visszatérés után „az énekesek letelepedtek a maguk városaiban” (Ezsd. 2:70) A lévíták eredeti lakóhelyét már közvetlenül Kánaán elfoglalása után kijelölték, a Biblia 48 lévita várost említ (Num. 35:7, Józs. 21:41). Neh. 11:10-19 a lévíták számát 284-re teszi. A Jeruzsálem környéki falvak énekeseiről olvashatjuk Neh. 12:27-29-ben: „Jeruzsálem falának a felavatásakor mindenütt fölkeresték a lévítákat, és elvitték őket Jeruzsálembe, hogy tartsák meg a felavatást, és örvendezzenek hálaadással, énekléssel,

cintányérokkal, lantokkal és citerákkal. Össze is gyűltek az énekesek Jeruzsálem egész környékéről, a netófáiak falvaiból, ... mert az énekesek Jeruzsálem körül építettek maguknak falvakat.”

A templomi hierarchiában különleges szerepük volt az énekeseknek, a tisztségviselők felsorolásánál a muzsikusokat külön sorolják fel. (Ezsd. 2:41, 2:70, 7:7, 7:24, Neh. 7:44, 10:29, 10:40, 12:29, 13:5, 13:10).

A fogságból való hazatérés után a lévíták között is voltak olyanok, akik magukkal hozták idegen feleségüket, Ezsd. 10:24 név szerint említi Eljásib énekest. A legszükségesebb létfeltételek biztosítása után, már a hazatérés utáni második évben megkezdődött az új templom építése, időközben a templomi zenét visszahelyezték régi pozíciójába, így már az alapkő letételének ünnepségén „... odaállították a papokat szolgálati öltözetben harsonákkal, meg a lévítákat, Ászáf fiait cintányérokkal, hogy dicsérjék az Urat, Izráel királyának, Dávidnak az előírása szerint. Énekeltek, dicsérve és magasztalva az Urat...”(Ezsd. 3:10-11). A fogság alatt tehát nemcsak a Dávidtól elrendelt ének, hanem a formai jegyek, a váltakozó ének is túlélte a babiloni fogságot. Az ellenkezések dacára megerősítik Jeruzsálem várfalait, Nehémiás felügyeli a munkát, mellette a kürtös, hogy időben figyelmeztessen a támadókra (Neh. 4:12-14).

A várfal és a templom megerősítése után helyreállították a fogság előtti nemzeti és vallási berendezkedést, így a templomi zenét is, Ezsd. 7:24 az énekeseket is említi az adómentességet élvezők között. Ezsdrás Artahasztától nyert királyi privilégiumokat, a muzsikusok visszakapták hangszereiket, és az istentisztelet régi fényében tündökölt. A lévita énekeseknek oroszlánrészük volt a templomi zene újbóli felvirágoztatásában. Ennek az újjászerveződésnek nem csak művészi, hanem szociális jelentősége is volt, az énekesek szakmai szervezetet hoztak létre, céhszerűen szigorú szabályozottsággal. A tisztségviselők között említi vezetőjüket Neh. 10:29, feladataikat és illetményeiket is pontosan megállapították (Neh. 10:40). Neh. 11:22-ből tudjuk, hogy „a jeruzsálemi lévíták felügyelője Uzzi ... Ászáf fiai közül, akik az Isten háza szolgálatában énekelni szoktak”. Az énekesek szolgálatukért fizetséget kaptak, ez főként természetbeni juttatást jelentett, „Zerubbábel idejében és Nehémiás idejében egész Izráel megadta az énekeseknek és a papi öröknek napról napra járó részt (Neh. 12:47). Az adományok gyűjtésének helyéről tudósít Neh. 13:5, őrzői közül Eljásib, az Isten háza kamráinak gondnoka hűtlenül kezelte az énekesek javait (Neh. 13:7-8), mire a lévíták és az énekesek radikális lépésre szánták el magukat, szüneteltették szolgálatukat. Minden bizonnyal ez volt az emberiség történetének első sztrájkja, amiről tudunk, Neh. 13:10 tudósítása szerint „...a lévítáknak járó részt nem

adták meg, és ezért a szolgálatra kötelezett lévíták és énekesek elszökdöstek a maguk mezejére”.

Nehémiás ünnepélyes keretek között olvassa fel a törvényt (Neh. 8:2 kk.), a tudósításban nem hallunk az énekesek szolgálatáról, de feltételezhetjük, hogy a korábbiaknak megfelelően most is jelen lehettek. Neh. 12:24 a régi héber tradíciónak megfelelően antifonális éneklésre enged következtetni,⁶⁹ vezetőjük, karnagyuk Jizrahjá – „Azután énekelni kezdtek az énekesek, Jizrahjá volt a karnagyuk” (Neh. 12:42). A templomi muzsikások egyre inkább a papokéhoz hasonló elismerést vívtak ki maguknak, Agrippa II. király (49-70) uralkodása alatt elérték, hogy a szanhedrin egyetértésével fehér papi ruhát viselhettek.

Az ének fejlődéstörténete

1. A legkorábbi ének-zenei emlékek

A Biblia elbeszélése szerint Júbál volt „minden citerás és fuvolás ősatya” (Gen. 4:21), tehát az Ószövetség szerint a zene emberi találmány. Az ének viszont egyidős az emberrel, sőt a teremtés művét dicsérő angyali ének megelőzi az ember teremtését. A zenetörténetek az ének kezdetét az affektussal megnyilvánuló beszédben vélik, amely az emberi érzések szélsőséges skáláját szólaltatta meg; örömet, bánatot, gyászt, dicsőséget. A fejlettebb civilizációkban az ének hamarosan kultikus eszköz lesz, szerepet kap a primitív vallásfenomenológiai megnyilvánulásokban, a varázslásban, a szellemidézésben, az élet ünnepi aktausaiban, a kultuszban. Ezek során a mindennapi beszéd ünnepélyes, hangsúlyos deklamációvá alakul, primitív melodikus formát ölt és dallammá formálódik. Valamilyen formán minden nép életében összefonódik az istenhit a kultikus ceremóniákkal, amely az ének ihletője és forrása lesz.

Az Ószövetség népének életében már igen korán megjelenik a vallásos ének, majd – mint az élet megszépítésének eszköze – a világi dal.⁷⁰ Fejlődésüket, formálódásukat homály fedi, bizonyos azonban, hogy már a legkorábbi időben az ének az egész nép sajátja. Mint az ókori Keleten mindenütt, Izráel népének életében is megfigyelhetjük a költészet és a zene szoros egységét, amelyet a népek életében komoly szerepet játszó

⁶⁹ Neh. 12:24 – A lévíták főemberei ...hozzátartozóik pedig velük szemben állva énekeltek a dicsérő és magasztaló énekeket, ahogyan Dávid, az Isten embere elrendelte csoportokba osztva őket.

⁷⁰ Reese, Gustave: Music in the Middle Ages, Dent & Sons, London, 1941. pp. 8-10.

bárdok képviselnek először; énekbeszédük kísérete jelzi az instrumentális zene beépülését a mindennapokba. Némely modern exegeta feltételezi, hogy az első bárdok énekelt versformáit a későbbi bibliai redaktorok oldották prózává. Izrael theokratikus berendezkedéséből következően az éneknek különösen jelentős szerepe van a nép életében: az ének Isten tetteinek nagyságát és dicsőségét visszhangozza a nép szívében. Az istentiszteleti ének a theokrácia befogadásával szoros összefüggésben jelenik meg, a kultuszi ének kialakulásában döntő szerepet játszott az egyiptomi kultikus ének hatása.

A rituális énekes imádság mindenütt ismert volt az ókori Keleten, a sumerek hosszabb-rövidebb imádságformulái, az asszír-babiloni istentiszteleti himnusz formájú énekek erre utalnak, a későbbi babiloni recitált litániák pedig félreérthetetlenül responsorikus struktúrát mutatnak. Feltételezhetjük, hogy a processziók himnuszait a papok kórusa és a gyülekezet antifonálisan énekelte.

A héber patriarchális kor vallási kultusza a családfőre ruházta a papi funkciót, a korai időszak kultuszi cselekménye és annak énekelt része is egészen egyszerű lehetett. A patriarchális kultuszi cselekvés énekelt formáit őrizte meg a kara sem Jahve, vagy a יהוה קרא בשם - kara b^esem Jahve:

Gen. 12:8 – Oltárt épített ott is az Úrnak, és segítségül hívta az Úr nevét.

13:4 – Ott is segítségül hívta Ábrám az Úr nevét.

26:25 – Ezért oltárt épített ott, és segítségül hívta az Úr nevét. Felvonta sátrát Izsák, szolgái meg kutat ástak ott.

33:20 – Majd (Jákób) oltárt állított oda, és így nevezte el: Erős Izrael

Istene!

A világi ének kezdetét nem a beszéd és a zene, hanem inkább bizonyos ismétlődő munkafolyamatok ritmikus kiáltásaiban kell keresnünk. A magánhangzók deklamált, hangsúlyos ejtése alakíthatta az első világi énekeket. A hangszeres zene atyja a Bibliában Júbál, az első világi ének pedig Lámek nevéhez fűződik:

Gen. 4:21 – Testvérének Júbál volt a neve. Ő lett minden citerás és fuvolás ősatya.

Gen. 4:23-24 – Egyszer ezt mondta Lámek a feleségeinek:

Ádá és Cillá, / hallgassatok szómra! / Lámek asszonyai, / figyeljetek mondásomra!

Meggyilkolom megsebzőmet, / gyermeket is, ha megüt.

Ha hétszeres a bosszú Kainért, / hetvenhétszeres az Lámekért!

Lámek éneke a Bibliának első költői formát mutató éneke. Szelídebb hangú világi éneket őrzött meg a Gen. 31:27 – ... akkor örömmel és énekkel, dobbal és citerával bocsátottalak volna el! – panaszkodik Lábán a megszökött Jákóbnak.

Budde feltételezi,⁷¹ hogy már a legősibb időkben is léteztek énekes-céhek, költők és énekes-zenészek, szerinte erre utalhat a Júbál monda (Gen. 4:21), különösen pedig a Num. 21:27 – Ezért mondják a regélők... Budde szerint Izráel történetének korai időszakában elválaszthatatlanul összetartozik a zene és a költészet, ennek a korszaknak legszebb példája Mózes Vörös-tengeri hálaéneke:

Ex. 15:1-21. – Akkor ezt az éneket énekelte Mózes Izráel fiaival együtt az Úrnak:
Éneklek az Úrnak, / mert igen felséges,
lovat lovasával, / a tengerbe vetett.
Erőm és énekem az Úr, / megszabadított engem...

Az ének eredetileg feltehetőleg rövidebb lehetett és a letelepedés után nyerte el mai formáját. Ez az első bibliai tudósítás egy nagy esemény után született vallásos nemzeti énekről. Formáját tekintve feltehetően responsorikusan énekeltek, ezt a későbbi rabbinusi források is megerősítik. Ezt a feltevést igazolja:

Ex. 15:20-21 – Ekkor Mirjám prófétanő, Áron nénje, dobot vett a kezébe, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobolva és körtáncot járva. Mirjám így énekelte elöttük:
Énekeljete az Úrnak, / mert igen felséges,
lovat lovasával / a tengerbe vetett!

Kétségtelenül az asszonyok előénekesek voltak Mirjám, mint ahogyan a hálaénekekben Mózes a gyülekezeté. A responsorikus előadásmód határozottan jellemzi az ősi izráeli éneklést, erre utal Ézsaiás könyvében a szeráfok responsorikus istendicsőítése:

Ézs. 6:3 – Így kiáltott egyik a másiknak:
Szent, szent, szent a Seregek Ura, / dicsősége betölti az egész földet!

A responsorikus éneklés a Zsoltárok könyvében érte el igazán liturgikus jelentőségét, ezt fogja örökölni a zsinagóga, majd a korai keresztyénség. Mózes és Mirjám dicsőítő éneke még nem kultikus ének, hanem spontán dicséret a szabadításért. A kultikus ének a Sinai-hegyi szövetségekötés után fejlődik ki, ekkor nyeri el az istentiszteleti ének etikai jelentését, amely az ókori népek vallásos kultuszánál lényegesen magasabb szintre emeli az ószövetségi Jahve-kultuszt.

⁷¹ Budde, Karl: Gesichte der althebräischen Literatur, Leipzig, 1906. p. 9.

Az ének a kivonulás után

A kivonulás utáni küzdelmes időszakból hősi énekeket, háborús és győzelmi dalokat őrzött meg az Ószövetség. Feltehetően gyűjteménybe szedték a bárdok énekeit, ez azonban elveszett, néhány utalást találunk rá az Ószövetségben; ilyen lehetett az Úr harcainak könyve, a ספר מלחמת – Széfer milhamót Jahve (Num. 21:14-15,⁷² Num. 21:27-30⁷³). Másik gyűjtemény a ספר הישר – Széfer ha-Jásár; „Meg van ez írva a Jásár könyvében” (Józs. 10:13), „Sőt meghagyta, hogy tanítsák meg Júda fiait is erre az új-dalra, amely meg van írva a Jásár könyvében” (2 Sám. 1:18), ezzel siratta el Dávid Sault és Jónátánt. A 2 Sám. 21:12-14 alapján feltételezhető az is, hogy az új-dalt Saul és Jónátán Célában történt temetése során énekelték.⁷⁴ Ugyancsak történeti könyvre utal az Ex. 17:14 – Akkor így szólt az Úr Mózeshez: Írd meg azt a dolgot, emlékeztetőül egy könyvben... Lehet, hogy ez a könyv éppen az Úr harcainak könyvével azonos. Budde feltételezése szerint⁷⁵ nagy a valószínűsége annak, hogy Salamon király összegyűjtötte és megőrizte a régi énekeket. Az ókori Kelet szokásainak megfelelően Izraelben is recitálták a régi mondákat, a lakomákon pedig népi énekmondók, bárdok örökítették tovább a hősi énekeket, amelyek között minősített helyett foglalt el az Egyiptomból való szabadítás eseménye. A pusztai vándorlás idejéből egy primitív indulót őrzött meg az Ószövetség:

Num. 10:35-36 – Valahányszor elindult a láda, ezt mondta Mózes:
Kelj föl, Uram! / Szóródjanak szét ellenséged, / fussanak el előled gyűlölőid!
Amikor pedig megállt ezt mondta: / Telepedj le Uram, / Izrael ezreinek sokaságánál!

De a későbbi időszakokból is maradtak fenn indulók, pl. Jósáfátnak a moábiakkal vívott háborúiból:

2 Krón. 20:21 – Miután tanácsot tartott a néppel, fölállította az Úr énekeseit, akik szent öltözetben dicsérték őt, és az arcvonal előtt vonulva így énekelték:
Adjatok hálát az Úrnak, / mert örökké tart szeretete!

A csata végén ismét szerepet kap az ének:

2 Krón. 20:27-28 – Azután visszatértek Jósáfát vezetésével a júdaiak és a jeruzsálemiek mindnyájan... És bevonultak Jeruzsálembe lantokkal, citerákkal és harsonákkal az Úr házához.

⁷² Num. 21:14-15 – Ezért van szó az Úr harcainak könyvében Váhébról Szúfában, a völgyekről, az Arnónról, a völgyek lejtőiről...

⁷³ Num. 21:27-30 – Ezért mondják a regélők: Jöjjetek Hesbónba! / Épüljön és erősödjék Szihón városa!...

⁷⁴ Leitner, Franz: Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum, Freiburg, 1906. p. 35.

⁷⁵ Budde, Karl: Geschichte der althebräischen Literatur, Leipzig, 1906, p.19.

Minden kultúrában, minden időben találunk **munkadalokat**, nem hiányzott ez az Ószövetség népének életéből sem, töredékesen megőrzött pl. aratási és szüreti énekeket az Ószövetség: Ex. 23:16, Ézs. 9:2, Bír. 9:27. A munkadaloknál fontos szerepet játszhat a hangszeres zene is:

Ézs. 16:10 – Odalett az öröm és vigadozás a szőlőskertben,
nem ujjonganak a szőlőkben, nem kiáltoznak. / Nem tapos bort sajtókban a taposó,
a kurjantást megszüntetem.

Ézs. 24:7-9 – Gyászol a must, búsul a szőlő, / és sóhajtoznak mind, akik jókedvűek voltak.
Abbamaradt a vidám dobolás, / megszűnt a zajos vigadozás, / abbamaradt a vidám
citeraszó.

Nem borozgatnak nótaszó mellett, / keserű az ital annak, aki issza.

Jer. 25:30-ban az Úr szőlőtaposók módján kiált, de Ézs. 65:8 is szüreti éneket őrzött meg. Több helyen találkozunk még az Ószövetségben munkadalok nyomaival, így Jób 38:7 (ácsok), Zak. 4:7 (zárókő fölhelyezése), Ézs. 21:12 (az órálló prófétikus feleletében).

Fontos világi műfaj a **győzelmi dal**, főként asszonyok énekelték, a hazatérő győzteseket énekelve és táncolva fogadták, mint Debóra, a Bírak könyvében (Bír. 5 – Azon a napon így énekelt Debóra és Bírak, Abinóam fia...). Az Ószövetségi kánonba nem tartozó Judit könyve 16-ban találjuk Judit győzelmi énekét. Mindkét diadalének szép képeket használ, amelyek fokozzák az ének kifejező erejét. Az ókori keleti analógiák mintájára feltételezhetjük, hogy az asszonyok hangszeres kísérettel adták elő győzelmi énekeiket, ahogyan azt az Ex. 15:20-21 megörökítette: Ekkor Mirjám prófétanő, Áron nénje, dobot vett a kezébe, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobolva és körtáncot járva... A korai himnuszköltészet szép példája 1 Sám. 2-ben Anna hálaéneke, amely majd a későbbi zsoltároknak a győzelmi énekeknél lényegesen szelídebb hangvételén virágozik ki.

Responsorikus és antifonális ének

A hősi énekekben a költő és az énekes egy-egy nagy nemzeti dicsőséget énekelt meg erős vallási háttérrel, hiszen a győzelmi énekek egyszersmind Isten csodálatos tetteiért adnak hálát, így a közös, Istent dicsőítő ének a nép vallásos érzésének erősítésében is szerepet játszott. Szinte minden ókori keleti népnél találunk respensorikus és antifonális előadásmódot: a verssorokat felelgető, váltakozó énekekben szólaltatták meg. Az asszír-babiloni liturgiában a liturgus és a kórus felelgetnek, vagy akár a kórusok egymásnak; hasonlóan a Rigveda dalaiban is találunk refréneket.

Kétségtelen, hogy a respensorikus és antifonális ének erősíti a vallásos zene szociális karakterét, ahogyan ez tisztán megmutatkozik a Vörös-tengeri átkelés utáni dicsőítő énekekben, a dobolva körtáncot járó asszonyok és Mirjám dobbal kísért hálaénekében; gyönyörűen mutatkozik itt az ének-zene-tánc ekkor még egymástól elválaszthatatlan egysége. Etikai és vallási értelemben is visszalépés az aranyborjú előtti tánc és ének (Ex. 32:18-19), az aranyborjú imádását bizonyára egyiptomi hatások gerjesztették. A Vörös-tengeri átkelés utáni dicsőítő ének morális és etikai karaktere a Jahve-kultusz hasonlíthatatlanul magasabb szintjén keletkezett. Az ószövetségi antifonális ének és a tánc hordozza az Egyiptomból hozott kultuszi szokások félreismerhetetlen jeleit.

Világi alkalmakkor is találkozunk az antifonális énekléssel, így

1 Sám. 18:6-7 – Egyszer amint hazajöttek, amikor Dávid a filiszteusok leveréséből tért vissza, kivonultak az asszonyok Saul király elé Izráel városaiból énekszóval, körtáncot lejtve, dobolva, vígan, és három húrú hangszeren játszva. A táncoló asszonyok így énekeltek:

Megölt Saul ezer embert, / Dávid meg tízezer embert!

Ugyanerről az eseményről tudósít még 1 Sám. 21:12, és 29:5.

Amikor majd Dávid és Salamon idejében elkezdődik a szabályozott istentiszteleti ének és zene, az antifonális előadásmód helyet kap a liturgiában, ahogyan arról Ezsdrás könyve tudósít:

Ezsd. 3:10-11 – Az építők tehát lerakták az Úr templomának alapját, és odaállították a papokat szolgálati öltözetben harsonákkal, meg a lévítákat, Ászáf fiait cintányérokkal, hogy dicsérik az Urat, Izráel királyának, Dávidnak előírása szerint. Énekeltek, dicsérve és magasztalva az Urat, mert jó, mert örökké tart szeretet Izráel iránt. Az egész nép pedig nagy örömjongásban tört ki, dicsérve az Urat azért, hogy lerakhatták az Úr házának alapját.

Mindez arra mutat, hogy a liturgikus ének előírásai évszázadokon át fennmaradhattak. Jeruzsálem városfalainak újjáépítésekor két kórus antifonálisan énekelt:

Neh. 12:31 kk. – Azután felküldtem Júda vezető embereit a fal tetejére és felállítottam két nagy hálaadó énekkart és menetet. Az egyik jobbfelé indult a várfalon... A másik hálaadó énekkar pedig bal felé haladt...

A tradicionális antifonális ének szép példája

Neh. 12:24 – A lévíták főemberei... hozzátartozóik velük szemben állva énekelték a dicsérő és magasztaló éneket, ahogyan Dávid, az Isten embere elrendelte csoportokba osztva őket.

Az antifonális és responsorikus ének nemcsak a győzelmi ünnepeken és a nagy nemzeti alkalmakkor jelenik meg, hanem a halottsiratásnál is funkciója van, mivel a halotti szertartást is szigorú előírások szabályozzák. Dávidnak Saul és Jónátán fölötti siratóénekeiben a nép refrénszerű kiáltásokkal vesz részt, ahogyan ezt 2 Sám. 1: 19, 25 és 27 megőrizte:

2 Sám. 1:19 – Izráel ékessége elesett halmaidon! / Ó, hogy elhullottak a hősök!

1:25 – Ó, hogy elhullottak a hősök a harcban! / Jónátán halmaidon esett el!

1:27 – Ó, hogy elhullottak a hősök, / elpusztultak a harci eszközök!

A megiddói csatában elesett Jósiás királyt egész Júda siratta:

2 Krón. 35:25 – Jeremiás siratódalt szerzett Jósiásról, az énekesek és az énekesnők pedig máig is megéneklék Jósiást siratóénekeikben. El is rendelték ezt Izráelben. Le is vannak írva ezek a siratóénekek között.

A siratóénekeket, קִינֹת – kinot, tartalmazó könyvről olvasunk itt, de csak a tudósítás maradt fenn róla. A halottsiratás responsorikus formájához találunk analógiákat az ókori Kelet más népeinél is, így az asszír királyok temetésénél a zenemester irányítja az énekesnőket, a résztvevők pedig responsorikusan válaszolnak jajkiáltásaikkal. Az Ószövetségben több helyen találkozunk a halottsiratás responsorikus formájával, azt is tudjuk, hogy a hivatásos halottsirató asszonyok képzetek voltak.

Jer. 9:16 – Ezt mondja a Seregek Ura:

Gondoskodjatok siratóasszonyokról, / Hívjátok őket, hogy jöjjenek!

Üzenjete a siratáshoz értőknek, / jöjjenek ők is!

9:19 – Hallgassatok, asszonyok, az Úr szavára, / hogy felfogja fületek, amit ő mond!

Tanítsátok lányaitokat siratóénekekre, / egyik asszony a másikat e gyászénekekre...

A sémi népeknél mindenütt megtaláljuk a jellegzetes siratókiáltásokat, így Jaj, testvérem! (1 Kir. 13:30), Jaj, bátyám! Jaj, öcsém! Jaj, uram! Jaj, felség! (Jer. 22:18) A halottsiratás jellegét őrizte meg

Ám. 5:16-17 – Ezért így szól az Úr, / a Seregek Istene, az és Uram:

Minden téren sírni fognak, / minden utcán jajgatnak.

A mezei munkást gyászolni hívják, / és a halottsiratókat jajveszékelní.

Minden szőlőben sírni fognak, / ha átvonulok közöttetek

- mondja az Úr!

A feszes ritmusban felépített siratót antifonálisan adhatták elő, ahogyan ezt Zakariás könyve tanúsítja:

Zak. 12:12-14 – Gyászolni fog az ország, külön-külön minden nemzetség: külön Dávid házának a nemzetsége, asszonyaik is külön; külön Nátán házának a nemzetsége, asszonyaik is külön; külön Lévi házának a nemzetsége, asszonyaik is külön, külön Simei nemzetsége, asszonyaik is külön. A többi nemzetség is mind, külön minden nemzetség, asszonyaik is külön.

Az istentiszteleti ének és zene fejlődése

A Dávid előtti időkben a zene a közös nemzeti érzés kifejezésének fontos eszköze volt, a kultuszban is szerepet kapott. Dávid és Salamon nevéhez fűződik a szakrális zene rendjének kialakulása, és ezzel a zene ethosza is jelentősen változik: az egyházi zene ekkor emelkedik a művészet szintjére, mint az istentiszteleti rituálé integráns része. A dicsérő ének az Isten iránti hit és bizalom hangzó bizonyosságává lesz ekkorra, a költészettel egyenrangú művészi szereppel. A költészet és zene, az ének és hangszeres istendicséret egységének minden idők legszebb bizonyossága a Zsoltárok könyve. Az ószövetségi istentisztelet központja az áldozat, amelyhez az istentiszteleti rituálé kialakulásának kezdetétől szorosan kapcsolódik az ének. Az ószövetségi zenei praxisnak ezt a kiemelkedő jelentőségét hangsúlyozzák a krónikások, amikor a lévita énekesekről tudósítanak.

A rendkívül gazdag vallás-liturgiai műfajok, a dicsérő és bűnbánati ének, a zsoltár, a himnusz, az elégia, a tanító ének mellett az Ószövetségben találkozunk a világi dal különböző műfajaival is. A világi dalok közül a családi életben két műfaj játszik fontos szerepet, a bölcsődal és a gyermekdal; jelenlétükre csak utalásokból következtethetünk: Zak. 8:5 – A város terei megtelnek fiúkkal és leányokkal, akik vígan játszadoznak a tereken – a מִשְׁחָקִים - m^eszahakim a játszani jelentés mellett énekes és instrumentális zenélést is jelent:

1 Krón. 13:8 – Dávid pedig és egész Izráel szent táncot járt Isten színe előtt teljes erővel, énekelve, citerák, lantok, dobok, cintányérok és harsonák kíséretében. (vö. 2 Sám. 6:5)

Az ige feminin formában הַמִּשְׁחָקוֹת – ham^eszahakot szerepel 1 Sám. 18:7-ben. Egyes kommentárok Jób 21:11-12-t a gyermekdal bizonyítékaként értelmezik:

Kirekesztik kisliaikat, mint a juhokat, / és ugrándoznak gyermekeik.
Dob és citera mellett énekelnek, / és síp hangjánál örvendeznek.

Az Ószövetségből kevés információt kapunk a gyermekek énekéről, az Újszövetség is csak két helyen említi:

Mt. 11:16-17 – De kihez hasonlítsam ezt a nemzedéket? Hasonlók azokhoz a gyermekekhez, akik a piacon ülnek, és ezt kiáltják a többieknek:
Furulyáztunk nektek, és nem táncoltatok;
siratót énekeltünk, és nem gyászoltatok. (vö. Luk. 7:32)

A korai rabbinusi irodalom utal arra, hogy kisfiúk közreműködtek a lévíták kórusaiban, mivel a lévita énekesek képzése kb. öt éves korban kezdődött. Az énekes csak harminc éves korától szolgálhatott az oltár mellett, ekkor lehetett az énekes céh tagja, azaz képzett mester, ahogyan arról az 1 Krón. 25:7 tudósít: Kétszáznyolcvannyolc volt a száma atyjuk fiaival együtt azoknak, akiket megtanítottak az Úr énekeire, és mindnyájan képzettek voltak. A korcsoportokra utal a 25:8: Sorsot vetettek a szolgálat rendjére nézve, a fiatalokra és az öregekre, a képzettekre és a tanítványokra egyaránt.

Az Ószövetség korában zenei notáció nem létezett, így a lévítáknak a bonyolult liturgiát fejből kellett tudni. Az Ószövetség nem tudósít róla, de a Misnah ír arról, hogy a főpapság antifeminin tendenciája miatt lehetetlenné tett női énekesek helyett énekesfiúk vették át a magas hangfekvéseket, a szolgálatból eltiltott asszonyok zenei szerepét. A Misnah⁷⁶ megőrizte a kisfiúk énekkari szerepét: Legalább tizenkét énekes énekelt, akik nem kísérték éneküket hárfával vagy lírával, csak „szájjal” énekelték, a gyermekek a lévíták lábáig értek, és a lévíták hangját erősítették. Ennek fényében tudjuk értelmezni az al’alamot kifejezést, melynek eredeti jelentése szüzek hangfekvésében, azaz világosan csengő magas női vagy fiú hangon. A rabbinusi utalások ugyan csak a második templomra vonatkoznak, de feltételezhetjük, hogy ezek a szokások már az első templom idején is megvoltak.

Az Ószövetség hallgat a bölcsődalokról, Johannes Chrysostomos (Eis ton Psalmon) említi a dajkák munkadalát, csak ebből következtethetünk arra, hogy a gyermekdal mellett léteztek bölcsődalok is.

⁷⁶ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, Arakhin 1.6

A zsoltárének

Az ószövetségi kultusz legfontosabb zenei része, a zenélés legművészebb teljesítménye a zsoltárének volt. A zsoltárének az ókori Kelet népeinél szinte mindenütt fellelhető, ezektől azonban erőteljesen különbözik az ószövetségi ének etikai karaktere: a zsoltárok gyűjteménye kezdettől Izráel liturgikus énekeskönyve volt. A tradíció fenntartói és átörökítői a lévíták voltak, és művészi éneklésüket folytonosan frissítette a népének hatása. A templomi zene korai periódusában a zsoltáréneket a hivatásos lévita énekesek szólaltatják meg, de a gyülekezet belső igénye hamar megmutatkozik, hogy akklamációkkal, refrénekekkel aktív részese legyen az istentiszteleti éneklésnek: ez az igény hívta életre a responsorikus éneklés praxisát.

A babiloni fogság fájdalmi etikai alapot teremtettek a zsoltárének mélyebb megértésének, így a fogságból való visszatérés után a zsoltár már nem kizárólag a templomi liturgiát szolgálta, hanem áhítatra ébresztő és vigasztaló énekeskönyv szerepét töltötte be, és lassanként az egész nép közös kincsévé lett. A második templom felépítése után a zene és az ének az iskolai oktatásnak is fontos tárgya lett, mint a hívők imádkozási rítusa elsajátításának eszköze.⁷⁷

A zsoltárok szerkezete nem hasonlítható a későbbi keresztyén strófikus jellegű himnuszokhoz, sokkal inkább recitáló előadásmódot mutat. Ugyanakkor nem zárható ki, hogy a nép a recitatív jellegű liturgikus éneklésben részt vett kultikus akklamációkkal, sőt akár refrénszerű responsorikus énekléssel. A keleti zene egyik alapvonása a maqam (maqamat), az egymáshoz kapcsolódó modus és dallamtípus, amelyet Szabolcsi Bence „variációs dallammodell” értelemben használ.⁷⁸

Ezek a dallamok vagy inkább dallammodellek általánosan ismertek voltak és némely zsoltár strófikus jellegű felépítése megkönnyíthette a gyülekezet bekapcsolódását az éneklésbe, akklamációkkal és responsorikus jelleggel; így pl. 120-134. zsoltár az ún. grádicok énekei zarándokénekek, népénekek lehetnek. De még jó néhány zsoltár felépítése tisztán mutatja, hogy a gyülekezet aktív részvételével szólaltak meg: a 46. zsoltár responsorium lehetett, hasonlóan a 42. és 43. zsoltár vagy a 80, 99, 144. zsoltár egyes sorai. Refrénnel találkozunk a zsoltár elején (106. és 107. zsoltár) vagy a végén is (103, 104, 118. zsoltár).

⁷⁷ Grimme, Hubert: Psalmenproblemen, Freiburg, 1902, p. 146.

⁷⁸ Szabolcsi Bence: A melódia története, Zeneműkiadó, Budapest, 1957. pp. 256-269.

Zsolt. 106:1 – Dicsérjétek az Urat!

Adjatok hálát az Úrnak, mert jó, / mert örökké tart szeretete! (vö. Zsolt. 107:1)

103:1 – Áldjad én lelkem, az Urat, / és egész bensőm az ő szent nevét!

A 136. zsoltár tökéletes példája az előimádkozó, a szólista és a gyülekezet versenként váltakozó énekének:

Adjatok hálát az Úrnak, mert jó, / mert örökké tart szeretete!

Adjatok hálát az istenek Istenének, / mert örökké tart szeretete!

Adjatok hálát az urak Urának, / mert örökké tart szeretete!

Huszonhatszor ismétlődik a gyülekezet válasza, hasonló responsorikus, refrén jellegű akklamációkat vagy a gyülekezet psalmodizáló formájú énekét jó néhány helyen megtalálhatjuk a Zsoltárok könyvében. A Tamid leírása szerint (VII:3) a gyülekezetnek egy kendővel intettek, mintegy jelzésként az akklamációval való bekapcsolódásra.

A rövid akklamációknál fontosabb volt a gyülekezet dicsőítő hangulatát kifejező Halleluja kiáltása, amely előfordul a zsoltárok kezdetén, végén, vagy mindkét helyen. A 113. zsoltár kezdetén háromszoros felkiáltást találunk:

Zsolt. 113:1-3 – Dicsérjük az Urat!

Úrnak szolgálói, dicsérjétek, / dicsérjétek az Úr nevét! / Legyen áldott az Úr neve,
most és mindörökké! / Napkelettől napnyugatig / dicsérjétek az Úr nevét!

A gyülekezet legfontosabb responsorikus válasza a doxológia, amely zenei jelentésén túl kultikus jelentőségű. A doxológiák az egyes zsoltárgyűjtemények végén találhatók: Zsolt. 41, 72, 89, 106.

Zsolt. 41:14 – Áldott az Úr, Izráel Istene, / öröktől fogva mindörökké. / Ámen, ámen.

72:19-20 – Áldott legyen dicső neve örökre, / töltsé be dicsősége az egész földet!
Ámen, ámen.

Itt végződnek Dávidnak, Isai fiának az imádságai.

89:53 – Áldott legyen az Úr mindörökké! / Ámen, ámen!

106:48 – Áldott az Úr, Izráel Istene, / öröktől fogva mindörökké!
Az egész nép mondja: Ámen! / Dicsérjétek az Urat!

Az egész 150. zsoltár doxológiának tekinthető, itt különösen szembeűnő, hogy a gyülekezet részvétele az éneklésben nem csak zenei, hanem kultikus jelentőségű:

Zsolt. 150 – Dicsérjétek az Urat! / Dicsérjétek Isten szentélyében,
dicsérjétek a hatalmas égboltozaton! / Dicsérjétek hatalmas tetteiért,
dicsérjétek nagyságához méltóan! / Dicsérjétek kürtzengéssel,
dicsérjétek lanttal és hárfával! / Dicsérjétek dobbal, körtáncot járva,
dicsérjétek citerával és fuvolával! / Dicsérjétek csengő cintányérral,

dicsérjétek zengő cintányérral! / Minden lélek dicsérje az Urat! / Dicsérjétek az Urat!

Ide sorolható Dávid hálaadó éneke, amely a krónikás későbbi kompilációjának tűnik, az 1 Krón. 16:8 kk, amely a Zsolt. 105:1-15 későbbi változata, a 23-25. vers a 106. és a 47-48. zsoltár későbbi reminiszcenciája, utóbbi helyenként a 95. zsoltárt szó szerint idézi, de míg a 95. zsoltár doxológia nélkül zárul, addig a krónikás Dávid hálaadó énekét doxológiával zárja.

1 Krón. 16:36 – Áldott az Úr, Izráel Istene / öröktől fogva mindörökre!
És az egész nép így felet: Ámen! Dicséret az Úrnak!

Mindez bizonyítja, hogy a doxológia a zsoltárok éneklésénél is használatos volt.

A vallásos ének nem csak a kultusz nyilvános, ünnepi alkalmain jelenik meg, a közös éneklés a mindennapi élet különböző eseményei alkalmával is kifejezi az összetartozás érzését, a szövetségi rendből fakadó szolidaritást. Az ókori keleti kultúrák különböző társadalmi rétegei az éneklésben éppen olyan örömet leltek, mint a közös étkezésben vagy a táncban. Az áldozatok bemutatása utáni családi étkezéseken sem hiányozhatott az ének. A nagy nemzeti jelentőségű ünnep, a páska ünnepi estéjén többek között az ún. hallél-zsoltárokat énekeltek, először az ún. egyiptomi hallélt (Zsolt. 113, 114.), majd a 115-118. zsoltárt, végül az ún. nagy hallélt (Zsolt. 120-136.). A jeruzsálemi Gemara megjegyzi, hogy az előénekes mindig csak a vers első részét recitálta, az egybegyűltek pedig responsorikusan válaszoltak a verssor második felére. Ez a responsorikus előadás mutatkozik már Jer. 33:11-ben: Felhangzik még a vidám örvendezés hangja, a vőlegény és a menyasszony hangja, és azoké, akik így énekelnek:

Adjatok hálát a Seregek Urának, / mert jó az Úr, / mert örökké tart szeretete!

Isten népének identitás tudata az ünnepeken, a közös éneklésben szólt Urához, ezért az ünnepi alkalmak népéneke és a családi áhítat éneklése nagy jelentőségű. Az Ószövetség népe vallási életének kimagasló jelentőségű eseménye az istentiszteleti áldozat: minden áldozati cselekménynek megvolt a megfelelő zenei kerete, többnyire ezt szolgálták a zsoltárok is. A különböző jellegű áldozati cselekmények zenéje éppen olyan pontosan szabályozott volt, mint az istentisztelet rituáléja. A templomi istentisztelet zenei liturgiai szolgálatáról egészen megbízható képet kaphatunk a bibliai utalásokból, valamint az apokrif (Sirach 50:15-21) és a rabbinusi irodalomból (Tamid VII:3):

2 Krón. 29:26-30 – Oda is álltak a lévíták Dávid hangszereivel, a papok pedig a trombitákkal. És megparancsolta Ezékiás, hogy mutassák be az égőáldozatot az oltáron. Ugyanabban az időben, amikor elkezdtek az égőáldozat bemutatását, elkezdtek az Úrnak szóló éneklést és trombitálást Dávidnak, Izráel királyának a hangszereivel. Ekkor leborult az egész gyülekezet, az ének pedig zengett, és a trombiták harsogtak. Mindez addig tartott,

amíg vége nem lett az égőáldozatnak. Amikor vége lett az áldozat bemutatásának, a király és mindazok, akik vele voltak, térdre estek és leborultak. Ezután megparancsolta Ezékiás király és a vezető emberek a lévítáknak, hogy dicsérjék az Urat Dávidnak és Ászáf látnoknak a szavaival. Ők pedig örömezt mondtak dicséretet, meghajoltak és leborultak.

A hét napjainak megvolt a rendelt zsoltára, így a sabbatra, ünnepnapokra, a nagyünnepekre: a hét első napján a 24. zsoltár éneklésével emlékeztek a teremtés első napjára, a második napon a 48, a harmadikon a 82, a negyediken a 94, az ötödiken a 81, a hatodikon a 93 és a sabbat napján a 92. zsoltárt énekelték (Tamid VII:3).

Az ünnepnapoknak is megvoltak a maguk zsoltárai, erre utal a 30. zsoltár felirata: Zsoltár, templomszentelési ének. Dávidé. A Tamid VII:3 tanúsága szerint az italáldozat során három részben szólalt meg az ének: az egyes részek között az énekesek és a hangszeres játékosok szünetet tartottak és két pap megfújta az ezüst trombitákat a nép pedig leborulva imádkozott. A sabbat italáldozatánál a lévíták Mózes énekeit énekelték (Deut. 32:1-43) amelyet hat részre tagoltak: Deut. 32:1-6, 7-12, 13-18, 19-28, 29-39, 40-52. Az egyes részeket ismét három részre tagolták, a papok minden rész után megfújták a trombitákat, a nép pedig imádkozva leborult. Ha a sabbat újholdra esett, nem csak az újholdkor szokásos zsoltárt, hanem a sabbatra rendeltet is elénekelték. A szombat esti istentiszteleten Mózes Vörös-tengeri énekét adták elő (Ex. 15). Az áldozat bemutatása után a lévíták délelőtt a Zsolt. 105:1-15. versét énekelték, az esti istentiszteleten pedig a 96. zsoltárt, a lévíták éneke után a főpap segítségül hívta az Úr nevét.

A közös gyülekezeti áldozat mellett minden időszakban sokféle egyéni áldozat volt, ezek jellegzetes színfoltjai voltak a jeruzsálemi templomi rítusnak. Az áldozati cselekmény pontos végrehajtása Isten kegyelme elnyerésének legfőbb eszköze volt, így a túlterhelt papoknak olykor a lévíták, sőt néha a lévita énekesek is segítettek az áldozat előkészítésében (2 Krón. 29:34). Az áldozati cselekmények a lévita énekesek közreműködésével történtek, így ünnepnapokon a lévita énekesek szünet nélkül szolgáltak.

A hálaadó áldozat תודה – todah jelentése (Neh. 12:31) az áldozatok esztétikumát kiteljesítő kórust is jelenti. A nagy ünnepeken énekelt zsoltárok közül kiemelkedő jelentőségűek a hallél-zsoltárok. Ide tartoznak a rabbinusi irodalomban később „egyiptomi hallél”-ként emlegetett zsoltárok (Zsolt. 93-98.), továbbá a „nagy hallél” (Zsolt. 120-136) és az ún. hallél-zsoltárok (Zsolt. 146-148).⁷⁹ A páska ünnepen, a húsvéti bárány feláldozása alatt a nagy hallélt és annak részleteit énekelték. Kitüntetett hely illette meg az ünnepen a 135. zsoltárt, az egyiptomi szolgaságból való szabadulásra utalás miatt (Zsolt. 135:8-9). A

⁷⁹ Haag, Herbert: Bibliai lexikon, Szent István Társulat, Budapest, 1989. „Hallél”

lombsátor ünnepen az oltár körüljárásánál minden reggel a Zsolt. 118:25-öt énekelték, az ünnep résztvevői énekelve járták körül az oltárt, majd megszólaltak a papok trombitái. A lombsátor ünnep kultikus ceremóniáit gazdagon díszítette az ének, a zene és a tánc, az ünnep első napján a hallél-zsoltárokat a halilok (halilím) kísérték.

A lombsátor ünnephez hasonlóan pünkösdkor is a hallélt énekelték a halilím kíséretével, ilyenkor a lévíták kórusának énekesfői együtt énekeltek atyjukkal. Újhold ünnepén az áldozati szertartások alatt a papok megfújták a trombitákat:

Num. 10:10 – Fújjátok meg ezeket a harsonákat az öröm napjain, a megszabott ünnepeken és a hónapok kezdetén, amikor égőáldozatokat és békeáldozatokat mutattok be, és emlékeztetni fogják Istent rátok.

A rabbinusi irodalom nem utal arra, hogy a szokásos újhold ünnepen énekeltek-e zsoltárt, de a hetedik hónap újholdján, az italáldozat kiöntésekor a 81. zsoltárt énekelték, az esti áldozat bemutatásakor pedig a 29. zsoltárt. Ahogyan a Makkabeusok könyve tudósít (1 Mak. 4:54), Antiochus Epiphanes megszenteltetésénél a templom újraszentelésekor énekeltek, sípokkal, hárfákkal és cintányérokkal ünnepeltek, rabbinusi források szerint a hallélt is énekelték, a Zsolt. 30. feliratában pedig ezt olvashatjuk: Templomszentelési ének. Általános vélemény, hogy a 30. zsoltárt bizonyára énekelték a templom újraszentelésekor, néhány kommentátor szerint a zsoltár erre az alkalomra készült, ez azonban bizonytalan. Valószínűbbnek tűnik hogy a 30. zsoltár a királyok korának egy hasonló alkalmára íródott: a hit megszegényedésének időszakai után, az igaz hithez való bűnbánó visszatéréskor újraszentelték a templomot. A babiloni fogság előtt keletkezett zsoltárt minden bizonnyal énekelték a fogság utáni második templom szentelésekor.

Bizonyos, hogy a jeruzsálemi ünnepi zárandoklatoknál nem hiányozhatott a zene, a fogság után a vallási jelentés mellett a jeruzsálemi zárandoklás a visszatértek nemzeti összetartozásának tudatát is erősíthette. Philo szerint a több ezer zárandok sokfelől, számos városból érkezett az ünnepre. Az évi három zárandoklat minden felnőtt számára fontos volt, Ézs. 30:29 szemléletesen ábrázolja az ünnep ének-zenei jelentőségét.:

Úgy fogtok énekelni, / mint az ünnepszentelés éjjelén,
szívetek pedig úgy örül, / mint a zárandok, aki fuvolaszó mellett
megy az Úr hegyére, Izráel Kősziklájához.

A zárandoklás örömteli énekléséről szól a 42. zsoltár 5. verse is:

Zsolt. 42:5 – Kiöntöm lelkemet, és arra emlékezem,
hogy milyen tömeggel vonultam / és hogyan vezettem Isten házához
hangos ujjongással és hálaénekekkel / az ünneplő sokaságot.

A Holt-tengeri tekercsek zenei vonatkozásai

A tekercset 1947-től fedezték fel a Holt-tenger környéki barlangokban, kb. 10 km-re délre Jerikótól, Kirbet Kumrán közelében.⁸⁰ Ahogyan a kutatások nyomán feltételezhető, ezen a területen Kr. e. 100-tól Kr. u. 86-ig egy szerzetes rendszerű zsidó közösség élt. Az ásatások nyomán felszínre került romváros és a nagy temetkezési hely maradványai magasan fejlett közösségi szervezetre utalnak. A romok megtalálásának helyéről nevezzük őket Kumrán-szektának, vagy kumráni közösségnek. Az iratok keletkezését többen a Kr. e. időre teszik, de más nézet szerint a Kr. utáni karaita szekta terméke. A kumráni közösség szabályait és törvényeit egy aprólékos pontossággal leírt traktátus, a kutatók által A diszciplínák könyvének nevezett irat tartalmazza, a kézirat 11 fejezete minden vonatkozásban szabályozza a közösség életét. Papi szervezetük volt, Cadok fiainak és utódainak nevezték magukat. A szekta feltűnő hasonlóságot mutat az esszénusokkal, némelyek nem is tesznek különbséget köztük.

Zenei praxisuk mindenesetre megegyezett, noha a tekercsek zenei utalásai igen szegényesek: a legtöbb utalás a Hálaadó zsoltárok (vagy Himnuszok) és A Világosság fiai és sötétség fiai közötti háború c. traktátusokban található. A kanonikus zsoltárokhoz hasonlóan a tekercsek több himnusza hálaadással kezdődik, másutt az Áldott légy! Bibliai formula szerepel. Az áldás nemcsak általános áldásformula, hanem a vallásos költészet sajátos formája. Feltételezhetjük, hogy ezeket a viszonylag későn keletkezett vallásos költeményeket a kanonikus zsoltárokhoz hasonlóan adhatták elő, megfelelő zenei keretben, instrumentális kísérettel vagy anélkül. Érdeemes megvizsgálni, milyen szerep jutott a tekercsekben a zenének és hogy a szövegek milyen gondolkodásmódot tükröznek.⁸¹

A tekercsek II. zsoltárában olvashatjuk: Egy dal, נגינה – neginah voltam a bűnösöknek, ez nyilvánvalóan Jóbra utal, és gúnydalt jelent, hasonlóan a Jer. sir. 3:14:

Jób 30:9 – És most ezek gúnyolódnak rajtam, / ezek fecsegnek rólam.

Jer. sir. 3:14 – Nevetséges lettem minden nép előtt,
és gúnydalt énekelnek rólam egész nap.

A tekercsek IX. zsoltára szintén egy dalt, a rinnah-t említi. A tekercsek X. zsoltára zenei utalást tartalmaz, szatirikus gúnydalra utal, a kinnor, a neginot és a jahad említésével. A XVII. zsoltár zenei metaforát használ a rinnah és a wa-asammerah említésével.

⁸⁰ Komoróczy Géza: Kiáltó szó a pusztában. A holt-tengeri tekercsek, Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 275 p.

⁸¹ Bardtke, Hans: Die Handschriftenfunde am Toten Meer, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, Berlin, 1953.

Ugyancsak a XVII. zsoltár szerint az ének köti össze mintegy lelki szövetségbe az embereket. A zsoltáros nyilvánvalóan a templom mindennapi reggeli istentiszteletére utal, a kórus mennyei seregekre mutató szerepére; szájukból üdvösség és tisztaság, melódia és ének árad. A XVIII. zsoltár szerzője a lélek gyötrelmeit a panaszkodó hárfa hangjaihoz hasonlítja:

...amikor sóhajtoztam és nyögtem, / lantomon (kinnor) gyászéneket játszottam.
Azután lantomon (kinnor) / a megváltás dalát, / hárfámon (nebel)
az öröm dalát játszottam. / Valóban, a sípomon (halil)
szüntelenül dicséretet játszottam.
Dalait (rinnah) dicsőséggel hirdetem (jahad) / amíg a nap tart.

A zsoltáros az ismert metaforát használja amikor a szomorúságból az örömbé való átmenetet a különböző hangszerek hangzási sajátosságaihoz hasonlítja. A tekercesek költeményeinek főcsoportja, a Hálaadó zsoltárok mellett Gaster egy másik csoportot különböztet meg, amelyet az Újjonnan felvettek himnuszának nevez, amely Dupont-Sommer fordításában pontosan követi az eredeti szöveget:

Értelemmel akarok énekelni (asammerah)... / lírám Isten hatalmát zengi
Lantom (kinnor) és hárfáim (nibli) / a szent rendet zengik, amelynek Ő a teremtője.
A sípot az ajakamra teszem (halil) / hogy az igazak szövetségét hirdessem.

Hasonló gondolatokat találunk az 1 Kor. 14:15-ben:

Imádkozom a Lélek által, de imádkozom az értelemmel is, dicséretet éneklek a lélek által, de dicséretet éneklek az értelemmel is.

A Dicsőítő ünnepek könyve a szekta külön kalendáriumának kronológikus rendszerét adja, így kezdődik: Ezen időszakaszok alatt a Te rendelkezésedet zengem – tehát feltételezhetjük, hogy a mindennapi imát énekelve adták elő. A Világosság fiainak (A fény fiainak) harca a sötétség fiaival ellen c. iratban a pap a csata előtt háborús éneket énekel, a szöveg bibliai citátumokból áll. A csata után az egész sereg a visszatérés himnuszát éneklé, és az Ő nevét örvendező kórusban dicséri.

Megállapítható, hogy a Hálaadó zsoltárok (Magasztalások), vagy A közösség szabályzata c. könyv nem tartalmaz olyan adalékot, amely a Bibliában, vagy a korai rabbinusi irodalomban ne szerepelne.

Az ószövetségi ének akusztikus dinamikája, előadók és hallgatók

Az ókori keleti felfogás szerint hangos imádsággal és énekkel lehet az istenek figyelmét felkelteni, így az asszír és babiloni liturgikus éneket – különösen a korai periódusban – lármásnak írják le. A Krónikák tudósítanak az istentiszteletet szolgáló együttesek számáról, az örömkialtásokról és az ujjongásról:

2 Krón. 15:14-15 – És megesküdtek az Úrra fennhangon ujjongva, trombita- és kürtzó mellett. Örvendezett egész Júda az eskünek, mert teljes szívvel tettek esküt, és egy akarattal keresték Istent, és meg is találták.

A hang erejére a גָּדוֹל – gadol kifejezést használja a krónikás. Ünnepi alkalmakkor többnyire megszólalnak a trombiták és a kürtök, feladatuk a királyi és a papi méltóság hirdetése. A lévíták éneke nem az ilyen nagy hangú ünneplést jellemzi, róluk így ír a krónikás:

2 Krón. 20:19 – A keháti és kórahi lévíták pedig fölálltak, és egyre hangosabban (בְּקוֹל גָּדוֹל לְמַעַלְהָ – b^ekol gadol l^ema'la) dicsérték az Urat, Izráel Istenét.

Az ammóniak fölött aratott győzelem utáni hálaadó istentisztelet hangerejéből nem következtethetünk arra, hogy az ószövetségi istentisztelet és a lévíták éneke hangos vagy zajos lett volna.

Ezékiel jövendölésében is olvashatunk a hangerőről:

Ez. 26:13 – Megszüntetem énekeid zaját, (הַמֶּוֹן שִׁירֵיךְ – hamon sirajik) és citerád hangja nem hallatszik többé.

Ezékiel azonban a hangerőt Tíruszra vonatkoztatja (Ez. 26:7).

A hangerőre vonatkozik a Zsolt. 22:6, ez azonban nem zenei jellegű utalás, az Istenhez kiáltás nem vonatkoztatható az ének vagy a zene hangerejére:

Zsolt. 22:6 – Hozzád kiáltottak segítségért, és megmenekültek, benned bíztak, és nem szégyenültek meg.

A kultuszi hangszerek említésénél nem olvasunk lármás sípokról, harsogó kürtökről vagy ütőhangszerekről, a kultuszi éneket lágy hárfák és lírák kísérték.⁸² A Misnah megőrizte a második templom instrumentális zenéjének korlátozásait, az Arakhin 1.3-ból tudjuk, hogy a templomban 21 fúvónál nem kevesebb, de 48-nál nem több szólalt meg, két hárfánál nem kevesebb, de hatnál nem több szólalt meg, két fuvolánál nem kevesebb de 12-nél nem több szólhatott. A fuvola 12 ünnepnapon szólalhatott meg az oltár előtt, és bronz

⁸² Pávich Zsuzsanna: Musical Instruments in the Old Testament, Utrecht, Marnix Akademie, 2002. június, előadás.

sípok nem szólalhattak meg. Trombitákból legalább kettő szólt, de számuk felső határa nem volt korlátozva, 9 líránál kevesebb nem szólhatott, számuk korlátlan volt, de cintányérból csak egyet használhattak.⁸³ A salamoni templom egykori grandiózus kultuszi zenéje a Misnahban megőrzött tradíció szerint a második templom idejére ünnepélyes karakterű lett és nem jellemzi a nagy hangerő.

A posztbiblikus irodalom, a Misnah és a Talmud rengeteg precíz előírást őrzött meg a Törvény értelmezéséről, de nagyon keveset a szakrális zenéről. A második templom idejében a templomi zene vezetői igyekeztek megőrizni az ének egyszerűségét és méltóságát azoktól a hatásoktól, amelyek ezeket szerintük veszélyeztették: ilyen volt a tremolo, a vibrato, amit asszír reliefek megőriztek (1. ábra): egy énekesnő szorítja a gégéjét, egy templomi ábrázoláson pedig egy férfi, ezzel erős és éles hangot tudtak produkálni, az énekhang természetes vibratoját tudták fokozni. A tremolonak ez a módja máig használatos az arab területeken. De ugyanígy máig felleljük a keleti énekkultúrában a nazális éneklést, feltételezhetjük, hogy az Ószövetség korának éneklésében is megszokott volt, ennek használatát tiltja a Misnah (Yoma III.11): az éneklés speciális énekmódját nem szabad tanítani.⁸⁴ Az istentiszteleti éneklésben azonban egyre inkább teret nyert az énekesek virtuozitása, akiknek énekét a hallgatóság élvezettel hallgatta.

A legősibb zenei megnyilvánulásoknál nem voltak hallgatók, hanem csak közreműködők, a hallgatóság hosszú művelődéstörténeti fejlődés eredménye. Ugyanezt láthatjuk az ószövetségi időkben is, a művészi zenei előadás élvezetére utal a 2 Sám. 19:36 – és nem gyönyörködöm az énekesek és énekesnők hangjában. A Prédikátor könyvében az ének hozzátartozik az élet élvezetéhez:

Préd. 2:8 – Szereztem énekeseket, énekesnőket, és ami a férfiakat gyönyörködteti: szép nőket.

Ezékiel a próféta csúfolóiról írva említi az énekeseket:

Ez. 33:32 – Csak ennyi vagy nekik: Pajzán dalok énekesé, akinek szép a hangja, és jól pengeti a lantot.

Az ószövetségi időkben a szép ének és a gyönyörködtető zene az élet élvezetéhez tartozott. Az ének és zene jelentősége az idők múltával változott, eleinte a munkás segédeszköze, a vallás szolgálója, majd a nép együttlétének kísérője, később pedig autonóm művészi jelenség. De a templomi zene is formálódott az idők folyamán, a második templom idején már nem használati zene, hanem tiszta művészet, az énekesek és zenészek pedig messze földön híresek az ókori világban, a képzett zenészek értékelését bizonyítja, a

⁸³ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, p. 545.

⁸⁴ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, p. 166.

Taylor-prizma egyik feljegyzése: Szanhérib Ezékiástól férfi és női énekeseket kért és kapott. A 137. zsoltár tudósít arról, hogy a fogság alatt a babiloniak „Sion énekeit” kérték a fogságba hurcoltaktól. A hellenisztikus kor tetőfokán Strabon a nagykereskedőknek ajánlja, hogy ajándékozzanak hangszereket, és palesztínai vagy alexandriai énekes leányokat az indiai hercegeknek.⁸⁵

Az Ószövetség korának zenekultúrája magán hordozza az ókori kelet zenei jellegzetességeit, az ószövetségi ének ethosza azonban élesen különbözik zenei környezetétől. Az ókori népeknél az ének és a zene az élet szépítését szolgálta, az ifjúság nevelésének és jellemformálásának eszköze. Az ószövetségi zene lététől elválaszthatatlan az ethosza: az ének és zene Isten dicsőítésének eszköze, és ezért lehet a földi boldogság egyik forrása, az Istentől kapott lét misztériumának kifejező eszköze. A zene hatalma az Ószövetség korában Istenre mutat, az emberi lélek az univerzum teremtőjéhez emelkedik segítségével.



18. ábra: Egyiptomi hárfák falfestmény

⁸⁵ Pávich Zsuzsanna: Az ószövetségi zene vallástörténeti és művelődéstörténeti jelentősége, Theologiai Szemle, 1974, Új Folyam XVI. 7-8. pp. 215-226.

Hangszerek az Ószövetségben

A 19. században kialakult hangszertudomány a hangszereket külső jegyeik alapján csoportosította, a gyakorlatban ma is húros, fúvós és ütőhangszerekről beszélünk.⁸⁶ A húros hangszerek közé sorolják a vonósokat, a hárfaszerű hangszereket (hárfa, citera, líra, zongora, a lantok és gitárfélék), a fúvós hangszereket fa- és rézfúvókra, vagy ajak- és nyelvcsipók családjára szokták osztani. Az ütőhangszereket hangolt és hangolatlan csoportra osztják, hangoltak a harangok, üstdobok és xilofonfélék, hangolatlanok a dobok, réztányér és kasztanyetták. Külön csoportba tartoznak az ún. mechanikus hangszerek, harangjáték, zenélő óra, sípláda és a legújabban használt elektromos hangszerek.

A 20. század zenetudománya a hangszereket a hangzókéesség anyaga és jellege szerint csoportosítja:⁸⁷

1. Idiofon hangszerek – hangzókéességük anyaguk rugalmasságán alapul: vannak vonós, pengető, fúvós és ütő idiofonok, pl. harang, xilofon, üvegharmonika.
2. Membranofon hangszerek – hangzókéességük kifeszített hártyák rugalmasságán alapul, pl. dobok.
3. Chordofon hangszerek – kifeszített húr adja hangzókéességüket.
Egyszerű chordofonok: hárfa, líra (kithara), lant, citera, pengető hangszerek – gitárfélék.
Citera – psalterium-fajták – ujjal pengetik,
népi citera – plektrummal pengetik.
Összetett chordofon hangszerek: vonósok, hegedű-félék.
4. Aerofon hangszerek – hangzóközege az üregbe zárt rezgő levegő, ide tartoznak a fúvós hangszerek, megkülönböztetünk ajaksípokat és nyelvcsipokat.

A legtöbb antik néppel ellentétben viszonylag keveset tudunk az Ószövetség népének hangszereiről. Az Ószövetség bizonyágot tesz arról, milyen nagy szerepet játszott a nép életében az ének és a zene, de a hangszerekről vajmi keveset olvashatunk, a hangszerek nevét ugyan megőrizte az Írás, de legfőljebb hangjuk jellegéről olvashatunk különböző jelzőket, amely lehet édes, kedves vagy ünnepélyes. Olykor még az is kétséges, hogy az elnevezés valóban hangszerre vonatkozik-e, vagy egyáltalán zenei kifejezésként

⁸⁶ Szabolcsi – Tóth: Zenei lexikon, 2. kötet, Zeneműkiadó, Budapest, 1965, p. 128. (Hangszerek)

⁸⁷ Hood, Mantle: The Ethnomusicologist, McGraw-Hill Book Company, New York, 1971, pp. 123-126.

értelmezhető-e. Igen kevés hangszerábrázolás maradt fenn, de a héberekkel kapcsolatban álló népek hangszereiből is következtethetünk arra, mit rejtenek az elnevezések. Az egyiptomi, babilóniai, asszír és részben görög és római hangszermaradványok, ill. ábrázolások analógiáján át közelebb juthatunk az ószövetségi hangszerek elnevezéseinek megfejtéséhez. Etimológiai vizsgálódások is segítik a hangszerek eredetének vagy jellegének megfejtését.

Az első bibliai utalás a hangszerekre Gen. 4:21 – Júbál volt ... minden citerás és fuvolás ősatya. A kinnor és az ’ugab nem konkrét hangszerekre, hanem hangszercsoportokra utalhat, fejlődéstörténetileg az ütőhangszerek a legkorábbiak. A Biblia 16 olyan hangszert említ, amelyet Izráel népe használt, Dániel könyvében pedig hat hangszerről olvashatunk, amelyeket Nebukadneccar zenekarában használtak. A Targum és a rabbinikus irodalom még 16 további hangszert említ, ezek azonban az Ószövetségben nem szerepelnek.

Kevés utalást találunk az ószövetségi hangszerek anyagára:

Num. 10:2 – Készíts két harsonát, ötvözött ezüstből készítsd azokat.

A hacoc^orot, a templomi trombiták ezüstből voltak, a sofar kosszarvból, a kerem ökörszarvból, a m^ociltaim (cintányér) sárgarézből készült. A húros hangszerek fából készültek, leginkább ciprusfából:

2 Sám. 6:5 – Dávid és Izráel egész háza pedig szent táncot járt az Úr színe előtt mindenféle ciprusfa hangszernek, citerának, lantnak, dobnak, csörgőnek és cintányérnak a kíséretével.

Salamon pompás hangszereket készíttetett nemes fákból:

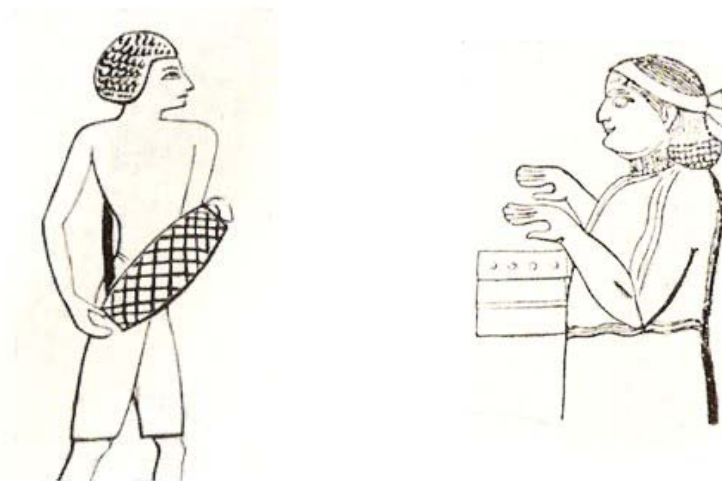
1 Kir. 10:11-12 – Híráam hajói, amelyek aranyat hoztak Ófírból, igen sok ébenfát meg drágakövet is hoztak Ófírból. A király az ébenfából oszlopokat készíttetett az Úr templomába és a királyi palotába, az énekeseknek pedig citerákat és lantokat.

Az instrumentumok hangját az eredetileg emberi hangot, az énekhangot jelentő קול – kol jelöli.

Idiofon és membranofon hangszerek

ת – Tof

Az ószövetségi kézidobok gyűjtőfogalma, a szó az asszír tuppú származéka, a sumerek a dobot dubnak nevezték, az a-da-pa egyik fajtájának,⁸⁸ az araboknál a kézidob a duff. Az ókori keleti népek ábrázolásain gyakran szerepel, az egyiptomi és asszír emlékekből következtethetünk az ószövetségi tof formájára. Az ütőhangszerek fontos szerepet játszottak az ókori Kelet zenei kultúrájában, a vallási és világi életben egyaránt. Az egyiptomiaknál és az asszíroknál találkozunk kis kerek kézidobokkal, négyszögletes és henger alakú dobokkal, vagy kézzel, vagy kissé hajlított botokkal ütötték. (19. ábra)



19. ábra: Asszír kézidobok

A korabeli ábrázolásokból úgy tűnik, hogy fából vagy fémből készült a kézidob kerete, amelyre állatbőrt, többnyire birka- vagy kecskebőrt feszítettek, a dobot ujjal vagy ököllel verték. Nem tudjuk, hogy a kereten voltak-e gyűrűk vagy fém karikák, mint a tamburinon, az ábrázolásokból az sem tűnik ki, vajon a keret mindkét felén volt-e állatbőr vagy csak az egyikén.

Az ószövetségi hangszerek közül a tof volt a legprimitívebb és a legnépszerűbb hangszer, minden nehézség nélkül bárki játszhatott rajta. Az egyiptomi ábrázolásokon főként asszonyok doboltak, az asszíroknál inkább férfiak.⁸⁹ A Bibliából úgy tűnik, főként asszonyok és lányok doboltak, de olykor férfiak dobolásáról is olvashatunk:

⁸⁸ Sachs, Curt: *The History of Musical Instruments*, London, 1968. p. 73.

⁸⁹ Blades, James: *Percussion Instruments and their History*, Faber and Faber, London, 1975, pp. 183-187.

1 Sám. 10:5 – ...egy csapat prófétára bukkansz, akik az áldozóhalomról jönnek lefelé. Lant, dob, fuvola és citera lesz náluk, ők maguk pedig prófétai révületben lesznek.

נבל תף הליל כנור – nebel, tof, halil, kinnor

2 Sám. 6:5 – Dávid és Izráel egész háza pedig szent táncot járt az Úr színe előtt mindenféle ciprusfa hangszernek, citerának, lantnak, dobnak, csörgőnek és cintányérnak a kíséretével.

כנורות נבלים תפים מנענעים צלצלים – kinnorot, n^ebalim, tuppim, m^ena'an'im, celc^elim

1 Krón. 13:8 – Dávid pedig és egész Izráel szent táncot járt Isten színe előtt teljes erővel, énekelve, citerák, lantok, dobok, cintányérok és harsonák kíséretével.

שירים כנורות נבלים תפים מצלמים הצרות – sirim, kinnorot, n^ebalim, tuppim, m^eciltaim, hacoc^erot



20. ábra: Egyiptomi temetési tánc kézidobbal és kasztanyettel

Zene, tánc és ének szorosan összefonódik az ókori Közel-Kelet zenei praxisában, az ószövetségi zenélésnek is elválaszthatatlan eleme a tánc, a vidámságot, a társas örömet ritmikus mozgás kíséri, általában az asszonyok és lányok táncolnak, a tánc elválaszthatatlan eleme a kézidob, amely főként női hangszer (20. ábra). A tof a legkorábbi időkben már a zene szimbóluma:

Gen. 31:27 – Akkor örömmel és énekkel, dobbal és citerával bocsátottalak volna el!

A vendégbarátság jele az ének és a kézidobbal kísért tánc, ahogyan az már Lában történetéből is nyilvánvaló. De nem csak a világi alkalmakat, hanem a vallásos ceremóniákat is elválaszthatatlanul kíséri a dob, *Izráel vallási életének korai szakaszában Isten dicsőítésének fontos eszköze az ének mellett a kézidobbal kísért tánc*. Kezdetben, az egyiptomiakhoz hasonlóan, Izráelben is az asszonyok táncolnak a tuppim kíséretével, később a bibliai redaktor minden erővel igyekszik kiirtani a szent szövegből az asszonyok táncára való utalásokat, de így is maradnak bibliai helyek, amelyek megőrizték a tof fontos szerepét a világi és a vallásos életben egyaránt:

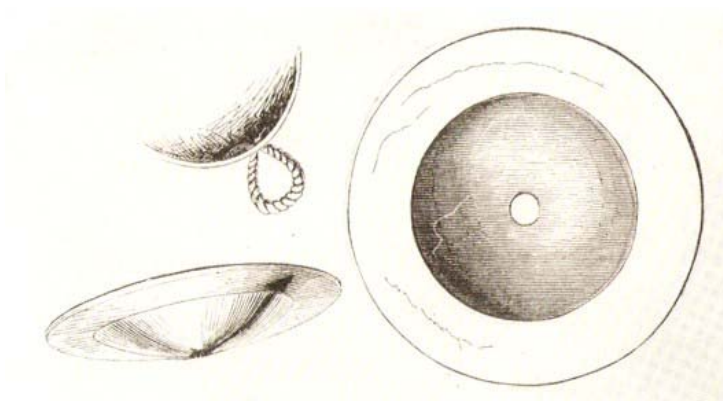
- Ex. 15:20-21 – Ekkor Mirjám prófétanő, Áron nénje, dobot vett a kezébe, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobolva és körtáncot járva.
- Bír. 11:34 – Amikor Jefta megérkezett Micpába, a házához, éppen a leánya jött ki eléje dobolva és táncolva.
- 1 Sám. 18:6 – ...kivonultak az asszonyok Saul király elé Izráel városaiból énekszóval, körtáncot lejtve, dobolva, vígan, és három húrú hangszeren játszva.
- 2 Sám. 6:5 – Dávid és Izráel egész háza pedig szent táncot járt az Úr színe előtt mindenféle ciprusfa hangszernek, citerának, lantnak, dobnak, csörgőnek és cintányérnak a kíséretével. (1 Krón. 13:8)
- Jer. 31:4 – Fölékesíted még magad, és kézi dobokkal lejtesz táncot a vigadozók között.
- Ézs. 5:12 – Citera és lant, dob, fuvola / és bor mellett lakmároznak...
- 24:8 – Abbamaradt a vidám dobolás, / megszűnt a zajos vigadozás, abbamaradt a vidám citeraszó.
- 30:32 – Valahányszor lesújt a büntetővessző, amellyel veri az Úr, dob és citera szól...
- Zsolt. 68:26 – Elöl mentek az énekesek, hátul a hárfások, / középen a doboló nők.
- 81:3 – Kezdjétek zsoltárba, / szólaltassátok meg a dobot, a szép hangú citerát és a lantot!
- 149:3 – Dicsérjétek nevét körtáncot járva, énekeljétek neki dob- és hárfakísérettel!
- 150:4 – Dicsérjétek dobbal, körtáncot járva...

A görög kézidobot eredetileg typanon-nak nevezték, amely rokonságot mutat a sémi tof és arab duff elnevezéssel. A későbbi szóhasználatban a görög typanon tympanon lett, ezt vették át fonetikusán a rómaiak. A tof szó a Bibliában tizenötször fordul elő, a Septuaginta tympanonnak fordítja, de Jób 21:12-ben psaltērionnak, az 1 Kir. 1:40-ben en choiris szerepel. A Vulgatában és a többi latin fordításban a tof mindig tympanum, a Pesittában háromszor reby'a, különben pelaga, a Targumban tuppa, tuppim vagy tuppaya, egyszer kathros. A patrisztikus irodalomban általában kézidob szerepel.

מצלתיים צלצליים – M^cciltaim, celc^elim

A celc^elim Ószövetségben háromszor szerepel (2 Sám. 6:5; és kétszer a 150. zsoltárban), a m^cciltaim pedig tizenháromszor fordul elő. A Septuaginta a m^cciltaimot és celc^elimet egyaránt kymbalának fordítja, a Neh. 12:27-ben participiumnak, kymbalizontes, a 2 Sám. 6:5-ben rossz a fordítás, auloi szerepel. A צלצלי-שמע cilc^ele sama fordítása kymbala euēcha, a צלצלי תרועה cilc^ele t^ruah pedig kymbala alalagmou. A Vulgatában hatszor áll cymbala, a 150. zsoltárban a cymbala bene sonante a cilc^ele sama, a cymbala jubilationis a cilc^ele t^ruah fordítása. Az 1 Krón. 15:19-ben szerepel a מצלתיים נהשת m^cciltaim n^hoset, a Septuagintában kymbala chalka, a Vulgatában cymbala aenei. A Targum mindig a cilcalont fordítja, a Pesittában cicela, de olykor rossz a fordítás, pl. Ezsd. 3:10-ben sifura.

Az egyetlen ütőhangszer, amely elválaszthatatlanul hozzátartozott az istentisztelethez. A hangszer a legkorábbi cintányérok egyik fajtája volt, kizárólag többes, azaz kettős számban szerepel. Mindkét elnevezés a צלל calal – megcsendülni ige származéka. Számos asszír reliefen szerepel a cintányér (22. ábra), de az ókori Kelet szinte minden népénél megtaláljuk a fémből készített hasonló hangszereket. Az asszír ábrázolásokon két fajta cintányér szerepelt, az egyik tányér formájú egyenes, a másik öblös, harang formájú, hosszú fogóval, és vertikálisan csendítették össze. Az egyiptomi cintányéroknek széles és egyenes pereme volt, közepén egy kiöblösődéssel, amely a rezonancia erősítését szolgálta (21. ábra). Hasonló lehetett az ószövetségi celc^elim, Josephus leírja a bronzból készült, két kézzel egymásnak csendített hangszert.



21. ábra: Egyiptomi bronz cintányérok



22. ábra: Asszír cintányér

A görög cintányér bronzból volt, Athenaeus részletesen leírja, hogy a különböző kis-ázsiai helységekből származó asszonyok dobokkal (tympanois), kereplőkkel (rhombosis) és

csengő bronz cintányérokkal (chalkotypōn kymbalōn) nagy zajt csaptak. Az Újszövetségben Pál apostol említi a zengő érc mellett a cintányért, az új fordításban sajnálatos módon a cimbalom szerepel, 1 Kor. 13:1:

χαλκός ἤχων – zengő érc

κῦμβαλον ἀλαλάζον – csengő cintányér

Sendrey párhuzamot von az 1 Kor. 13:1 és a Zsolt 150:5 között:

צלצלי תרועה – cilc^ele t^eruah צלצלי־שמע – cilc^ele sama

A két kifejezés a kétféle ószövetségi cintányért jelöli, hasonlóan kellene értelmeznünk az 1 Kor. 13:1 kifejezéseit is.

A m^eciltaim először a szent láda Jeruzsálembe kísérésénél szerepel:

1 Krón. 13:8 – Dávid pedig és egész Izráel szent táncot járt Isten színe előtt teljes erővel, énekelve, citerák, lantok, dobok, cintányérok és harsonák kíséretével. (2 Sám. 6:5-ben – צלצלים celc^elim)

שירים כנרות נבלים תפים מצלתיים הצצרות
n^ebalim, tuppim, m^eciltaim,
hacoc^erot

A többi hangszerrel együtt a nép örömeinek kifejezését szolgálta a m^eciltaim, később a Dávid által létrehozott állandó zenei szolgálatban igen fontos szerepe lett; a lévita énekesek előljárói, Hémán, Ászáf és Etán – az ókori Kelet többi zenei kultúrájához hasonlóan – a kórus énekét cintányérokkal vezették. Sendrey szerint⁹⁰ ez az ószövetségi zenében nem így lehetett, mivel az akcentusos recitáló zene igen távol állt az európai metrikus zenei gondolkodástól. Szerinte a fémkasztyettek más célt szolgáltak, nem a kórust vezették, sokkal inkább a tánc ritmikus alátámasztását adták.

Az ószövetségi zenében a cintányérok csendülése eredetileg az Isten figyelmét akarta felkelteni a rituális ceremóniára, később a kórusének megkezdését jelezte.

A későbbi dávidi templomi zenei szervezetben a kórusvezető tiszte volt a cintányéron játszani:

1 Krón. 16:5 – Ászáf pedig a cintányéron játszott. מצלתיים m^eciltaim

A második templom alapkövének lerakásánál is megszólal a cintányér:

Ezsd. 3:10 – Az építők tehát lerakták az Úr templomának alapját, és odaállították a papokat szolgálati öltözetben harsonákkal, meg a lévítákat, Ászáf fiait cintányérokkal, hogy dicsérjék az Urat, Izráel királyának, Dávidnak az előírása szerint.

⁹⁰ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 348.

A Zsolt. 10:5-ben az istentiszteleten használt hangszerek felsorolásában kétféle cintányér szerepel:

צלצלי־שׁ מַע cilc^ele sama – kisméretű, sárgarézből előállított, csengő hangú cintányér lehetett,

צלצלי תרועה cilc^ele t^ruah – bronzból készült, az előbbinél lényegesen nagyobb, erőteljes hangú, messzehangzó hangszer.

A Misnah hangsúlyozza, hogy a második templomban csak egy pár cintányért használtak,⁹¹ és amikor a hangszer megsérült, Egyiptomból, Alexandriából kellett mesterembert hívni, mert Izráel fiai között senki sem tudta megjavítani.

Az ószövetségi צלצלי תרועה cilc^ele t^ruah, a görög kymbala euēcha és a latin cymbala bene sonante a rabbinusi irodalomban is említett cilcal hangjára utal, amelynek erőteljes hangja lehetett. A rabbinusi irodalom többször utal arra, hogy a második templom istentiszteleti szolgálatában fontos szerepe volta cintányér megszólaltatásának.

A kultuszi használat mellett megszólaltak a cintányérok a világi életben is, ahol nem léviták szólaltatták meg (2 Sám. 6:5, 1 Krón. 13:8).

שָׁלִים – Salisim

A szó a Bibliában egyszer fordul elő, az 1 Sám. 18:6-ban:

1 Sám. 18:6 – ...kivonultak az asszonyok Saul király elé Izráel városaiból énekszóval, körtáncot lejtve, dobolva, vígan, és három húrú hangszeren játszva.

Az egyetlen történeti adalék a hangszerhez Apuleius Metamorphosesban⁹² (Aranyszamár) található, az egyiptomi szisztrumról megtudjuk, hogy Ízisz istennő a jobb kezében tartotta a hangszert: hajlított formája volt, néhány bot, vagy húr volt kifeszítve, amelyre lapos fém csörgőket fűztek föl, valahányszor az istennő megrázta, világos és csöngő hangot adott. Az egész ókori Közel-Keleten népszerű és igen elterjedt rázóhangszer volt, kétségtelen kapcsolat mutatható ki a sumer és egyiptomi szisztrumok között. Sendrey szerint a salisim elnevezés a שָׁלִים salos – jel. három gyökre vezethető vissza, ezért fordulhat elő, hogy három húrú hangszernek fordítják. A különböző feltevések közül Sachsé a legérdekesebb, a salisim szerinte nem hangszer, hanem egy bizonyos táncformára mutat, amelynek elnevezésében a hármas szám jelenik meg, mint a római tripudiumban.

⁹¹ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, Arakhin 2.5, p. 545.

⁹² Apuleius: Metamorphoses XI. (Az aranyszamár), Ford. Révay József, Magvető, Budapest 1963



23. ábra: Egyiptomi szisztrum,
Basztet istennő

A Talmud ugyanakkor a celcelint mindig réztányérnak, cintányérnak fordítja. A görög fordításokban kymbala szerepel, a latin fordításokban szisztrum.

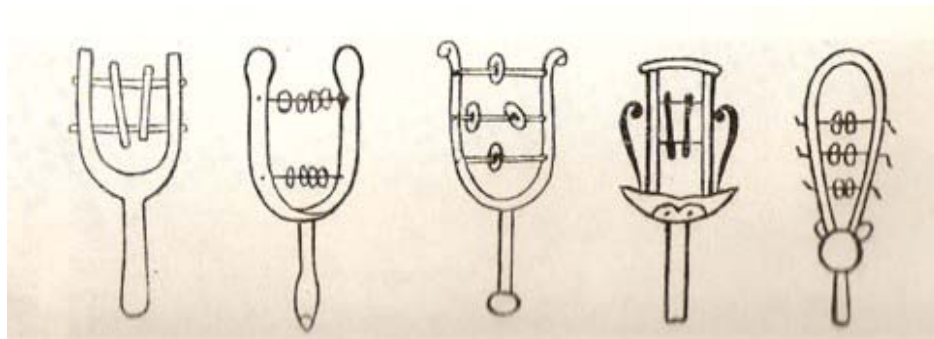
A sumerek, majd az asszírok és egyiptomiak ismerték a szisztrumszerű hangszert (23. ábra), feltehetően az ószövetségi szisztrum a kereskedelmi útvonalakon érkezett Izráelbe. Az egyiptomiaknál Hathor, a szerelem, vidámság, tánc és zene istennőjének hangszere volt.

A hangszer női jellege analógiaként szolgálhat az 1 Sám. 18:6-ban ábrázolt jelenethez; az asszonyok és lányok táncolva, dobokkal és salisimot rázva fogadják Sault és Dávidot.

A hangszer meghatározásának egyetlen kiindulópontja a hangutánzó neve lehet, Sendrey szerint a salisim név egyértelműen *rázó vagy csörgőhangszert jelenthet, nem volt húros hangszer.*

מונענים – M^ena'an'im

Az Ószövetségben csak 2 Sám. 6:5-ben fordul elő. A szó a נו'ע nu'a – rázni, mozogni jelentésű igéből származik, a görög seistronhoz hasonlóan, amely a seiō igéből vezethető le. Az egyiptomi szisztrumhoz hasonló rázóhangszernek tartják, amely talán nem volt olyan gazdag kiállítású: fém keretén keresztben botok voltak, amelyen csörgők lógtak, a csörgőnek volt egy fogantyúja, ezzel rázták, és a fém csörgők csilingelő hangot adtak.



24. ábra: Szisztrumok

Ásatások tanúsítják, hogy a szisztrum Asszíriában és Babilóniában is ismert hangszer volt, de nem csak innen, hanem Egyiptomból is átvehették az ószövetségi korban (24. ábra).

A Septuaginta helytelenül fordítja a m^ena'an'imot kymbalának, a Vulgata és a többi latin fordítás mindig sistrának fordítja.

פּעמנים – Pa'amonim

A kifejezés az Ex. 28:33 és a 39:25-26-ban szerepel, a főpap palástjának szegélyére erősítették a kis csöngőket.

Ex. 28:33 – Készíttess a szegélyre gránátalmákat, kék és piros bíborból, karmazsin fonálból körös-körül a szegélyére, közéjük pedig aranycsengettyűket körös-körül.

A szó a פּעַם pa'am ige származéka, jelentése ütni. A kis csengők aranyból voltak és kellemes hangot adtak, mindig jelezték, hol tartózkodik a főpap, de nem szóltak olyan erős hangon, amely zavarná a szent cselekményt. Sachs⁹³ szerint a csengők a gonosz szellemeket űzték el, a primitív, mágikus gondolkodás szerint a démonok szívesen tartózkodtak a szentélyekben, különösen a küszöbök alatt, ezért kell óvni a főpapot, amikor a küszöböt átlépi.

מצלות – M^ecillot

A kifejezés a Zak. 14:20-ban szerepel:

Zak. 14:20 – Azon a napon a lovak csengettyűin is ez lesz: Az Úr szent tulajdona!

A m^eciltaim és celc^elimhez hasonlóan a m^ecillot is a צלל calal igéből vezethető le, a többihez hasonlóan hangfestő szó. Az ókori Keleten gyakran találkozunk a gonosz szellemeket és démonokat elűző csengettyűkkel, amelyeket olykor háziállatokra is erősítettek. Hasonló jelenséggel találkozunk egy asszír reliefen, ahol a ló nyakára erősítették a kis csengettyűket, ezzel az állatot díszítették és óvták.

Feltehetően erőteljesebb hangja volt, mint a főpap palástjának szegélyét díszítő pa'amonimnak. A Septuaginta chalinosnak, kantárszárnak, gyeplőnek fordítja, a Vulgatában a hasonló jelentésű frenum szerepel. A modern fordításokban harangocskákat találunk. Sendrey szerint a pa'amonim és a m^ecillot nem voltak instrumentumok, megszólalásuk nem szolgált zenei művészi célt, feladatuk nem zenei, hanem mágikus

⁹³ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 109.

hatás, mágikus erő gyakorlása. A primitív kultúrákban gyakran találkozunk a zaj és a zene határán levő hangszerekkel, nehéz eldönteni, hogy a zaj mikor alakul zenévé. A pa'amonim és a m^ccillot mégis bizonyos zenei funkciót is betöltöttek, ezért sorolják az ószövetségi hangszerek közé.

Chordofon hangszerek

Lírák

כִּנּוֹר – Kinnor

A Gen. 4:21 szerint Júbál volt a hangszer ősatya. A kinnor szónak két többes száma van, a masculin kinnorim és a feminin kinnorot, ezt a sajátosságot más hangszernél nem találjuk. A szó eredetét Galpin az egyiptomi kn-al-aul-ból származtatja, Gressmann szerint a szó a szír kenārā származéka.

Az Ószövetségben 42-szer fordul elő a kinnor. A Septuaginta ötféleképpen fordítja:

kithara – 20-szor – Zsoltárok, Jób, Ézsaiás,
kinnyra – 17-szer – Sámuel, Királyok, Krónika,
kinnyra amasenith – 1 Krón. 15-20 – a kinnor'al ha-seminit fonetikus fordítása,
de használatos az instrumentumok jelölésére is,
organon – Zsolt 137:2
psaltērion – ötször – Gen. 4:21, Zsolt. 49:5, 81:3, 149:3, Ez. 26:13.
(A psaltērion egyébként a nebel jelölése.)

A Vulgata négyféleképpen fordítja:

cithara – 37-szer – cithara pro octava – 1 Krón. 15:21,
líra – kétszer – 1 Krón. 15:16, 16:15,
psalterium – kétszer – Zsolt. 49:5, 149:3
organum – Zsolt 137:2

Aquila, Symmachos és Theodotion kitharának és psaltērionnak fordítja és sohasem kinnyrának.

A szír Pesitta 37-szer kinnorának, öt helyen elhagyja.

A Targumban 27-szer kinora, egyszer hinga – Gen. 31:27.

Az arab fordításban többnyire kissari (kithara) vagy psantir (psalterium), egyszer tanburu.

A hangszer formájáról és jellegéről eltérő leírásokat találunk, megbízható korabeli ábrázolás nem maradt fenn. Aristoxenos szerint a trigōnon más, mint a többi hárfaszzerű

hangszer, megkülönbözteti a trigōnont a hárfaszerű hangszerektől, így az enneachordontól (9 húrú).⁹⁴ Athenaeus Aristoxenosra hivatkozva megjegyzi, hogy a bibliai hangszerek idegen eredetűek, így a phoinix, pēktis, sambykē, trigōnon, klepsiambos, skindapsos és a „9 húrú”. Athenaeus és Juvenalis a Satirákban a trigōnont szír eredetűnek mondja: Jákób sógora, Lábán szír volt, és a szíreknél jól ismert hangszer volt a kinnor:

Gen. 31:27 – Miért nem szóltál nekem? Akkor örömmel és énekkel, dobbal és citerával bocsátottalak volna el!

Ebből arra következtethetnénk, hogy Jákób és utódai honosították meg a hangszert.

Szicíliai Diodorus (Kr. e. 1. sz.) a hangszert kinnnyranak nevezi, Portaleone (1540-1612) a kinnort 47 húrú, hatalmas hangszernek írja le, ez ellenkezik a Zsolt. 137:2 leírásával: Az ott levő fűzfákra akasztottuk hárfáinkat. Ennek alapján inkább a kis háromszögletű, derékszögű hárfára gondolhatunk.



25. ábra: Sémi lírajátékos



26. ábra: Lírájukat pengető sémi foglyok

⁹⁴ The Harmonics of Aristoxenus ford. Macran, Henry Stewart, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1974.

Curt Sachs a kinnort nem hárfaszerű és nem lantszerű hangszernek feltételezi, hanem a görög kitharával rokon hangszernek. Feltételezését alátámasztja a Septuaginta fordítása; a kinnort kevés kivétellel kitharának, vagy kinnyrának fordítja, ez pedig az antik kithara megfelelője. A kitharának legrégebbi egyiptomi ábrázolását egy Beni Hassan melletti sírkamrában találták (25. ábra), de a 12. és 18. dinasztia közötti időből is fennmaradt egy kithara ábrázolás, amely a sémi kithara formáját mutatja. Az asszír emlékeken is gyakori a kithara ábrázolás, az egyik reliefen lírajukat pengető sémi foglyokat láthatunk (26. ábra). Hasonlóan sémi lírajátékosokat őrzött meg II. Salmaneszár obeliszkje. Egy Nimrudban feltárt fekete bazalt obeliszken két lírajátékost és két kézidobost (vagy cintányérost) láthatunk (30. ábra) Assurbanipal (Kr. e. 668-626) idejéből. Egy asszír reliefen két különböző kitharán játszó muzsikust, egy dobost és egy cintányérost láthatunk (31. ábra).

Általában Ázsiát tekintik a kithara hazájának: egy korai ninivei vázafestményen kettős oboát, lírát és kézidobot láthatunk (9. ábra). A kithara ázsiai eredetére utal az is, hogy a görög szerzők a hangszeret egyszerűen ázsiaiinak nevezik, ázsiai lírának vagy ázsiai hárfának emlegetik. Plutarchos a *De Musica*-ban⁹⁵ utal a kithara ázsiai eredetére, mivel az ázsiai határon élő lesbikus muzsikuskok használták.

Bar Kochba idejéből fennmaradt zsidó érmék kinnor ábrázolásai igen hasonlóak a görög kitharához (29. ábra). Noha a Bar Kochba felkelés idejét évszázadok választják el az első templom idejétől, mégis feltételezhetjük, hogy a bibliai kinnor képét őrizte meg, mivel az ókori Kelet igen konzervatív gondolkodású volt, minden vonatkozásban erőteljesen ragaszkodtak a tradícióhoz; a használati tárgyak, a kultusz, a hangszerek, az erkölcsi szokások évszázadokon át szinte változatlanul öröklődtek nemzedékről nemzedékre. Természetesen a kézműves munkának is tekinthető hangszerek bizonyos mértékig variálódhattak az idők folyamán.

Egy Megiddóban feltárt filiszteus vázafestmény a Kr. e. 1000. körüli időkből feltehetően olyan fajta lírát ábrázol, amilyen Dávid királyé lehetett. Hasonlóan figyelemre méltó egy szintén Megiddóban talált elefántcsont faragás a Kr. e. 1180. körüli időből, az itt ábrázolt kilenc húrú lírát tekintik a kinnor prototípusának (27. ábra).

⁹⁵ Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Rowohlt Hamburg, 1958. pp. 125-129.



27. ábra: Megiddóban talált elefántcsont faragás részlete (Kr.e. 1180 körül), a kinnor prototípusa



28. ábra: Egyiptomi lírajátékos, 18. dinasztia – falfestmény

A Bar Kochba érmék ábrázolásai meglehetősen fejlett rezonáló testet mutatnak, a bibliai hangszerekről tudósító korai egyházatyák tudósítása szerint a kinnornak alul volt a rezonáló teste, szemben a psalteriummal, amelynek felül volt a korpusza.

A kinnor megszólaltatásának módjáról különféleképpen írnak az egyházatyák, így Hieronymus és Josephus szerint a kitharán plektrum nélkül játszottak, míg Chrysostomos és Basilius szerint plektrummal szólaltatták meg. Augustinus az Enarratióban írja, hogy kézben tartották, és ujjal szólaltatták meg.

Hieronymus a Breviarium in Psalmumban hathúrúnak írja le a kitharát. A Hieronymusnak tulajdonított hamis Dardanus levél delta alakúnak említi a kitharát, ezt vette át Isidorus (566-636), majd az ő véleménye élt tovább a középkorban. A modern kommentátorok lantnak, gitárnak vagy hárfának vélték a hangszert. Curt Sachs⁹⁶ a kinnort kitharának, vagy lírának tartja, mivel az egyiptomi k·nn·r (33. ábra) és az ószövetségi kinnor kapcsolata nyilvánvaló. Sachs szerint a kithara nagyobb és erősebb hangú lehetett a líránál, a Bar Kochba érméken mindkét típust megtaláljuk (29. ábra).

⁹⁶ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, New York, 1970, p. 107.



29. ábra: Bar Kochba érmék – kinnor és hacoc^erot

A kinnort minden régi leírás egyértelműen húros hangszernek tartja. A fém húrok ismeretlenek voltak az ókorban, a húrokat általában birkabélből készítették. A hangszer alkotórészeinek nevét nem őrizte meg az Ószövetség, csak a posztbiblikus irodalomból ismerjük a niktimont (húrfeszítő csiga) és a markofot (a hárfaszerű hangszer kerete, amelyre a húrokat feszítették). Fontosnak tartották, hogy az istentiszteleti áldozatban használt hangszerek rendben legyenek, mivel bármilyen rendellenesség – pl. egy elszakadt húr – érvénytelenné tette az áldozatot.

A kinnor húrjainak számáról különféle tudósításokat olvashatunk (32. ábra), Hieronymus 6, Portaleone 47 húrról ír, bár utóbbi bizonyára egy fejlettebb reneszánsz hárfára gondolhatott. A Makkabeusok idejéből származó érméken a húrok száma 3, 5 vagy 6, az érmék ábrázolásai azonban nem jelentenek biztos forrást a húrok számát illetően. A hamis Dardanus levél 24 húrúnak írja le a kitharát, míg a hiteles Hieronymus írás, a Breviarium in Psalmum 6 húrt említ. Josephus a Zsidó régiségekben a kinnoráról azt írja, hogy 10 húrja van és plektrummal játszanak rajta; a Josephus által említett 10 húrú kinnor a Bibliában előforduló tízhúrú ’aszornak felel meg. Bizonyos, hogy a kinnornak jó néhány változata volt, a mérete és a húrok száma is különböző lehetett a seminit megjelölést a nyolchúrú kinnorra értelmezik:

- 1 Krón. 15:21 – ... a magas hangú lantokat.
- Zsolt. 6:1 – Mély hangú húros hangszerre.
- Zsolt. 12:1 – Mély hangra.

A korai bibliafordítók vagy a rabbinisztikus irodalom művelői nem ismerték a hangszereket, a kinnort olykor összekeverik a nebellal. A húros hangszer megszólaltatására használt kifejezés a נגן – naggen:

1 Sám. 16:16 – De a mi urunknak csak szólnia kell, és szolgálid készek leszek keresni egy embert, aki ért a lantpengetéshez. És ha majd Istennek a rossz szelleme megszáll, akkor pengetni fogja a lantot és jobban leszel.

1 Sám. 18:10 – Dávid pedig a lantot pengette, ahogyan minden nap szokta.

Ézs. 23:16 – Fogd a citerát, járd be a várost, / elfelejtett szajha!
Szépen pengesd, dalolj sokat, / hogy emlékezzenek rá!

A húrokat kézzel pengették vagy plektrummal szólaltatták meg, amely tollból, fából, csontból vagy fémből készülhetett. Dávidról olvassuk, hogy amikor Saul megszállta a rossz szellem, kezével pengette a húrokat – נִגְנַן בַּיָּד – nigen bejado (1 Sám. 16:16, 16:23, 18:10 és 19:9). Sachs szerint az Ószövetség azért említi többször is, hogy Dávid kézzel pengette a kinnort, mivel szokatlan lehetett a hangszer plektrum nélküli megszólaltatása. Sachs ebből arra is következtet, hogy Dávid a kinnor pengetése közben nem énekelt. Ez a fajta játékmód ismert volt Egyiptomban és a görögöknél is, a hellének az ujjakkal pengetett kithara játékot psilē kitharasisnak, míg a plektrummal megszólaltatott kitharázást kitharōdianak nevezték. A plektrummal megszólaltatott kithara az éneket kísérte, a játékos a plektrummal egyetlen húrt pengetett, a hangszer csak alátámasztotta a melódiát. Szólóhangszerként a kitharát a játékos ujjával szólaltatta meg, egyszerre több húrt is pengethetett, így játéka kifejező és művészi értékű lehetett.



30. ábra: Asszír muzsikusok kitharával, dobbal és cintányérral



31. ábra: Arám muzsikusok lírával és kézidobbal

Míg a נִגְנַן – nagen a szólóhangszeres előadásmódot jelölte, a זַמֵּר – zammer a húros hangszer kíséretével megszólaló éneket jelöli.

Zsolt. 71:22 – Én is magasztallak hárfával, / hűségédért, Istenem!
Lantot pengetve éneklek / neked, Izráel Szentje!

Zsolt. 98:5 – Énekeljete az Úrnak hárfakísérettel, / hárfakísérettel zengő éneket!

Zsolt. 147:7 – Zengjete hálaéneket az Úrnak, / énekeljete hárfakísérettel Istenünknek!

Zsolt. 149:3 – Dicsérjete nevé körtáncot járva,
énekeljete neki dob- és hárfakísérettel!

Sajátos kifejezést találunk az 1 Krón. 15:28-ban מַשְׁמַעִים – mas’ mij’im – zenélve:

1 Krón. 15:28 – Így vitte egész Izráel az Úr szövetségládáját ujjongva, kürtszó, harsonák, cintányérok, lantok és citerák hangja mellett.

A kinnor az ószövetségi korban az öröm és a vidámság hangszere, a népünnepélyek vidám lakomáinak örömkeltő instrumentuma, erre utal:

Jób 21:12 – Dob és citera mellett énekelnek, / és síp hangjánál örvendeznek.

A kinnor ősbib volt a nebelnél és talán többet is használták, a kinnor már a patriarchák korában a családi ünnepek hangszere volt:

Gen. 31:27 – Akkor örömmel és énekkel, dobbal és citerával bocsátottalak volna el!

Játszottak rajta a pásztorok, így Dávid is (1 Sám. 16:16).

Az asszonyok kinnor játékára utal Ézs. 23:16:

Ézs. 23:16 – Fogd a citerát, járd be a várost, / elfelejtett szajha!

Megszólal a kinnor a győzelmi ünnepeken és a koronázások alkalmával is, de nem találunk utalást arra, hogy temetésnél vagy halottsiratásnál használták volna, Dávid siratóéneke Saul és Jónátán fölött kíséret nélküli. Ézs. 16:11 felfogható utalásként a kinnor temetési használatára, bár a próféta inkább költői metaforaként utal a hangszerre:

Ézs. 16:11 – Ezért, mint a citera, zeng a bensőm Móábért, / a keblem Kír-Hereszért.

A kinnor elhallgatása az öröm végét, a bánatot fejezi ki:

Zsolt. 137:2 – Az ott levő fűzfákra / akasztottuk hárfáinkat.

A hangszer hangjának elhallgattatása prófétai fenyegetés a nép bűneiért:

Ézs. 24:8 – Abbamaradt a vidám dobolás, / megszűnt a zajos vigadozás,
abbamaradt a vidám citeraszó.

Ez. 26:13 – Megszüntetem énekeid zaját, / és citerák hangja nem hallatszik többé.

Izráel történetében Dávid király volt a leghíresebb kinnor-játékos, legfeljebb Jedútún-Etan közelíti meg zsenialitását. A legendák a kinnort Dávid hárfájaként említik, így szerepel a posztbiblikus irodalomban is.

A kinnor hangját a Biblia kedvesnek, édesnek, ünnepélyesnek mondja:

כַּנּוֹר נְעִים – kinnor najim – Zsolt. 81:3 – Kezdetek zsoltárba,
szólaltassátok meg a dobot, / a szép hangú citerát (kinnor) és lantot!

הַגִּיּוֹן בְּכַנּוֹר – higgajon b^okinnor – Zsolt. 92:4 – zengő hárfán (kinnor)

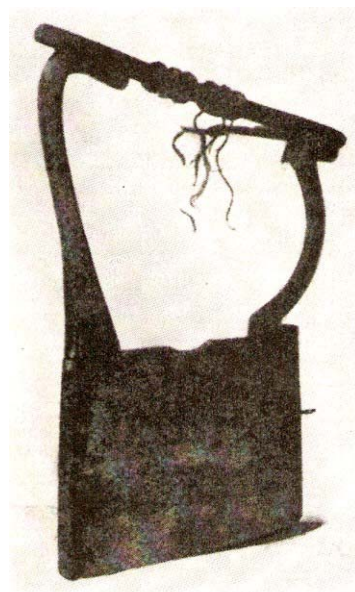
A kinnor a jókedv, az öröm hangszere, erre utal Ézs. 24:8.

מִנִּי – minni – a húros hangszerek általában örömkeltők:

Zsolt. 45:9 – elefántcsont palotákból hárfák (húros hangszerek) vidámítanak.



32. ábra: Öthúrú asszír líra



33. ábra: Egyiptomi líra

A kinnor kedvelt hangszere volt az előkelőknek és a gazdagoknak, a kinnor játék az élet kifinomult élvezetét jelentette. Ám. 6:5 utal arra, hogy a 9. században még újdonság számba ment művészi színvonalon játszani valamely húros hangszeren (nebel), az előkelők között még sok kontár akadt.

A kinnor első sorban kultikus hangszer, a lévíták énekének fontos kísérő hangszere. A templom lerombolása után (Kr. u. 70.) a hangszereket a rabbik a pogány befolyás eszközének tartják, a kisázsiai orgiasztikus misztériumok hangszereit pedig elítélik.

עֲשׂוֹר – 'Aszor

Az 'aszor szó háromszor fordul elő a Bibliában:

בַּכִּנּוֹר בְּנֵבֶל עֲשׂוֹר – b^ekinnor b^enebel 'aszor

Zsolt. 33:2 – citerán játszva, / tízhúrú lanttal zengjetez nekik!

עַל־יְעֲשׂוֹר וְעַל־נֵבֶל – 'alé 'aszor v' alé nebel

Zsolt. 92:4 – tízhúrú hangszeren és lanton,
zengő hárfán! (kinnor)

בְּנֵבֶל עֲשׂוֹר – b^enebel 'aszor

Zsolt. 144:9 – tízhúrú lanton zengedezek neked.

A szó gyökét a tíz jelentéssel értelmezik, az 'aszor mindig más hangszerekkel fordul elő, így az első fordítók a tízes szám jelentésű elnevezést a hangszer húrjainak számára vonatkoztatták: a Septuagintában en dekachordō, vagy psalterion dekachordon, a Vulgatában psalterium decem chordarum, vagy in decachordo psalterio. A későbbi latin fordítások a Vulgatát követik, a káld, szír és arab fordítás továbbviszi az első fordítások feltételezéseit.

Megnehezíti a hangszer meghatározását, hogy az 'aszor mindhárom bibliai helyen más hangszerrel fordul elő. A Zsolt. 33. és 144-ben a nebel 'aszor szerepel, a két szó nincs összekötve, az 'aszort a nebel tulajdonságának értelmezik és tízhúrú nebelt fordítanak. A 92. zsoltárban 'alé 'aszor v'alé nebel szerepel, Hieronymus felismerte, hogy itt két különböző hangszerről lehet szó, így in decachordo et psalterio-nak fordította, és a Breviarium in psalmosban is megkülönbözteti a hathúrú citharát és a tízhúrú psalteriumot.

Sachs megvizsgálta, hogy a húros hangszerek melyik családjába tartozhat az 'aszor, és úgy látta, hogy a citerák közé lehet sorolni. A hangszerek történetéről írott munkájában⁹⁷ próbálja feltárni az 'aszor eredetét: Egyiptomban és Asszíriában nem találkozunk a hangszerrel, de a föníciaiaknak volt egy különleges citerájuk, Nimrudban ásattak egy szép elefántcsont szelencét, amelyen egy muzsikus citerán játszik, a hangszernek tíz húrja van, és ujjal szólaltatták meg. Sachs szerint az 'aszor egy föníciai citera lehetett.

Galpin az asszír asor vagy asurból vezeti le a szót, szerinte az 'aszor a sumer eširtu származéka és az 'aszort horizontális derékszögű hárfának tartja, feltételezését az ásatások megerősítik. Langdon egy Assurban talált táblán megfejtette a sumer liturgiák elnevezéseit: a tegû fuvoladalkat jelent, az iškaratu több fajta énekből áll, találunk köztük munkadalkat, szerelmi énekeket, pásztorénekeket és hangszeres kísérettel előadott bölcselkedő énekeket. A ši-id-ru ša ib-bu-be sip recitációk, a te-gu-ú nádsípra írt énekek, a šir-gid-da-meš hosszú fuvolára írt dalok, a sa-ma-ru a-da-pu pedig kézidob kíséretes énekeket tartalmaz. A 45. felirat: 23 szerelmi ének sémi tízhúrú hangszerre. Az asszír-babiloni tízhúrú hárfá e-sir vagy a-sir elnevezést alakíthatta az Ószövetség népe, ennek származéka lehet az 'aszor; a tízhúrúként emlegetett hangszer feltehetően asszír-babiloni eredetű.

⁹⁷ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 118.

A modern kommentátorok egyetértenek abban, hogy a nebel és az 'aszor két különböző hangszer volt, éppúgy származtatják az egyiptomi, kisméretű ívelt hárfából (Fétis, Wilkinson), a szír háromszögű hárfából (Engel) vagy a magadisból (Haremburg).

Galpin és Langdon szerint az 'aszor az asszíroktól átvett tízhúrú hárfá lehet. **Sachs valószínűnek tartja, hogy a nebel és az 'aszor kétféle hangszer, de hasonlóak lehettek, csupán a húrok száma különbözött.** Sendrey⁹⁸ szerint az 'aszor primitív citera lehetett.

על־שושנים שושן – **Sosan, al-sosannim**

Az exegéták általában nótajelzésként értelmezik, egy közismert dallam kezdetére való utalásként, amelyre a zsolnárt énekelni kell. A magyar fordításban: „A liliumok” kezdetű ének dallamára.

Rasi (Rabbi Salomon ben Yizhaki, 1040-1105)⁹⁹ volt az első, aki sajátos etimológiájával a ses-hatból következtetve hathúrú hangszernek tartotta, majd az ő véleményét követve Romanoff lilium formájú hangszerrel feltételez, a Bar Kochba érmék egyik hangszer ábrázolásában véli felfedezni, és lírának gondolja (29. ábra). Mások lilium formájú csemettyűnek vagy cintányérnak vélik, Langdon is hangszernek tartja, a babiloni nyelvhasználatra utal, amely szerint a hangszereket húrjaik számáról nevezték el; a babiloni šuššan harmadot jelenet, a sumer šuš hatodot, azaz két hatodrészt egyenlő egy harmad gondolatmenet alapján háromlyukú fuvolának gondolja, és az ásatásoknál előkerült ökörfejszerű hangszerrel azonosítja (3. ábra). Gesenius szerint fúvós hangszer, trombita vagy síp, formája liliumszerű lehetett, de vannak, akik egyszerűen Susból való hangszernek gondolják.

Langdon nem fogadja el a nótajelzés értelmezést, a šuššan – háromhúrú hangszer analógiájára az 'al ha-semnit értelmezésével a 6. és 12. zsolná feliratában nyolchúrú hangszerre gondolt, az 1 Krón. 15:21 értelmezése szerint pedig hathúrú lírára.

A legelfogadhatóbb magyarázat szerint (Sendrey) **a sosan vagy címe vagy kezdősora egy népszerű melódiának.**

קיתרוס – **Katrosz**

Nebukadneccar hangszerei között szerepel, Dán. 3:5, 7, 10, 15-ben fordul elő, a hangzás alapján a görög kitharára gondolhatunk, az exegéták a katroszt a görög hangszerrel azonosítják, amelynek átformálódott az elnevezése. Nem téveszthetjük

⁹⁸ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 272.

⁹⁹ The Talmud, ford. Polano, H., Frederick Warne, London, 1973, pp. 231-233.

azonban szem elől, hogy *az antik világban egyetlen hangszernek sem volt annyiféle formája, mint a kitharának*, és a hasonló hangzású nevek a legkülönbözőbb típusú hangszereket jelölik. A különböző népeknél a katrosz lantszerű hangszereket jelöl, az ókorban és azután is nagy variabilitás jellemzi típusait: az arab kuitra lantszerű volt, a perzsa kitar hosszúnyakú gitár, a núbiai kissar líra és Egyiptomban a kissart nevezték még gytharah barbaryeh-nek. *A görög kithara líra volt, ugyanúgy a római cithara.*

A szó eredetét a Távol-Keleten kell keresnünk: a szanszkrit katur jelentése négy, a perzsa chutara négyhúrú, és ide sorolható a hindi szitár, a háromhúrú hangszer, amelynek ma ismert, 12. századi formája hosszúnyakú lantra emlékeztet. A kithara neve és formája a nyugat-európai zenei praxisban igen változatosan alakult: az antik kithara nyomán formálódott az ófrancia guitern, az óangol gythorn, az itáliai gittern, cithern, citer, ghytera vagy chiterra, a német zither.

A hellének sok ázsiai hangszert átvettek, átalakították, tökéletesítették, majd ezek a hangszerek terjedtek tovább és olykor visszajutottak Ázsiába. Az ókori cserekereskedelem a hangszerek formálódására is hatást gyakorolt, a kincsek és piaci áruk (Ez. 27:27) közé tartoztak a hangszerek is, amelyek a keleti luxus nélkülözhetetlen kellekei voltak. Ibn Ezra (1092-1167) a Dániel könyvében szereplő katroszt a bibliai kinnorral azonosítja, nyilvánvaló, hogy a két hangszer nem lehetett azonos.

Sendrey feltételezi, hogy *az asszír katrosz egy görög kitharához hasonló, továbbfejlesztett líra lehetett.* A korai bibliafordítók lantszerűnek gondolták, görögül kitharának, latinul citharának fordították.

Hárfák

נבל – Nebel

Az Ószövetség 27-szer említi a nebelt, főként az ének kísérésére használták. A szó jelentése felpuffad, felduzzad, domborodik, főnévi alakjának jelentése tömlő (1 Sám. 10:3 – tömlő bor; Jer. 13:12 – korsó), ezért is fordítja a Septuaginta askosnak (tömlő).

A sémi nebel a görög-latin értelmezésben nabla, nablion, nablium, és szintén húros hangszert jelöl. A görögök navla vagy naula elnevezést is használtak és a hangszert a zenéjükről és hangszereikről híres föníciaiaktól eredeztetik, Sidonból származtatják. Eusebius a Praeparatio evangelica-ban a nabliumot a kappadokiaiaknak tulajdonítja.

A bibliai és posztbiblikus irodalom egyértelműen húros hangszernek tartja:

Ám. 6:5 – הפרטים על-פי הנבל – ha-portim al-pi ha-nebel – hárfakísérettel danolásznak.

A פרט – peret – ige jelentése gyümölcsöt szedni, amely utal a hangszer formájára és arra is, hogy ujjal pengették. Josephus a Zsidó régiségekben 12 húrúnak írja le a hangszert, amit ujjal pengettek, Ovidius az *Ars amatoriaban* és Pollux az *Onomasticonban* húros hangszernek tartja. A korai bibliafordításokban bizonytalan utalásokat találunk, a Septuaginta négyféle fordítást használ:

nabla, nablē, nablion – 14-szer, a történeti könyvekben
psaltērion – 8-szor
kithara – Zsolt. 81:3 (szólaltassátok meg... a szép hangú citerát)
organon – kétszer, Ám. 5:23 (hallani sem akarom lant pengetéstekeket)
6:5 (hárfakísérettel danolásznak).

בכלי־נבל – bik^oli nebel – a Septuagintában skeios psalmou, Zsolt. 71:22:
Én is magasztallak hárfával, / hűségedért, Istenem!

המית נבליך – hem^ejat n^ebaleka – Ézs. 14:11: lantjaid zengése,
a Septuagintában téves fordítás hē pollē euphrosynē tou – a te zajos ünnepeid.

A Vulgata 17-szer fordítja psalteriumnak, négyszer lírának, háromszor nabliumnak, egyszer citharának, az Ézs. 14:11 fordítása itt is téves: cadaver tua. A Zsolt. 71:22-ben a bik^oli nebel pedig vasum psalmi. A szír Pesittában 13-szor kitara, négyszer kinora, kétszer nabla, kétszer helytelen fordítás szerepel, hatszor pedig nem fordítják. Az 1 Krón. 16:5-ben: Jeiél a lanton és a citerán, Ászáf pedig a cintányéron játszott – a nebelt nem fordítja.

A későbbi patrisztikus irodalom nem tesz különbséget a psaltērion és a nabla között, és a hangszer viszonylag gyakori említése ellenére sem kapunk tiszta képet formájáról és jellegzetességeiről, de a leírásokból egyértelmű, hogy a kinnorral ellentétben a nebelnek felül volt a rezonáló corpora.

A görögöknél a psaltērion a húros hangszerek egy csoportját jelöli, nem pedig egy hangszert. Ovidius az *Ars amatoriaban* a nablát hárfaszerű hangszerként említi, amelyen két kézzel játszanak. Az antik tudósításokból úgy tűnik, hogy a két kézzel, plektrum nélkül megszólaltatott, különböző formájú hárfákat nevezik psalterionnak; változhat a húrok száma, a hangszer mérete, de a felépítése és megszólaltatásának módja hasonló. Apollodoros a psaltēriont a magadis egyik elnevezésének tartja. A magadis néven ismert hangszer konstrukciója változott, neve pedig sambyke lett, Varro pedig a *De lingua latina*-ban a nebelt orthopsalliumnak nevezi, egyenesen álló psalteriumnak. Athenaeus szerint a magadis hárfaszerű hangszer, ahogyan azt Anakreon is bizonyítja. Artemidōros, Didymos és Tryphōn fuvolának tartották, feltehetően a hárfavirtuózok flageolet technikájának

félreértése következtében, mivel ezt a megszólaltatási módot syrigmosnak nevezték, amely a syrinxre utal. Athenaeus leszögezi, hogy a magadis hárfaszerű hangszer, az arab santirhoz hasonló, cimbalomszerű hangszerre gondol. Ennek ellentmondanak az egyházatyák; egyértelműen tanúsítják, hogy a psalterium rezonáló corpora felül volt. A rabbinikus irodalom szerint a nebel nagyobb testű, mélyebb és erősebb hangú, mint a kinnor.

Curt Sachs szerint az 1 Krón. 15:20-ban (magas hangú lantok... mélyebb hangú citerák) nem magas hangú lantokról és mélyebb hangú citerákról van szó, hanem a dávidi zenei organizáció két énekescsoportjáról:

בְּנֵי־עֲלֵמוֹת – bin^ebalim 'al'alamot

עַל־הַשְּׁמִינִית – 'al ha-seminit, azaz az egyik csoport a magasabb hangú kinnor vezető szerepe mellett adja elő énekét, a nagyobb testű és mélyebb hangú nebelnek pedig kísérő funkció juthatott. *A nebel hárfá, a kinnor pedig líra lehetett, az új magyar fordításban magas hangú lantok és mélyebb hangú citerák szerepel.*



34. ábra: Sémi jellegű áldozati cselekmény 11 húrú hárfával



35. ábra: Asszír muzsikus 22 húrú hárfával

Sendrey úgy látja,¹⁰⁰ hogy az 1 Krón. 15:20 és a Zsolt. 6, 12. és 46. feliratában szereplő 'al alamot és 'al ha-seminit jelenthette a kisebb formájú, magasabb hangolású nebel-típust és egy nagyobb, mélyebb tónusú kinnor-fajtát, amely kísérő funkciójú volt. A

¹⁰⁰ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 265.

קלי שיר kle sír a húros hangszerekre használt gyűjtőfogalom arra utalhat, hogy az Ószövetségben említett néhány húros hangszeren kívül még jó néhány lehetett, ezek közé tartozhatott egy kis formájú nebel és egy nagyobb fajta kinnor. A שמײַניט seminit jelentése Sendrey szerint a görög zeneelméletben egymásra épített tetrachordok felől közelíthető meg, két tetrachord alkotta a mai oktávot, a dia pasōnt. A hárfajátékosok gyakran alkalmazták a syrigmat, amellyel az első felhangot, az oktávát szólaltatták meg, ez pedig fuvolaszerű hangot adott. A görögök a magas hangokra külön jeleket alkalmaztak, így a lányok és a fiúk hangmagasságára, a syrigmára és a magas hangú aulosra. A görögök hangszere, a magadis 20 húrja tíz különféle hangot adott, amelyeket a dia pasōn, az oktáva megkettőzött. Aristoxenos a APMONIKA ΣΤΟΙΧΕΙΑ-ban ír a magadistról és a barbitosról, amelyek egyidejűleg oktávéban dia pasōnban szólaltak meg, így a férfi és gyermek hangokkal tökéletes uniszólót alkottak. Az egyszerre megszólaló magas és mély instrumentális játékot a görög magadizein ige fejezi ki. Aristoteles is használja a fogalmat a Problēmataban.

Aristoxenos a magadist idegen eredetűnek tartja. Egy asszír reliefen 22 húrú hárfát láthatunk (35. ábra), húrjainak száma megegyezik az Anakreón által használt magadiséval. Az ázsiai eredetű sokhúrú magadis a tradicionális görög hangszereket kedvelők körében visszatetszést keltett. Athenaeus tudósít róla, hogy a milétoszi Thimotheost megbüntették a lakedaimoniaiak a sokhúrú hangszere, a magadis miatt, le akarták vágni a húrok egy részét, mire ő egy Apolló szoborra mutatott, az isten kezében tartott lírának ugyanannyi húrja volt, mint az ő hangszerének.

A magadist keletről vették át a görögök, hasonlóan lehetett ez a zsidók esetében is. A seminit hasonló szerepet tölthetett be az ószövetségi praxisban, mint a magadizein a görögöknél: unisono éneklést jelenthetett magas és mély hangon egyszerre. A seminit kifejezést a bizánci oktoekhosz kérdéssel is kapcsolatba hozzák, a nyolc bizánci egyházi tonus a seminitben gyökerezhetett. A hébereknek is nyolc zoltártónusuk lehetett,¹⁰¹ a seminit Werner szerint jelentheti, hogy a zoltárt a lévita énekescsoport oktávéban énekelte.

A hamis Dardanus levél utal arra, hogy a psalteriumnak a görög deltához hasonló formája volt, ez ellentmond az egyházatyák egyhangú kijelentéseinek, hogy a kitharával ellentétben a psaltērionnak a rezonáló corpora felül volt.

A nebelt a Biblia viszonylag későn, Sámuel könyveiben említi:

¹⁰¹ Werner, Eric: The Sacred Bridge, Dennis Dobson, London, 1960, p. 460.

1 Sám. 10:5 – Mihelyt bemész az ott levő városba, egy csapat prófétára bukkansz, akik az áldozóhalomról jönnek lefelé. Lant, dob, fuvola és citera lesz náluk – תָּהַלִּיל כִּנּוֹר – nebel, tof, halil, kinnor.

Ez arra utal, hogy a zsidók a többi hangszerrel ellentétben a nebelt nem Egyiptomból hozták, hanem Ázsiában ismerték meg (34. ábra), és némely asszír derékszögű hárfá formája sem idegen a deltától, noha a nebel a rezonáló corpora felül lehetett.

Az Ószövetségben három utalást találunk a húrok számára vonatkozóan:

עֲלֵי־עֲשׂוֹר וְעֲלֵי־נֶבֶל – 'alé 'aszor v' alé nebel
Zsolt. 92:4 – tízhúrú hangszeren és lanton,
zengő hárfán! (kinnor)

בְּכִנּוֹר בְּנֶבֶל עֲשׂוֹר – b^ekinnor b^enebel 'aszor
Zsolt. 33:2 – citerán játszva, / tízhúrú lanttal zengjetez neki!

בְּנֶבֶל עֲשׂוֹר – b^enebel 'aszor
Zsolt. 144:9 – tízhúrú lanton zengedezek neked.

A Zsolt. 92:4 két különböző hangszert említ, egy tízhúrút és a nebelt. A Septuagintában en dekachordō psalteriō, Hieronymusnál in decachordo et in psalterio, itt nyilvánvalóan két hangszerről van szó. A posztbiblikus irodalom egyértelműen azt tartja, hogy a nebelnek több húrja van mint a kinnornak, és a nebel rezonáló corpora állati eredetű membrán lehetett.

A nebel kultuszi használatáról értesülünk az Ószövetségből, a világi zenében betöltött szerepét pedig megőrizte a Misnah, leginkább asszonyok játszottak rajta. A Kelim 15.6 leírja,¹⁰² milyen esetben tisztátalan a hárfá vagy a dob: a világi énekesnők hárfái (nebalim) tisztátalanok, Lévi fiainak az istentiszteleten használt hárfái pedig tiszták.

A görögöknél is asszonyok játszottak a nablán, a nablantai voltak a megszólaltatói. A leírások és az ábrázolások az egyiptomi és asszír emlékeken egyaránt hárfaszerű hangszerek mutatják a nebelt, mégis sokféle megítéléssel találkozunk: líra, hárfá, lant, cimbalom, de az bizonyos, hogy húros hangszer volt. Vannak azonban kommentátorok, akik fúvós hangszerek gondolják, a félreértés Josephusnak a Zsidó régiségekben található megjegyzése nyomán keletkezett, szerinte a kinnornak tíz húrja van (chordai), a nebelnek pedig 12 hangja (phthongous), ami nyelvsípra utal. Az antik zenében azonban nem voltak nyelvsípok, ezt megerősíti Tertullianus a De animában Archimedes vízi orgonájának leírásában. A chordai és phthongoi kifejezésekkel Josephus a két hangszer hangsínére

¹⁰² The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, Kelim 15.6, p. 626.

utalhatott: az ujjakkal pengetett nebel húrjai lágyabb hangot adhattak, mint a plektrummal megszólaltatott kinnor.

Idelsohn az 1 Krón. 15:20 alapján úgy értelmezi, hogy a נבל על-עלמות nebel 'al'alamot a dudának egy fajtájára vonatkozik, a nebel szerinte a duda bőrtömlőjét jelenti, amelybe a sípot erősítették. Az 'alamot kifejezést az 'elamu-ból vezeti le.

Az egyházatyák számos utalása mellett Ovidius az Ars amatoriában kétségkívül megállapítja, hogy a nebel húros hangszer, leírja, hogy a nablajátékosok mindkét kezükkel szólaltatták meg a húrokat. Josephus a Zsidó régiségekben nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a nablát nem plektrummal, hanem ujjakkal szólaltatták meg. A kitharákon és a lantokon kezdettől fogva plektrummal játszottak, a hárfákat pedig minden időben ujjakkal szólaltatták meg, számos egyiptomi és asszír ábrázolás is ezt bizonyítja.

Kétségtelen, hogy a bibliai nebel fölfelé állított, hordozható derékszögű hárfa volt, számos változattal és különböző nagyságban.

גִּתִּית – Gittit

A gittit szó három zsoltár feliratában szerepel: על-הגִּתִּית 'al ha-gittit – Zsolt. 8, 81, 84, „A szőlőtaposók” kezdetű ének dallamára. Az új magyar fordítással ellentétben leginkább hangszeres utalásként értelmezik, a zsoltárt a Gétből vagy Gátból való hangszer kísérfje:

1 Sám. 27:2 – Elindult azért Dávid, és átment hatszáz emberével együtt Ákishoz, Máók fiához, Gát királyához.

Dávid a filiszteusok lantszerű hangszerét vihette magával, ez lehet a gittit. (36. ábra, 37. ábra) A tradicionális magyarozatot alátámasztja a 8. zsoltár Targum-fordítása: „A Gátból származó citerára”. Más felfogás szerint – ezt képviseli az új bibliafordításunk is – a gittit nem hangszerre utal, hanem egy vidám karakterű dallamra, tehát az 'al ha-gittit nótajelzésként értelmezhető. Valószínűtlennek tűnik, hogy a kultusz tisztaságát oly gondosan őrző papság egy zsoltárt, tehát a kultuszi cselekmény részét pogány, filiszteus dallamra énekelte volna. A harmadik feltételezés szerint a gittit Gátból származó énekesnők kórusára utalhat, akiket Dávid hozott magával.

A tradíciókhoz hű papság számára bizonyára elképzelhetetlen lett volna, hogy Gátból származó filiszteus énekesnők működjenek a templomi szolgálatban, hiszen a kórus tagjai a lévíták feleségei és leányai voltak. Gesenius hangszernek értelmezi a Gittit feliratot, a גִּתִּית

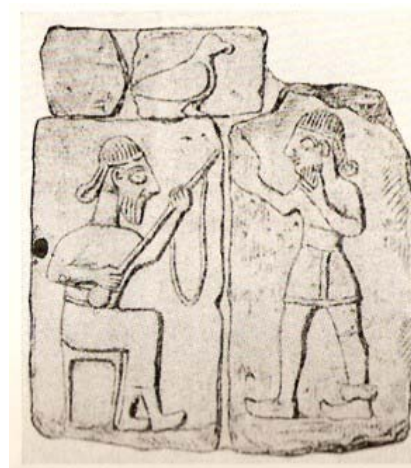
– naggen – húrokat érinteni igéből vezet le, a neginah-hoz hasonlóan. Felfogása szerint a Zsolt. 4. és Zsolt. 6. különböző kifejezései ugyanazt jelentik: húros hangszer kíséretével:

Zsolt. 4 – בנגינות - bin^eginot – Húros hangszerre.

A héber נג – gát – másik jelentése prés, szőlőprés, a Septuaginta ilyen értelemben fordítja a feliratot: hyper tōn lēnōn (a szőlőpréseléshez), hasonlóan a Vulgata: pro torcularibus (a szőlőtaposóknak), de Hieronymus és Aquila is hasonlóan gondolják a 81. és 84. zsoltár feliratának fordításában (szőlőtaposók). Jahn a gittit feliratot hangszernek értelmezi, amelyen szüretkor játszottak, Ibn Esra nótajelzésnek tartja a gittitet, Oesterley a gát-ból (szőlőprés) vezet le a gittit szüreti ének jelentését. ***Mowinckel kétségtelenül húros hangszernek tartja, némely angol fordítás és a héber verzió félreérthetetlenül hangszernek véli.***



36. ábra: Asszír hosszúnyakú lant



37. ábra: Babiloni muzikus hosszúnyakú lanttal

Lantok

נגינות – N^eginot

A kifejezést legtöbbször húros hangszernek fordítják, בנגינות a bin^eginot, vagy על-נגינת al-n^eginot a fordításokban húros hangszer kíséretében előadott ének vagy egyszerűen ének, az új bibliafordításunkban: Húros hangszerre. A szó első sorban zsoltárfeliratokban fordul elő: Zsolt. 4, 6, 54, 55, 61, 67, 76, 77:7 továbbá a Siralmakban 3:14, 5:14 valamint Ézs. 38:20, Hab. 3:19 és Jób 30:9. A magyar fordításban Zsolt. 4. feliratában Húros hangszerre, Zsolt. 6. feliratában Mély hangú húros hangszerre, 54 –

Húros hangszerre, 55, 61, 67, 76 – Ének, Jer. sir. 3:14 – gúnydal, 5:14 – muzsikálni, Ézs. 38:20 – lantpengetés, Hab. 3:19 aluliratában – Húros hangszerre, Jób. 30:9 – gúnyolódás.

A korai bibliafordításokban sok ellentmondást találunk; Septuaginta és Theodotion – en hymnois, Vulgata – in carminibus, Aquila – en psalmois, Symmachos – dia psaltērion. A Septuaginta nem konzekvens, Ez. 33:32-ben naggen psaltērion, Jób 30:9-ben neginatam kithara.

Etimológiailag a n^eginot a נגן nagan – érinteni, zenélni származéka, ami egyértelműen húros hangszerre utal:

מנגן בכנור m^enaggen b^akinnor – kinnort pengetni, 1 Sám. 16:18.

נגנים nog^enim – נגן naggen – zenélni, Zsolt. 68:26.

נגן nagan – érinteni, zenélni, a נגינות n^eginot – hangszeres játékos, ez a zsoltárfeliratokból egyértelműen kitűnik. A hárfajátékos, a מנגן m^enaggen, 1 Sám. 16:18, 2 Kir. 3:15, Zsolt. 68:26. A Biblia több helyén azonban nem egyértelmű a kifejezés használata:

נגינות n^eginot – a borivók nótái, Zsolt. 69:13

נגינתה n^eginatam – gúnyolódnak rajtam, Jób 30:9

– gúnydalt énekelnek rólam, Sir. 3:14

מנגינתה manginatam – gúnydalt énekelnek rólam, Sir. 3:63

Másutt azonban kétségtelenül zenélni értelemben használatos a nagan. A posztbiblikus időkben a neginot jelentése bővült, a bibliai kantilláció akcentusjeleit jelentette, amelyek évszázadokon keresztül a kheironómiai jelekből fejlődtek. Később a neginot, a negina, a bibliai kantilláció egész rendszerét jelentette, magát a melodikus struktúrát.

Sachs¹⁰³ a n^eginot jelentését a görög krouein-ből vezeti le, jelentése húrokat pengetni, a krouma pedig maga a melódia; Sachs szerint ezt jelenti a posztbiblikus n^eginot. A szó a niggun régebbi formája, amely a héberben máig egy bizonyos fajta éneket jelent. Noha a 16-17. században a n^eginot a bibliai kantilláció akcentus jeleinek rendszerét jelentette, Portaleone (1540-1612) szerint a n^eginot egy ősi izraeli hangszer.

A n^eginot kifejezés Sendrey szerint az ószövetségi zenei praxisban kétségtelenül a vonós hangszerek felé mutat.

¹⁰³ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 126.

שַׁבְּכָה – Szabb^eka

A Septuaginta fordítása sambykē, a Vulgatában sambuca, a szír Pesitta pedig kihagyja a Dániel könyvében felsorolt hangszerek közül. Nebukadneccar hangszerei között szerepel, Dán. 3:5, 7, 10, 15-ben.

Dán. 3:5 – ...amint meghalljátok a kürt, síp, citera, hárfá, lant, duda és mindenféle hangszer hangját...

Általánosan elfogadott, hogy a hangszer a görög sambykē vagy a latin sambuca megfelelője. A görögöknél és a latinoknál is az előkelők étkezésének pompáját szolgálta a hangszer. Játszottak rajta a vendégek szórakoztatását szolgáló hölgyek is, akiknek görög elnevezésük sambykistēs vagy sambykistria, a rómaiaknál sambucisti vagy sambucinae.

A szót etimológiailag a sambuca-ból (bodza) vezetik le, mivel a bodza különösen alkalmas hangszerek készítésére. Gesenius a שַׁבְּכָה – szabak (fon, köt) igéből értelmezi, amely a hangszer fonott bélhúrjaira utalna, az antik világban azonban szinte minden hangszernek fonott bélhúrjai voltak. Athenaeus nyomán Suidas Anthologiajában megjegyzi, hogy Ibykos, a híres költő volt a sambykē feltalálója, másutt Athenaeus Sambyx nevét említi, mint feltalálót. Más szerzők, így Strabon a Geographikōnban, a sambykēt Ázsiából származó, idegen, barbár hangszernek tartják, Euphoriōn szerint a parthuszok hangszere volt, az ázsiai név viszont sémi eredetre utal. Vitruvius De Architecturájából tudjuk, hogy a háromszögletű hangszernek négy húrja, magas és erős hangja volt. A kevés húr ellentmond Platón megjegyzésének, amely szerint a sambykē polychordon, azaz sokhúrú hangszer. Athenaeusnál olvassuk Euphorion megjegyzését, hogy a sambykē a magadis egy későbbi formája: a magadis régi hangszer, de megváltozott a konstrukciója és az elnevezése sambykē lett.

Menaichmos és Aristoxenos¹⁰⁴ szerint a magadis és a pēktis ugyanaz a hangszer, a kétféle elnevezés ugyanarra a hangszerre vonatkozik, noha ez valószínűtlennek látszik, mivel a magadisnak húsz húrja van, a pektisnek pedig kettő, a sambykē és a trigōnon húrjainak száma ugyanannyi, mindkettő háromszögletű, és az asszonyok énekének kísérésére használták.

Athenaeustól tudjuk, hogy a sambykēnek más jelentése is volt, ostromgépet is jelentett. A hangszer egy létrával felszerelt hajóra hasonlított; hajószzerű, hasas rezonáló corpora volt, magas karjára voltak feszítve húrjai. Riehm úgy véli, hogy a lant és hárfá között álló egyiptomi hangszer volt, Sachs szerint ez az egyetlen hangszer, amely

¹⁰⁴ Georgiades, Thrasylbulos: Musik und Rhythmus bei den Griechen, Rowohlt Hamburg, 1958. pp. 114-119.

horizontális derékszög hárfá lehetett. Sendrey tagadja, hogy az ősi Izráel hangszere volt, hiszen Dániel könyvén kívül sehol sem említi a Biblia, Dániel könyve késői szerzőségű, négy évszázaddal korábbi eseményekről tudósít, részben arámul íródott: Nebukadneccar és Dániel a Kr. e. 6. század első felében élt, Dániel könyve pedig a 2. század közepén keletkezett. *A szabb^eka kanonikus könyvben szerepel, mégsem tekinthető az ószövetségi zenei praxis részének.*

A modern kommentátorok általában húros hangszernek gondolják, Gesenius szerint a nebelhez hasonló, hárfaszerű hangszer, mások lírát vagy hárfát sejtjenek az elnevezés mögött.

Feltételezhetően a görög háromszögű, négyhúrú, magas hangolású sambykēhez hasonló derékszög hárfá lehetett a Nebukadneccar udvarában használt szabb^eka.

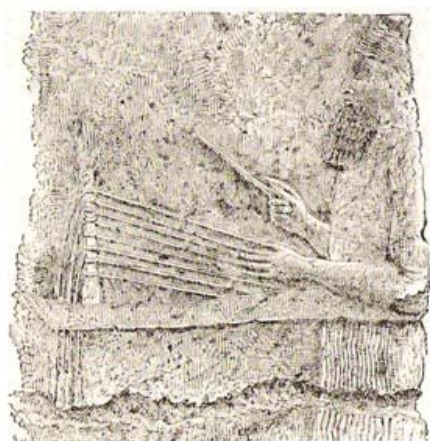
Citerák

פסנתרין – P^eszanterin

A Septuagintában a p^eszanterin psaltērion, a Vulgatában psalterium, a Pesittában kinora. Nebukadneccar hangszerei között szerepel, Dán. 3:5, 7, 10, 15-ben fordul elő. Általában a görög psaltērionnal tartják azonosnak, és mivel a legtöbb kommentátor a psaltēriont a bibliai nebelhez kapcsolja, a babiloni p^eszanterin az ószövetségi nebel lehetett.

A szó ebben a formájában másutt sehol nem szerepel az Ószövetségben, a Dániel könyvében említett többi hangszerhez hasonlóan idegen, pogány, az ószövetségi zenei praxisban nem honos hangszerről van szó. Az ősi Izráel hangszerei változatlanul megőrizték nevüket, Dániel könyvében viszont az általánosan ismert nebel helyett az ismeretlen p^eszanterint használja a krónikás. A görög psaltērion a ψάλλω igéből származik, jelentése cibál, húzogat, penget, tehát a plektrummal megszólaltatott zenéléssel ellentétben a psallein az ujjakkal megszólaltatott hárfajátékot jelenti. Minden ujjakkal megszólaltatott húros hangszert organa psaltikanak nevez a görög zenei praxis, a rómaiaknál pedig a foris canere (plektrum) és intus canere (ujjakkal megszólaltatott hang) megkülönböztetést találunk. Athenaeus megállapítja, hogy az igen tehetséges Epigoneios képes volt a hárfán plektrum nélkül, a húrokat ujjjaival pengetve játszani (dia psalmou).

Sendrey szerint *a p^eszanterin hangzása a psaltērionra utal, etimológiailag azonban az arab santirból vezethető le*, amely egy cimbalszerű hangszert jelöl (38. ábra), a pisantir az arab kis santirt jelenti, és a káld vagy arámi nyelv ezt vehette át.



38. ábra: Asszír cimbalom



39. ábra: Asszír áldozat bemutatása – cimbalomok

A Ninive romjainál talált lelet asszír muzsikusokat ábrázol (39. ábra), közülük az egyik négyszögletes hangszeren játszik, amelyet horizontálisan tart maga előtt, a hangszernek nyolc húrja van, kissé boltozatos corpusra vannak kifeszítve. A játékos egy meglehetősen nagy bottal üti a húrokat. Nem lehet megállapítani, hogy a bal kezével penget, vagy a húrokat rövidíti, ahogyan az cimbalomszerű hangszereknél, így a citeránál is szokásos volt.

Ibn Ezra (1092-1167) a p^eszanterint nem a nebellel azonosítja, hanem az arám szót a héber מנימל – minnimel kapcsolja, amely a húros hangszerek gyűjtőfogalma volt. Villoteau és Fétyis az asszír p^eszanterint az arab santirral azonosítja, mások értelmezik még nebelnek, kinnornak, hárfának, Galpin pedig cimbalomszerű hangszernek tartja.¹⁰⁵ A santir sokkal korábbi hangszer a hellén psaltérionnál, erre utal a Kr. e. 7. századból reánk maradt ábrázolás.

A Dániel könyvében említett hangszerek görög hangzásuk ellenére ázsiai eredetűek, a hellének a keletről átvett hangszereket átalakították: pl. egy híres epheszoszi muzsikus, a Kytherai Alexandros a psaltériont nagyobb számú húrral tökéletesítette. Az átalakított hangszerek már görög névvel kerültek vissza eredeti hazájukba, de a megváltozott nevek mögött felismerhetjük az eredeti elnevezést, pl. gingra – ginera, kinnor; aulos – halilu, halil; keras – keren; kathros – kithara; ambubaja – abub.

¹⁰⁵ Galpin, Francis William: *The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge, 1937.

Az egyházzatyák egybehangzóan állítják, hogy a nebelnek (psaltērion) felül volt a rezonáló teste, így *a bibliai nebel és a Nebukadneccar hangszerei között megszólaló p^eszanterin két különböző hangszer volt.*

Aerofon hangszerek

Fafúvók

עוגב – 'Ugab

Egyike a legkorábban említett hangszereknek:

Gen. 4:21 – Júbál...lett minden citerás és fuvolás ősatya.

További három helyen fordul elő az Ószövetségben:

Jób 21:12 – Dob és citera mellett énekelnek, / és síp hangjánál örvendeznek.

Jób 30:31 – Citerám gyászosan szól, / sípom síró hangon.

Zsolt. 150:4 – Dicsérjétek dobbal, körtáncot járva, / dicsérjétek citerával és fuvolával!

A hangszer eredete és jellege lényegileg tisztázatlan, az 'ugab szó etimológiailag Sachs szerint az 'agabra mutat, az עוגב jelentése szerelmesnek lenni, ez pedig fuvolaszerű hangszerekre utal, mivel a primitív kultúráktól kezdve a fuvola a szerelmi mámor hangszere.¹⁰⁶ Néhány kommentátor az arab 'akab vagy 'ajaba – fújni igéből vezeti le az 'ugabot. A szó jelentése kedvesnek lenni; az Ószövetség népszerű, erős hangú fúvós hangszere, a halállal szemben kisebb formájú oboára, vagy lágyabb hangú sípra is utalhat. Sachs Kimhire¹⁰⁷ hivatkozik, szerinte az 'ugab egy hangszer. Gesenius szerint fúvós hangszer, kettős síp, Stainer az 'ugabot az ókori pásztorhangszerrel, a syrinx-szel kapcsolja össze, viszont nehezen tudja a kultuszi szerepét elképzelni, noha a 150. zsoltárban az 'ugab és a minnim Isten dicséretét zengő kultuszi hangszerként szerepel.

Sachs úgy véli, hogy az 'ugab nem lehet syrinx, a szó sötét színű hangzása alapján hosszú, meglehetősen széles, vertikális fuvolának tartja. A hangszer az ókori pásztornépeknél, Kánaánban, Mezopotámiában, Egyiptomban és az ókori Arábiában is ismert volt. A Misnah Arakhin 2.3 szerint az 'ugab már az első templomban használatos volt. Portaleone (1540-1612) az 'ugabot dudának tartja, az Ószövetség írásba foglalásának

¹⁰⁶ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 106.

¹⁰⁷ Kimhi (Kimchi), David, 1160-1235, francia-spanyol zsidó nyelvész és exegéta, munkássága hatást gyakorolt a King James fordításra (1611).

idején azonban nem használták a dudát, nincs adat arról, hogy a görög-római korszak előtt ismerte-e Izráel a dudát.

A Septuaginta többféleképpen fordítja az 'ugabot:

kithara – Gen. 4:21; psalmos – Jób 21:12, 30:31; organon – Zsolt. 154.

A Vulgata mindig organumnak fordítja, a Pesittában három különböző, húros hangszerekre utaló fordítás szerepel, a Talmud abbubának fordítja. A Vulgata organon fordítása alapján az angolszászok orgonának fordítják az 'ugabot.

Sendrey a Zsolt. 150:4-et pontos utalásként értelmezi, szerinte ***a minnim húros hangszereket, az 'ugab pedig sípokot, fúvósokat jelöl.*** Sachs szerint az 'ugab eredetileg egy hangszernek a neve, először csak a vertikális fuvolát jelölhette, majd a fuvolaszerű, sípszerű hangszerek általános elnevezése lett, mint az egyiptomi m·at, amely először a vertikális fuvolát jelentette, később mindenféle sípot, oboát és klarinétot egyaránt.

הליל – Halil

A halil, halilim hatszor fordul elő az Ószövetségben:

1 Sám. 10:5 – ...egy csapat prófétára bukkansz, akik az áldozóhalomról jönnek lefelé, lant, dob, fuvola és citera lesz náluk, ők maguk pedig prófétai révületben lesznek.

Az említett hangszerek: כנור תוף נבל
nebel tof halil kinnor

1 Kir. 1:40 – Azután fölvonult utána az egész nép, és a nép sípokkal sípolt.

מחללים בחלילים m^ehal^elim b^ahalilim

Ézs. 5:12 – Citera és lant, dob, fuvola / és bor mellett lakmároznak.

Ézs. 30:29 – ...szívetek pedig úgy örül, / mint a zarándok, aki fuvolaszó mellett megy az Úr hegyére, Izráel Kősziklájához.

Jer. 48:36 – Ezért sír a szívem Moábért, mint a fuvola; sír a szívem Kír-Heresz lakóiért, mint a fuvola.

Etimológiailag a הלל halal igéből származik a halil, jelentése üreges nád, lyukas nád; a szó az első fúvós hangszerek természetes anyagára vonatkozik. Az ókorban gyakran előfordul, hogy a hangszer neve utal anyagára: a görögök lōtosnak nevezték a lótuszfából készült fuvolát, a rómaiak tibiának a lábszár sípcsontjából készült hangszert, a nádszálból készült pásztorsípót (salmei) calamusnak, ami a növény neve.

A halil konstrukciója és hangszíne lényegében a görög aulosnak megfelelő, mindkettőnek nád fúvókája volt, egyik sem tartozott a fuvolák csoportjába, hanem

pásztorsíp jellegű volt és az oboa őséneke tekinthető. A halil az auloshoz hasonlóan ázsiai eredetű, már a babilóniaiak is ismerték, malilunak nevezték és főként halottsírató hangszernek használták. Az asszíroknál halhalattu és halalu, a játékos pedig muttahalalu (41. ábra). Egy Kr. e. 800 körüli időből Assurban talált szövegből tudjuk, hogy a hangszer későbbi neve imbubu vagy ebubu, amely sémi eredetű szó és a későbbi héber és szír abub megfelelője.

A helléneknél már a legkorábbi időktől használatos volt a fúvóka nélküli aulos, lényegében fuvola; Plutarchos a De Musicaban Orpheushoz kapcsolja a hangszert. A fúvókával megszólaltatott aulos a tradíció szerint a Kr. e. 800 körüli időből jutott el az Olymposról Phrygián keresztül Görögországba. A fuvola vagy síp az ókorban hosszú fejlődése folyamán sokféle alakban megjelenik: egyiptomi és asszír ábrázolásokon találkozunk egyszerű nád vagy fa fuvolákkal, hosszúságuk különböző, vagy a mai fuvolához hasonló harántfuvolával, voltak orrfuvolák, voltak párhuzamos vagy derékszögű kettősfuvolák, némelyik közülük máig használatos. A szíriaiaknál, föníciaiaknál ismert volt egy arasznyi síp, a gingras, hangja éles volt, Adonis síratásánál használták. Nem tudhatjuk, ezek közül melyikkel lehetett rokon a halil, feltehetően a halilnak is több fajtája lehetett.



40. ábra: Kettős oboán játszó héber muzsikoslány



41. ábra: Táncoló asszír muzsikusok hárfával, kettősoboával és cimbalommal

A halil azon kevés ószövetségi hangszer közé tartozik, amelynek fennmaradt korabeli ábrázolása, egy Megiddóban talált kis bronz állványon kettős sípot fújó nőt láthatunk, a leletet Kr. e. 900 körüli időre datálják (40. ábra).

Az ókorban nádból vagy fából készítették a sípokot, olykor fémmel, arannyal vagy ezüsttel borították a fát, Úr városából a Kr. e. 2800 körüli időből maradt fenn egy ezüst kettős oboa. A Misnah említi a halilt, a Kelim 11.6-ban:¹⁰⁸ a kettősfuvola vagy síp tisztátalan akkor, ha fémből készítik, de ha a fémmel csak borítva van, akkor tiszta. Az Arakhin 2.3 említi, hogy a lombsátor ünnepen ne játsszanak bronzból készült sípon, hanem nádsípot szólaltassanak meg, mert annak hangja kellemesebb. A Gemara a halilt és az abubot ugyanazon hangszernek tartja, de a halilnak 'édes' a hangja.

1 Krón. 15:16, 28 és 2 Krón. 5:12, 29:25 a hangszeres felsorolásánál említi a halilt, az 1 Sám 10:5-ben viszont az eksztatikus próféták hangszerei között szerepel, a prófétai jövendölés pedig kultikus cselekedet volt. Nehéz elképzelni, hogy a Sámuel és Saul idejében a kultuszban használt hangszer az első templomból hiányzott volna. A halil későbbi kultuszi használatára utal:

Ézs. 30:29 – Szívetek pedig úgy örül, / mint a zarándok, aki fuvolaszó (halil) mellett megy az Úr hegyére, Izráel Kősziklájához.

A talmudi tradíció szerint a halil egy évben tizenkétszer szólal meg az áldozati oltárnál, a Misnah pedig a Sukkah 5.1-ben részletesen leírja, milyen ünnepeken szólaljon meg.¹⁰⁹ A halil a posztbiblikus irodalomban a fúvós hangszerek gyűjtőfogalmaként is felfogható, a fafúvók, a halil, 'ugab és abub közül viszont csak a halil és az 'ugab volt használatos az istentiszteleti szolgálatban, az abub inkább népi használatú, profán hangszer volt. Az istentiszteleten használt hangszerek a papi konzervativizmus következtében megőrizték eredeti anyagukat, nádból vagy fából készülhettek, míg a világi hangszerek csontból vagy fémből. Előfordult, hogy fémmel, leginkább arannyal vagy ezüsttel díszítették a hangszert.

Az istentiszteleten az egyszerű sípot, az oboát használták, világi alkalmakkor, népünnepeken a kis szíriai sípot, amelynek hangja szemben a föníciai gingras hangjával világos és vidám volt, használata pedig könnyű, mindenki számára gyorsan elsajátítható:

1 Kir. 1:40 – Azután fölvonult utána az egész nép, és a nép sípokkal sípolt.

Nem tudjuk, használatos volt-e az Ószövetség korában a kettősoboa, noha a rabbinikus irodalom utal rá. A modern fordításokban a halilt fuvolának szokták fordítani,

¹⁰⁸ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, Kelim 11.6, p. 620.

¹⁰⁹ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, Sukkah 5.1, p. 179.

az új magyar fordításban is fuvola áll. Sachs rámutat,¹¹⁰ hogy a Közel-Keleten Kr. e. 1000. körül még ismeretlen volt a fuvola: asszír, perzsa, föníciai, hettita, egyiptomi, görög vagy etruszk emlékeken ebben a korai időszakban még sohasem találkozunk fuvolával, annál inkább a kettősoboával.

Sachs szerint a halil oboa volt. A Septuagintában aulos, a Vulgatában tibia, mindkettő az oboák közé tartozik. Vannak, akik kétségbe vonják, hogy a salomoni templomban vajon használták-e a halilt, a fogság utáni második templomban azonban bizonyíthatóan megszólalt:

1 Krón. 9:2 – Az első lakosok, akik visszakerültek birtokukra és városaikba, izráeliek, papok, léviták és templomszolgák voltak.

נְתִינִים n^etinim – templomszolgák

A léviták zenei szolgálata az éneklés volt, míg az ének hangszeres kíséretéről a nem lévita templomszolgák gondoskodtak, noha az Ószövetség számtalan helye bizonyítja, hogy a léviták énekes és hangszeres muzsikusok voltak. *A rabbinusi tradíció szerint a halil tizenkétszer szólalt meg egy évben*, de nem szólalhatott meg szombaton a templomban, mert nem tartozott a szent hangszerek közé, mint a kinnor vagy a nebel (Sukkah 5.1).

A pásztorsípokhoz hasonlóan a halil hangja éles és átható volt, nádfúvókéval fújták, a Misnah szerint, ha a templomban megszólalt egy halil, Jerikóig lehetett hallani a hangját.¹¹¹ Míg az 'ugabnak 'kedves' hangja volt, a halil éles hangon szólt, a világi használatban az öröm és vidámság hangszere volt, megszólaltatták vidám ünnepi alkalmakkor, lakomákon, népünnepélyeken, koronázáskor. A Bibliában ugyanakkor nem találunk utalást arra, hogy használták-e esküvők alkalmával, a Misnah azonban utal rá a Baba Meziah 6.1-ben. A lombsátor ünnepen gyakran használták a halilt az ünnep fényének emelésére.

A halil népszerű hangszer lehetett, nemcsak a hivatásos muzsikusok használták, hanem az egyszerű nép is játszott rajta:

1 Kir. 1:40 – Azután fölvonult utána az egész nép, és a nép sípokkal sípolt.

מַחֲלִילִים בַּחֲלִילִים m^ehal^elim b^ahalilim

Ézs. 30:29 utal rá, hogy a zarándoklatokon megszólalt a halil:

Ézs. 30:29 – Szívetek pedig úgy örül, / mint a zarándok, aki fuvolaszó (halil) mellett megy az Úr hegyére, Izráel Kősziklájához.

¹¹⁰ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 119.

¹¹¹ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, Tamid 3.8, p. 585.

A halil hangja kísérte az aratási ünnepeket és megszólalt a hangszer az első zsenge bemutatásánál is. ***Hangzásából következően éppúgy volt a vidám ünnepségek hangszere, mint a halottsiratásé***, hasonló kettős szerepe volt Egyiptomban és Babilóniában is. Egy sumer bűnbánati zsoltárban így szól a bűnös: Olyan szomorú vagyok, mint a nád NA; a Tammuzt sirató Istár pedig így siránkozik: Olyan a szívem, mint a halottsirató síp. Arisztotelésznél is hasonló olvashatunk a Problematában: Miért használják a fuvolát (aulontai) a szomorúságnál és vidámságnál egyaránt?

A halil siratóhangszer jellegét hangsúlyozza Jer. 48:36 –

Ezért sír a szívem Moábért, mint a fuvola; sír a szívem Kír Heresz lakóiért, mint a fuvola.

A vidám ünnepek mellett nélkülözhetetlen hangszer volt a halottsiratásnál, legalább két haliljátékos és egy siratóasszony volt a legszegényesebb temetésen is:

Mt. 9:23 – Amikor Jézus bement az előljáró házába, és meglátta a fuvolásokat...

A halilt átható, éles hangja alkalmassá tette arra, hogy az eksztatikus próféták hangszere legyen, az 1 Sám. 10:5-ben a prófétaiskolák növendékei a nebel, tóf, halil és kinnor hangjára prófétáltak. ***Nagyon népszerű volt az ószövetségi időben***, a halilon játszó hivatásos muzsikusokat nagyra értékelte a hozzáértő hallgatóság.

A hangszer eredetileg cilinderszerű formájú volt, később inkább konikus, kúpszerű. Formája szerint Sachs az arab oboaszerű hangszer, a samr-hoz hasonlítja, egy 7. századi arab könyvből, a Kitab'alganiból tudjuk, hogy a samr és a duff (tóf) a héber törzsek háborús hangszere voltak. Később az auloshoz hasonlóan a halil az eksztázis felkeltésének eszköze lett, innen érthető, hogy a posztbiblikus időkben miért tiltakoztak használata ellen a rabbik, a sípost jelentő zimri egyet jelentett a nevetlen személlyel, hasonlóan a római ambubajae-hoz (Num. 25:14). A korai egyházatyáknál is találkozunk a halil és az aulos elítélésével, a hangszert kísérő ellenérzéssel, Alexandriai Kelemen a Paidagōgosban óvja a hívőket a pogányok orgiasztikus, théátrális melódiáitól, és megparancsolja, hogy a tradicionális dávidi zsoltárokat énekeljék.

A halilt a Septuaginta ötször fordítja aulosnak, egyszer, az 1 Kir. 1:40-ben choroisnak (táncolva), a Vulgata tibiának. A hangszer a bibliai idők után hamarosan feledésbe ment, elvesztette szerepét.

מחל – Mahol

A mahol a táncolni, körtáncot járni, forogni jelentésű חול hul igéből származik, az arab hala – fordulni jelentéséhez hasonlóan. A korai bibliafordítások általában ebben az értelemben fordítják, és már a korai bibliamagyarázóknál megjelenik a szó hangszerként való értelmezése. A modern bibliamagyarázók általában hangszernek értelmezik:

Zsolt. 150:4 – Dicsérjétek dobbal, körtáncot járva

בַּתֵּף וּמַחֹל b^etof umahol

A kifejezés Sendrey szerint éppen az ének-zene elválaszthatatlan egységére utal, amely jellemzi az egész ókori Közel-Kelet kultúráját:

Ex. 32:19 – ...meglátta a borjút meg a táncot

Zsolt. 149:3 – Dicsérjétek nevét körtáncot járva...

Sír. 5:15 – tánc helyett gyászolunk.

Én. én. 7:1 – Fordulj, fordulj, Szulamit!

Ex. 15:20 – dobolva és körtáncot járva

Bír. 11:34 – Amikor Jefte megérkezett...leánya jött ki eléje, dobolva és táncolva.

21:21 – ...jönnek a silói leányok, körtáncot járva

Jer. 31:4 – Izráel szüze...lejtesz táncot a vigadozók között

31:13 – akkor táncolva örül majd a szűz

Herder nyomán magyarázzák a zene-költészet-tánc elválaszthatatlan egységének a maholt, az ünnepi processzusnak a חול hul – körben járni értelmében, az oltár körüljárására vonatkoztatva. Az Ex. 32:19, Zsolt. 32:12 és Én. én. 7:1 nyilvánvalóan táncként értelmezhető, de a mahol többi előfordulása nem zárja ki, hogy hangszerre, fuvolára, sípra gondoljunk. A szír fordításban a repha'ah sípszerű hangszert jelent.

A hangszerként értelmezett mahol istentiszteleti használatáról csak Ézs. 30:29-ből értesülünk – ...szívetek pedig úgy örül, / mint a zarándok, aki fuvolaszó mellett

megy az Úr hegyére, Izráel Kősziklájához.

Indirekt bizonyíték azonban Zsolt. 150:4, hogy a fafúvók kísérték az istentiszteleti éneket.

A Kr. u. 2. századi Rabbi Elieser szerint az Ex. 15:20 arra utal, hogy a תפִּים tuppim és a מחלת m^eholot az Egyiptomból való szabadulás után a pusztai vándorlás során keletkezett, tehát Izráel fiainak alkotása. Ibn Esra (1092-1167) úgy véli, hogy a m^eholot a

sípnak egy népszerű fajtája lehetett, Rasi¹¹² pedig (1040-1105) a halal ige felől magyarázza a kifejezést fuvolaszerű hangszernek.

Sendrey szerint a Zsolt. 53. és 88. feliratában (a magyar fordításban „A betegség” kezdetű ének dallamára) *az על-מחלת 'al-mahalat a fafúvók használatára utal.* Az említett zsolttárok szomorú jellegéhez elfogadhatónak tűnik a siratóhangszer, a halil megszólaltatása, hasonlóan Ézs. 48:36-ban. A modern fordítások közül Louis Segond francia interpretációja, avec les flutês – fuvolakísérettel, közelebb visz a máig megoldatlan zsolttárfeliratok zenei megoldásához.

נחילות – N^ohilot

Az 5. zsolttár feliratában szerepel אל-הנחילות el-han^ohilot kifejezés, az új fordításban Fúvós hangszerre. Általában fúvós hangszerre való utalásként értelmezik, a szó etimológiája is ezt támasztja alá: a הלל halal gyök jelentése keresztülfújni, és a halil gyökével azonos. A modern kommentátorok általában kettősfuvolának vagy kettősoboának értelmezik, hasonlóan az Egyiptomban, Asszíriában és a görögöknél is használatos hangszerekhez. Az ószövetségi kultuszi zenében sohasem említik a fuvolát, viszont számtalan utalás van a Bibliában a fafúvókra, amelyek már az első templom előtti időkben is használatosak voltak:

1 Sám. 10:5 – Lant, dob, fuvola és citera lesz náluk, ők maguk pedig prófétai révületben lesznek.

Ézs. 30:29 – szívetek pedig úgy örül, / mint a zarándok, aki fuvolaszó mellett megy az Úr hegyére, Izráel Kősziklájához.

Zsolt. 150:4 – dicsérjétek citerával és fuvolával!

Az írásmagyarázók *általában a fúvós hangszerek gyűjtőnévének értelmezik, az el-han^ohilot pedig utalás arra, hogy a zsolttárt fafúvókkal kell kísérni.* Ez a magyarázat etimológiailag és zeneileg is helytállónak tűnik.

נקב – Nekeb

Ez. 28:13-ban fordul elő: ...és a rajtad levő vésetek ונקבֶיךָ un^okabeka.

Vita tárgya, hogy a kifejezés vajon hangszert jelent-e: King James pipe-nak fordítja, a Septuaginta és a Vulgata sem értelmezi zeneileg. Etimológiailag a נקב nekeb gyök lyukat jelent, igei alakban kilyukasztani, a lyukas cső fordítás alapján gondoltak néhányan fuvolára.

¹¹² The Talmud, ford. Polano, H., Frederick Warne, London, 1973, pp. 231-233.

Gesenius szerint a nekebnek nincs zenei vonatkozása, Fétis zenetörténetében kettősfuvolának írja, általában fuvolaszerű hangszert feltételeznek. Sendrey szerint a nekebnek nem tulajdoníthatunk zenei értelmezést.

מִשְׂרוֹקִיתָא – Masrokita

Dániel könyvében Nebukadneccar zenekarának instrumentációjában szerepel, Dán. 3:5, 7, 10, 15. A szó gyöke שָׂרַק sarak, jelentése füttyülni, sípolni. A Dániel könyvében leírt hangszerek ismeretlenek, idegenek voltak Izráel népének, talán ezzel is érzékeltetni akarta a könyv szerzője a bálványimádás idegen, pogány jellegét. Az első görög fordításokban syrinxnek fordították, ennek alapján sokáig pánsípnak tartották, de gondolták sípnak, kettősoboának és ’ugabnak is. **Curt Sachs**¹¹³ *a masrokitát valamilyen fafúvónak, leginkább kettősoboának feltételezi.* Sendrey a fafúvók megszólaltatásának módjából következtet arra, hogy oboaszerű hangszer lehetett, hiszen a fafúvók közül csak a harántfuvolán és a pánsípon ’sípol’ az előadó, a többi fúvókával szólaltatja meg.

A görög fordítások syrinxnek fordítják a masrokitát, a Vulgatában és a legtöbb korai latin fordításban fistula szerepel. Henry Georges Farmer az antik orgonákról írott könyvében a masrokitát a magrepha vagy hydraulis egyik ősének tartja.

עַלְמוֹת – ’Alamot

A magyar fordításban Ének magas hangra – Zsolt. 46:1 עַלְמוֹת ’al-’alamot, a zsoltárfeliratokban előforduló kifejezést hangszerre való utalásként is szokták értelmezni, amely szerint az ’alamot kettősoboát jelentene. Az ’alamot hangzása hasonló a görög elymoshoz; az aulos – elymos kettősoboa, amelynek csövei különböző hosszúságúak, a hangszer Asszíriából került Frígiába. Az elymos szó valószínűleg asszír eredetű, az elamu jelentése szembeállni. Ez megfelel a kettősoboa struktúrájának, a hangszernek egy fúvókája volt, de csövei derékszöget zártak be, gyakran ábrázolták görög amforákon vagy etruszk vázákön. Etimológiailag parallelt mutat az arab ’alama, jelentése nyílt ajak vagy megosztott ajak.

Eric Wernert idézi Curt Sachs,¹¹⁴ szerinte az ’alamot az asszír halimū származéka, jelentése fából való, a feltételezett etimológia a görög elymos felé mutat; Pindarosztól tudjuk, hogy a frígiai aulais elymos egy speciális fából készült kettősoboa volt, és ez a

¹¹³ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 83.

¹¹⁴ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 117.

gyakran megszólaltatott hangszer sokszor szerepel egyiptomi, asszír és görög ábrázolásokon.

Az Ószövetségben azonban nincs direkt utalás arra, hogy hangszer lett volna, noha az 'alamot kifejezés többször előfordul, a Zsolt. 46:1-ben és az 1 Krón. 15:20-ban értelmezhető Elamból való hangszernek. A második templom hangszerei között nem szerepel az 'alamot, noha a salamoni templom hangszerei megjelennek a második templom instrumentációjában.

A kifejezést félreérthetetlenül megvilágítja a Zsolt 68:26:

Elöl mentek az énekesek, hátul a hárfások, / középen a doboló nők.

שרים – sarim נגנים – nog^enim עלמות תופפות – 'alamot tofefot

Az 'alamot az 'alamah többes száma, az 'alamot tofefot jelentése Sendrey értelmezése szerint táncoló lányok, erre utal a kézidob, a tóf, amely a tánc nélkülözhetetlen kísérője volt. Az arab 'almah ugyancsak képzett, éneklő és táncoló lányokat jelent. *Az 'alamot* tehát az 'almah (fiatal lány) származékaként ***a fiatal lányok hangjának magasságát jelöli, tehát magas hangot.***

Hasonlóan értelmezhető az 1 Krón. 15:20 – ...a magas hangú lantokat

בנבלים על-עלמות bin^ebalim al-'alamot

סומפניה – Szumpon^ejah

A szó csak háromszor szerepel Dániel könyvében, Dán. 3:5, 10, 15-ben, Nebukadneccar zenekarának instrumentációjában, a 3:7-ből kimarad. A kifejezést igen sokféleképpen magyarázták, megoszlának a vélemények, hogy tekinthetjük-e a szumpon^ejaht a görög symphōnia transliterációjának. A szíriai görögöknek volt egy dudaszerű hangszerük, a samponia, de kérdés, hogy – hasonlóan az arám sumponyah-hoz – eredeti elnevezés-e vagy a görög név fonetikus átvétele. A görög symphōnia szó jelentése együtthangzás, Arisztotelész és Platón¹¹⁵ a hangok harmóniájára használja a kifejezést, a dia tessarōn, dia pente és a dia pasōn konszonanciájára, de szerepel Arisztophanész Lysistratejában a phisetēria (fújtató) és a physallidēs (duda), mint táncot kísérő hangszer. A többes szám használata arra utal, hogy a hangszernek több sípja lehetett.

Athenaeus említi először a symphōniát, mint hangszert, és noha gyakran előfordul nála, nem derül ki, milyen hangszerre gondol; interpretálják kasztanyettnek, dudának,

¹¹⁵ A harmónia keletkezéséről in: Ritoók Zsigmond: Források a görög zeneesztétika történetéhez, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, pp. 209-211.

szisztrumnak, általában zenének. Csak a római irodalomból kapunk pontos információkat; Horatiusnál, Cicerónál, Senecánál és Pliniusnál muzsikuskok csoportja értelemben használatos, főként, mint több dudás együttese.

A korai középkor szóhasználatában a symphonia hangszert jelent, Prudentius 400 körül kettősoboának mondja, Venantius Fortunatus 600 körül a saját levegőjével megszólaló hangszernek, azaz dudának gondolja, Sevillai Izidor (560-636) a symphoniát sajátos ütőhangszernek írja le.

A Misnahban a Kelim 11.6¹¹⁶ kettősfuvolának említi, Sendrey szerint Danby fordítása hibás. Curt Sachs úgy véli, a duda eredetileg a héberben הליל חמת halil hemet lehetett (sípolásra való zsák), a Misnahban hemat halilim szerepel, a Kelim 20.2-ben sajátosan a vakolat és a vakolókanál társaságában szerepel a hangszer neve. A rabbinikus irodalom nem ad megnyugtató magyarázatot a szumpon^ejahról, a középkorban Ibn Esra (1092-1167), az 'ugabbal azonosítja, Szaadia (882-942), az Ószövetség első arab fordítója légszákkal működő pásztorhangszernek gondolta.

Curt Sachs szerint¹¹⁷ a szumpon^ejah nem duda és egyáltalán nem fúvós hangszer; rámutat, hogy Dániel könyvében a hangszerek felsorolása négyszer ismétlődik (Dán. 3:5, 7, 10, 15), először a fúvós hangszerek kerülnek említésre (karna, masrokita), majd a vonósok (katrosz, szambüke, p^eszanterin) és végül a szumpon^ejah. A krónikás hangszercsoportonként említi a hangszereket, kérdéses, hogy egy fúvós hangszer miért került volna a vonósok után. A rómaiaknál a consonare vagy consonantia a karéneket jelentette, a fúvós és a többi hangszer összjátékát:

Luk. 15:25 – Az idősebb fiú... amikor hazajövet közeledett a házhoz, zenét és táncot hallott.

Sachs szerint a szumpon^ejah a zenét és a táncot jelenti, már Hieronymus kommentárjában úgy vélekedik, hogy a szumpon^ejah nem hangszer, ahogyan némely latin író állítja, hanem jól csengő harmónia, amit a latin consonantia fejez ki.

¹¹⁶ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, Kelim 11.6, p. 620.

¹¹⁷ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 121.

Kürtök

שופר – Sofar

Az Ószövetségben említett hangszerek közül a sofar szerepel leggyakrabban, 72-szer, ami nyilvánvalóan mutatja óriási jelentőségét a vallási és világi életben egyaránt. Az Ószövetség népe vallási életének legjelentősebb eseményeinél többnyire megszólal:

2 Sám. 6:15 – Így vitte el Dávid és Izráel egész háza az Úr ládáját örömrivalgással és kürtzengéssel. (1 Krón. 15:28)

2 Krón. 15:14 – És megesküdtek az Úrra fennhangon ujjongva, trombita- és kürtszó mellett.

Zsolt. 81:4 – Fújjátok meg a kürtöt újholdkor, / holdtöltekor is, ünnepünk napján!

98:6 – Harsonákkal és kürtzengéssel / ujjongjatok a király, az Úr előtt!

150:3 – Dicsérjétek kürtzengéssel...

A nép életének legfontosabb világi alkalmait is kíséri a sofar hangja:

2 Sám. 15:10 – Ha meghalljátok a kürt szavát, mondjátok: Király lett Absolon Hebrónban!

1 Kir. 1:34 – Cádók pap és Nátán próféta kenje ott fel Izráel királyává, azután fújjátok meg a kürtöt és mondjátok: Éljen Salamon király!

2 Kir. 9:13 – Akkor mindnyájan sietve fogták ruhájukat, leterítették alája a lépcsőre, azután megfújták a kürtöket és kiáltották: Jéhu a király!

A harci cselekményeknél a sofar fontos jelzőhangszer, gyülekezőt jelez, az ellenség támadását vagy üldözését, de a győzelmet is hirdetheti:

Bír. 3:27 – Amikor megérkezett (Éhúd), megfújta a kürtöt az Efraim hegyén.

Bír. 7:22 – Mert amikor megfújták a háromszáz kürtöt, az Úr egymás ellen fordította az emberek fegyvereit az egész táborban.

1 Sám. 13:3 – Jónátán lerontotta a filiszteusok oszlopát Gebában. Meghallották ezt a filiszteusok. Saul pedig megfúvatta a kürtöt az egész országban...

2 Sám. 2:28 – Jóáb akkor a kürtjébe fújt, és megállt az egész hadinép, nem üldözték tovább Izráelt, és nem folytatták a harcot.

2 Sám. 20:1 – Akadt ott egy elvetemült ember, név szerint Seba... Ez belefújt a kürtjébe és kihirdette: Nincs semmi közünk Dávidhoz...

Jer. 4:5 – Fújjátok meg a kürtöt országszerte!

4:21 – Meddig kell még hadijelvényt látnom / és kürtszót hallanom?

6:1 – Fújjátok meg a kürtöt Tekóában, / adjatok vészjelet...

6:17 – Öröket állítottam föléjük, / hogy figyeljenek a kürt szavára.

Ez. 33:3 – az pedig látja jönni a fegyveres ellenséget az ország ellen, és megfújja a kürtöt, hogy figyelmeztesse a népet, akkor ha valaki hallja a kürtszót, de nem törődik a figyelmeztetéssel, a fegyveres ellenség pedig eljön, és levágja, úgy a vére a saját fejére száll.

Jer. 4:19 – Háborog a szívem, nem hallgathatok, / mert lelkemben hallom már a kürtszót, a harci riadót!

Jób 39:24 – Dübörögve, reszketve dobog a földön,
nem marad veszteg, ha zeng a kürt szava.

- 2 Sám. 18:16 – Ekkor Jóáb megfújta a kürtöt, mire a nép visszatért Izráel üldözéséből.
- 2 Sám. 20:22 – Jóáb pedig megfúvatta a kürtöt, és széteszlottak a város alól, mindenki a maga lakóhelyére.
- Jer. 42:14 – Egyiptomba akarunk menni, ahol nem látunk harcot, és nem hallunk kürtszót...
- Józs. 6:5 – És ha majd hosszan fújják a kosszarvakat, ti pedig meghalljátok a kürt szavát, hatalmas harci kiáltásban törjön ki az egész nép.

A sofár a választott nép életének szinte minden jelentős eseményénél megszólal: Neh. 4:12 – Mindegyik építőnek a derekára volt kötve a kardja, úgy építettek. A kürtös pedig mellettem volt.

- Jóel 2:1 – Fújjátok meg a kürtöt a Sionon, / fújjátok riadót szent hegyemen!
- Ez. 7:14 – Fújjátok csak a kürtöt, készítsetek elő mindent!
- Ám. 2:2 – Csatazajban hal meg Móáb népe, / harci láрма és kürtzengés közben.
- Ézs. 18:3 – ha megfújják a kürtöt, halljátok meg!
- 27:13 – Azon a napon megharsan a nagy kürt,
és visszajönnek, akik elvesztek az Asszírok földjén.
- 58:1 – Harsogjon a hangod, mint a kürt!
- Hós. 5:8 – Fújjátok meg a kürtöt Gibeában, / és a trombitát Rámában
- 8:1 – Kürtöt a szádhoz! / Sasként tör az ellenség az Úr házára!
- Zof. 1:16 – kürtszó és riadó napja / az erős városok ellen
és a büszke bástyák ellen!
- Ex. 19:16 – A harmadik napon virradatkor pedig mennydörgés, villámlás és sűrű felhő támadt a hegyen, és igen erős kürtzengés.
- 19:19 – A kürt zengése egyre erősebben hangzott.
- Zak. 9:14 – Az én Uram, az Úr megfújja a kürtöt, /
és dél felől támadó forgószelelben vonul.



42. ábra: Sófár Jemenből

A sofár az egyetlen Ószövetség korabeli hangszer, amely évezredekken át megőrizte eredeti formáját és ma is használatos az istentiszteleten. A sofart Asszíriából vették át Izráel fiai, a szó az asszír sapparu – kőszáli kecske származéka, noha az ószövetségi sofár kosszarvból készült. A szó értelmezése a hangszer anyagára mutat, a su és far jelentése üres vagy üreges, azaz szarv. Az Ószövetség korában a marhaszarvból készült sofart nem használták, *csak kosszarvból vagy kőszáli kecske szarvából készülhetett.* Eredeti formája görbült, a természetes kosszarvnak megfelelően, később alakult ki a nyújtott formájú sofartot,

amelynek a hangtölcsér mellett egy erőteljes hajlata volt. A második templomban mindkét formát használták, a kosszarvból készült hajlított formát és a kőszáli kecske szarvából készült nyújtott formát. A két fajta sofar használatát részletesen szabályozza a Misnah¹¹⁸ Rosh ha-Shanah, az Újév ünnepi rendje:

Újévkor a kőszáli kecske szarvából készült sofart kell megfújni, amelynek arany fúvókája van. A sofart megszólaltató muzsikusok mellett két trombitás áll (hacoc^orot), a sofar hosszú hangot fúj, a trombita pedig egy rövid hangot... A kosszarvból készült, hajlított sofarotnak ezüst fúvókája van, a hangszer megszólaltató muzsikusok között két trombitás áll, a sofar rövid hangot szólaltat meg, a trombiták pedig hosszút. Az egyik írásmagyarázó, R. Judah szerint Újévkor kosszarv, a jubileumi évben pedig kőszáli kecske szarvából készült hangszer fújnak.

A templom lerombolása után (Kr. u. 70.) már nem volt szabad a sofart arannyal, ezüsttel és gazdag ornamentikával díszíteni, és ez az egyszerű, dísztelen forma maradt fenn máig. Eredetileg az ókori keleti népekhez hasonlóan a sofar megszólaltatását is mágikus és varázslatos cselekmények kísérték, majd az ószövetségi vallás fejlettebb szakaszában megszólaltatása első sorban az Újév napját jelentette, hangja szimbolikusan emlékeztette Izráel Istenét az ősatyáknak, Ábrahámnak, Izsáknak és Jákóbnak tett ígéretére. A többi ünnepnapon is szimbolikus cselekmény volt a sofar megfújása; a kosszarvból készült hangszer hangja a hívőket Ábrahám áldozatára emlékeztette (Gen. 22:13). A templom lerombolása után az elvesztett szentély fölötti szomorúság jeleként a rabbik mindenféle zenélést megtiltottak, egyedül a sofar hangja szólhatott, mivel ennek messianisztikus jelentősége volt a messiás közeledtét hirdette.

A hacoc^orot (trombiták) különböző jellegű megszólaltatásának paralleljeként a sofart is többféleképpen fújták meg: a תקע tekiah a sofar rövid megfújását jelenti, míg a hosszan megfújt hang a משך masak:

Ex. 19:13 – Majd csak, ha a kürt hosszan zeng, akkor szabad fölmenni a hegyre.

Józs. 6:5 – És ha majd hosszan fújják a kosszarvakat, ti pedig meghalljátok a kürt szavát, hatalmas harci kiáltásban törjön ki az egész nép.

A תרועה t^oruah (Num. 10:2 kk) hangzásáról eltérő véleményeket olvashatunk, jelenthetett rövid, staccato játékmódot, azaz az egyes hangok éles elkülönítését, mások szerint tremolot. A Kr. u. 4. században Cezareában R. Abbahu (279-320) a staccato fújásmódot שברים s^obarimnak, a tremolo hangzást תרועה t^oruahnak nevezte, megkülönböztető elnevezései máig használatban maradtak, a rabbinikus irodalom részletesen ismerteti a sofar megfújásának alkalmait, és az alkalmaknak megfelelő

¹¹⁸ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, Rosh ha-Shanah 3.3-5, p. 191.

megszólaltatást. Külön szabályok vonatkoznak arra, hogy Jeruzsálem városán kívül mikor és hol szólhat a sofar, a Talmudban részletes szabályokat olvashatunk, hogyan szólaljon meg a sofar, ha áll a gyülekezet és hogyan az ülő gyülekezetnek. A rabbinikus irodalom is megőrizte a sofar hangjának mágikus jellegét, hangja képes a Sátánt megzavarni, elbizonytalanítani. A sofar hangja tragédiát is előidézett, amikor hangját a római katonák harcra hívó jelzéseként értékelték, és hogy a vélt felkelést megakadályozzák, a zsinagógában imádkozókat lemészárolták. (Ros ha-shanah 4.8) Egy ideig a rómaiak betiltották használatát, majd miután meggyőződtek róla, hogy használata kizárólag rituális, egy év múlva újra engedélyezték.

A sofar világi használatában mágikus jellegű cselekményeket kísér és a nép életét formáló heroikus cselekmények hirdetője. A halil mellett olykor halottsiratásnál is megszólaltatják, a Talmud egyenesen temetési kürtként említi, használják az exkommunikáció megrázó eseményénél, de hangjával a természeti katasztrófát is megpróbálják elhárítani; a sofar hangja megőrizte ősi mágikus és varázslatos jellegét.

A középkor misztikusai és filozófusai a sofar megfűjásának etikai és okkultista jelentőséget tulajdonítottak, Maimonides (1135-1204) szerint a sofar hangjának mély értelme van, ébredjenek az alvók, vizsgálják meg tetteiket és bűnbánattal térjenek meg alkotójukhoz.

A primitív sofar később fejlettebb formákban jelenik meg, de hangkészlete továbbra is korlátozott, mindössze az alaphang, az oktáv és a kvint, tehát zenei-művészi előadásra sohasem volt alkalmas, megőrizte szignálhangszer jellegét. A középkori rabbinista magyarázók, pl. Rasi (1040-1105)¹¹⁹ a sofar hangjának zenei jellege mellett mágikus erőt is tulajdonítottak, amely alkalmas a gonosz szellemek elűzésére. Feltételezhetjük, hogy a sofar hangjának sokféle szimbolikus jelentése mellett háttérbe szorult a hangzás esztétikuma, a rabbinikus irodalom leszögezi, hogy a sofar csak megfelelő céllal szóljon, és ezzel betöltötte vallásos rendeltetését. Egyetlen ószövetségi hangszer konstruálását sem kíséri annyiféle utasítás, előírás, mint a sofarét, ezeket részletesen leírja a Misnah Rosh ha-Shanah. *A sofar konstruálása és használata sokat megőrzött a primitív, első templom előtti ószövetségi ritus maradványaiból*, továbbéltek bizonyos mágikus varázslatos vonások, amelyek a primitív népeknél is föllelhető mágikus zeneiségre utalnak.

A sofart a vallásos-kultikus eseményeken a papok és a lévíták fűjták, de világi alkalmakkor, sőt olykor ünnepnapokon is laikusok, gyermekek vagy szükség esetén akár

¹¹⁹ The Talmud, ford. Polano, H., Frederick Warne, London, 1973, pp. 231-233.

nők is megfújhatták. A Misnah Rosh ha-Shanah 4.8 megengedi, hogy gyermekek is megfújják a sofart, hogy megtanulják használatát.

A templom lerombolása után a sofar jelentősége megnőtt, mivel a hacoc^crot (trombiták), az istentisztelet szent hangszerei elhallgattak, funkciójukat a sofar vette át, rengeteg rabbinikus előírás vonatkozik megszólaltatásuk módjára és alkalmaira. A középkori neumák megőrizték a sofarra vonatkozó különböző zenei előírásokat; a 13. századi Codex Adler a legrégebbi kézirat. A jemeni zsidóknak óriási sofarotjuk volt még a 20. század elején, olykor egy méter hosszú, hajlított formájú. (42. ábra)

A Septuaginta negyvenkétszer a trombitára használatos salpinxnak fordítja, huszonötször keratinēnek (kürt), egyszer kihagyja, és többször körülírja hangját. A Vulgata harmincnyolcszor fordítja buccinának, huszonkilencszer tubának, egyszer tuba corneának és van úgy, hogy kihagyja. A Targum hatvanháromszor sofarának, háromszor karnának és olykor kihagyja. A Pesitta hol karnának, hol sifurának fordítja. A korai bibliafordítások nem ritkán összecserélik a sofar és a hacoc^crah megjelölését, hasonlóan önkényesen interpretálják a sofart a modern fordításokban: pozan, kürt, trombita stb.

A sofar az egyetlen fúvós hangszer, amely az istentiszteleti rituáléban megszólal, és az egyetlen ószövetségi hangszer, amely máig megőrizte formáját, jellegét és funkcióját.

קֶרֶן – Keren

Általában a sofar szinonimájaként értelmezik, noha nyilvánvaló a két hangszer közötti különbség: a keren etimológiailag a keménynek lenni igéből származtatható, az erőteljes marhaszarvat jelenti, így lesz a hangszer anyaga annak neve.

A keren szó a Bibliában más jelentéseket is hordoz, jelenti az oltár szarvát (Lev. 4:7), azaz az oltár négy sarkát díszítő kosszarvat, amely a fény és az erő szimbóluma (Jer. 48:25; Hab. 3:4). A kerent használják a király felkenése alkalmával (1 Sám. 16:1; 1 Kir. 1:39), így hatalmat és méltóságot is kifejez (Zsolt. 89:18), de jelentheti a hegyek csúcsát is (Ézs. 5:1).

A keren szarvból készített hangszert jelent, amelynek anyaga szilárd és a hangja erős. Többnyire azonosnak tekintik a sofarral, a modern fordítások következetlenül használják a kifejezést; a görög fordítások megkülönböztetés nélkül használják a keratinēt vagy salpinxot, a latinok a tubát és bucinát a kerentre, a sofarra és olykor még a hacoc^crahra is, nem tesznek különbséget a fémből készült hacoc^crah és az állati szarvból előállított sofar és keren között.

Hieronymus egyik kommentárjában a bucina görbült állati szarvból készült hangszer, amelyet a héberek sofarnak, a görögök keratinēnak neveznek. A tuba viszont fémből vagy ezüstből készül, hangja messze hangzik, háborúban és ünnepi alkalmakkor használják. Hieronymus nem tesz különbséget az állati szarvak között, a Misnah¹²⁰ azonban részletesen leírja, hogy a sofár nem készülhet marhaszarvból, mert a marhaszarvból készült hangszer a kerén. ***A kerent sohasem használták az istentiszteleteken***, kizárólag világi hangszer volt.

יובל – Jobel

Lev. 25:9-54-ben fordul elő a szó önmagában és a בשנת היובל bis^enat hajobel összetételben, amely a hétszer hét év leteltét, az ötvenedik, jubileumi szent évet, az engesztelés napját jelenti, amelyet a שופר תרועה sofár t^eruah megfújása hirdetett meg (Lev. 25:9). A jobel szó önmagában a jubileumi évet jelenti, ez a kürtzengés napja (Num. 29:1). A t^eruah jelentése önmagában riadó, riasztás:

Jer. 4:19 – Háborog a szívem, nem hallgathatok, / mert lelkemben hallom már a kürtszót, a harci riadót!

תרועה מלחמה t^eruah milhama – harci riadó

Zof. 1:16 – Kürtszó és riadó napja / az erős városok ellen / és a büszke bástyák ellen!
יום שופר ותרועה jom sofár ut^eruah

A modern kommentátorok feltételezik, hogy az ószövetségi időben volt egy különleges formájú kürt, amelynek sokkal erősebb hangja lehetett, mint a sofarnak. Józs. 6-ban Jerikó falainak lerombolásánál a sofár, a kerén és a jobel együtt szerepel, és a jobel ötszöri megszólaltatása arra utal, hogy egy ***különleges formájú kürt lehetett***, amelynek lényegesen erősebb hangja volt, mint a kürtnek. Míg a sofár kosszarvból, a kerén marhaszarvból, a jobel hangtölcsére fémből készült; az Ószövetség különleges hangszere, amely lényegesen különbözik a sofár és a kerén formájától és hangminőségétől egyaránt.

A korai és késői fordítók a jobelt a sofár egy fajtájának tartották, a Septuaginta fordítása viszont figyelemre méltó, a jobelt aphaseōs, a szabadulás jelének fordítja a Lev. 25:11-13-ban. A jobelt a sofár és a kerén mellett a kürtök harmadik fajtájának szokták tekinteni, a sofár kosszarv, a kerén marhaszarv, a jobel pedig az ujjongás kürtje, az örömnépe hirdetője.

¹²⁰ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974, Rosh ha-Shanah 3.2, p. 191.

Trombiták

הַצְצָרָה הַצְצָרוֹת – **Hacoc^hrah, hacoc^hrot**

A szó jelentése trombita, etimológiailag a הַצָּר hacar igéből vezethető le, jelentése összegyűjteni, hasonló értelmű az arab hecār – összegyülekezésre hívni. Gesenius szerint a szó hangzása imitálja a hangszer hangját, mint a tof, a m^eciltaim vagy a salisim. Hasonló jelentséggel találkozunk az antik irodalomban; görög mormoro (morogni), tintinnabulum (kisharang).



43. ábra: Egyiptomi trombiták

A hangszert Egyiptomból hozták magukkal Izráel fiai, egy Kr. e. 1415-ből származó egyiptomi ábrázoláson harci trombitákat láthatunk, Tutanchamon sírjában egy ezüst és egy bronz trombitát találtak (43. ábra). Az exodus Tutanchamon idejére esik, feltehető, hogy a trombitákat Egyiptomból vitték magukkal a menekülők, de asszír ábrázolásokon is találunk trombitákat. Josephus a Régiségekben részletesen leírja a hangszert, Hieronymustól tudjuk, hogy a hangszer vagy bronzból, vagy ezüsből készült.

A hacoc^hrahnak több korabeli ábrázolása maradt fenn, leghíresebb Titus diadalíve Rómában; a jeruzsálemi templom lerombolása után a szentély kirabolt kincsei között szerepel két ezüst trombita, feltehetően az eredeti hangszerekről mintázhatta a diadalív szobrása (44. ábra). A Bar Kochba felkelés (132-135) érmein szerepelnek trombiták, de az ábrázolás elnagyolt, a hangszert jelentősen megrövidítve láthatjuk.



44. ábra: A jeruzsálemi templom ezüst trombitái Titus diadalívén

Görög és római forrásokból úgy tudjuk, hogy a trombita az etruszoknál jelenik meg először, majd innen jut Egyiptomba, Tyrusba, majd a görögökhöz és a rómaiakhoz. A görögök a trombitát salpinxnak nevezték, fémből készítették, míg a keratinē, a kürt marhaszarvból készült. A rómaiaknak többféle jelzőhangszerük volt; a tuba, a buccina, a cornu, a lituus, ezek általában fémből készültek, a cornu eredetileg marhaszarvból, később azonban ezt is fémből készítették.

Az egyiptomi trombitákhoz hasonlóan *az ószövetségi trombiták is fémből készültek*, de míg az egyiptomiak bronzból, a héberek *ezüstlemezből készítették*, ezt fejezi ki a Septuaginta fordítása: salpingas elatas, vagy a szír fordításban a nesah. Az ószövetségi trombiták az egyiptomiak formáját mutatják, a hangszer a Bibliában mindig többes számban – hacoc^{er}ot szerepel. *A hangszer megszólaltatása az ároni papság privilégiuma volt.*

Num. 10:8 – A harsonákat Áron fiai, a papok fújják. Örök rendelkezés legyen ez nálatok nemzedékről nemzedékre.

A trombita megszólaltatói a חֲצֹצְרִים hacoc^{er}rim:

2 Krón. 5:12-13 – fölállt az oltártól keletre valamennyi énekes lévita, tehát Ászáf, Hémán és Jedútún a fiaikkal és testvéreikkel együtt fehér ruhába öltözve, cintányérokkal, lantokkal és citerákkal, és velük együtt százhusz harsonát fújó pap. A harsonásoknak meg

az énekeseknek egyaránt az volt a tisztjük, hogy összehangolva zengjék az Úr dicséretét és magasztalását.

2 Krón. 29:28 – Ekkor leborult az egész gyülekezet, az ének pedig zengett és a trombiták harsogtak.

Az ároniták előjoga csak a szent trombiták kultikus használatára vonatkozott, világi alkalmakkor bárki fújhatta őket, például a király heroldjai:

2 Kir. 11:14 – ...a király körül pedig ott vannak a parancsnokok és a kürtösök, az egész köznép meg örül, és fújja a kürtöket.

Nem tudjuk, hogy a világi használatra szánt kürtök is ezüstből készültek vagy pedig más fémből, esetleg bronzból. Az ókori keleti népekhez hasonlóan az Ószövetség korának trombitái is azért szólaltak meg, hogy felhívják Istenük figyelmét a szent cselekményre. Egy késő római időből származó egyiptomi szarkofágon ábrázolt trombitás Ozirisz figyelmét akarja felhívni az áldozatra. Profán használatban a hangszer az ellenség közeledtét jelezte, hasonlóan az egyiptomi trombitákhoz, amelyeket első sorban a csaták alatt használtak.

A trombiták minden ünnepi alkalom liturgiájában megszólaltak, újholdkor éppúgy, mint a mindennapi égő- és hálaáldozat bemutatásánál. Trombiták szóltak akkor, amikor a szövetség ládáját Jeruzsálembe vitték:

1 Krón. 15:24 – ... papok fújták a harsonákat Isten ládája előtt...

Salamon templomának szentelésénél:

2 Krón. 5:12 – ...százhusz harsonát fújó pap.

a második templom alapjának lerakásakor:

Ezsd. 3:10 – Az építők tehát lerakták az Úr templomának alapját, és odaállították a papokat szolgálati öltözetben harsonákkal...

Jeruzsálem falainak felavatásakor:

Neh. 12:35 – A papsághoz tartozók közül pedig harsonákkal vonult ki Zekarjá...

Minden alkalommal megszólaltak a harsonák amikor a nép vidám volt és ünnepet ünnepelt (2 Kir. 15:14; 2 Krón. 23:13; Ezsd. 3:10; Zsolt. 98:6).

A napi istentiszteleten a trombiták hangja figyelmeztette a gyülekezetet arra, hogy boruljanak le az Isten előtt, a rabbinusi irodalom szerint a második templom rituális szokásai feltehetően megőrizték az első templom rituális rendjét. Biztosra vehetjük, hogy unisono szóltak, mivel a mi felfogásunk szerinti többszólamúság ismeretlen volt az ókorban. Az egyiptomi trombiták hangerejét találóan jellemzi Plutarchos (48-120), amikor számárordításhoz hasonlítja.¹²¹ A hacoc^erah jelzőhangszerből igazi instrumentummá

¹²¹ Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968. p. 100.

alakult, Salamon templomának felszentelésekor a négyszáz énekes mellett százhusz trombitás szerepelt (2 Krón. 5:12-13). A hangszerek száma feltételezi az instrumentumok és a játékosok technikai színvonalát. A hacoc^crah konstrukciója a mai egyszerű trombitához lehetett hasonló, több részből állították össze, a részek egymásba csúsztak.

Az istentiszteleten legalább két trombitának kellett szólnia, a nagy ünnepek alkalmával megsokszorozták számukat, így a salamoni templom szentelése alkalmával százhusz trombitás működött közre. Az Ószövetség két kifejezést használ a trombiták megszólalására:

תקיע תרועה ^cruah Num. 10:2 kk.

A ^cruah a trombita szaggatott, nyugtalan hangját jelenti, a tekiah pedig a hosszan kitartott hangokat, idővel a két kifejezés elvesztette önálló jelentését.

Különösen a Krónikák könyveiben olvashatunk arról, hogyan használták a trombitákat az első templomban, a második templomban való szerepükről pedig Ezsdrás, Nehémiás könyve, a Zsoltárok és a rabbinikus irodalom tudósít. A második templomban háromszor szólaltatták meg a pitvarban, hogy a papokat és lévitákat figyelmeztessék feladatukra. A Misnah részletesen leírja, milyen alkalommal, hányszor szólaljon meg a trombita. A sofarhoz hasonlóan a hacoc^crot is a szombat meghirdetésének hangszere volt, a חזן hazan, a kántor a város legmagasabb pontján fújta meg, hogy még a mezőn dolgozók is meghallhassák. Bizonyos idő eltelt az első, figyelmeztető hang után, hogy a munkákat mindenki be tudja fejezni, majd egy újabb trombitászó jelezte az ünnep kezdetét.

A trombitának háborús szerep is jutott, amelyről megbízható tudósítást kapunk a Holt-tengeri tekercekből,¹²² az apokaliptikus iratból, A Világosság fiainak harca a sötétség fiaival ellen.¹²³ Az irat tükrözi a korabeli viszonyokat, a római katonai szervezetet és a katonai stratégiát, de fontos zenei utasításokat tartalmaz a hangszerek, különösen a trombita használatára:

VIII:1-14 – A trombiták szüntelen szóljanak, hogy irányítsák a parittyásokat, mígnem azok végeznek a hétszeri dobással. És ezután a kohének fújják meg számukra a visszatérés trombitáit... És amikor a kohének megfújják a jeladás trombitáit: vonuljon ki a kapukból a gyalogosok három osztaga... És a kohének fújják meg a trombitákat, kitartott hangon, a hadrend felállításához... És amikor már mind a három egység készen áll: a kohének fújják meg számukra a második jelet, nyugodt, egyenletes, kitartott hangon... És a kohének fújják az öldöklés hat trombitáját, egyforma, sodró hangon, az egész ütközet folyamán. És a léviták és az egész nép fújják a kos-tülköket (sofar),... A kos-tülkök hangja némuljon el,

¹²² Leipoldt, Johannes – Grundmann, Walter: Umwelt des Urchristentums II. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1970. pp. 135-180.

¹²³ Komoróczy Géza: Kiáltó szó a pusztában, A holt-tengeri tekercek, Ozirisz Kiadó, Budapest, 1998. p. 138 kk.

de a trombitákon a kohének harsogjanak továbbra is, egyformán, sodró hangon... És ezután a kohének fújják meg számukra a visszatérés trombitáit, nyugodt, egyenletes, kitartott hangon. A kohének... fújják a trombitákat mind a három osztag számára.

A jeruzsálemi templom lerombolása után (Kr. u. 70.) a Talmud szerint bizonyos kifejezések, így a hangszercsoportok nevei is a beszélt arámi nyelv hatására megváltoztak. Az Ószövetségben huszonkilencszer szerepel a hacoc^erot, a Septuaginta huszonhétyszer salpixinak fordítja, a 2 Krón 5:13-ban kihagyja, a Hós. 5:8-ban pedig salpisate salpingi szerepel. A Zsolt. 98:6-ban a hacoc^erot mellett a sofar is szerepel:

בהצצרות וקול שופר bahacoc^erot v^ekol sofar – harsonákkal és kürtzengéssel

A Septuagintában en salpinxin elatais, kai phōnē salpingos keratinēs.

A Vulgata huszonhétyszer tubának fordítja, a 2 Krón. 5:13-ban a fordítása helytelen, a Zsolt. 98:6-ban pedig in tubis ductilibus, et voce tubae corneae.

A Targum a hacoc^erah arám formáját, a hacocartát használja, a Pesittában egyszer szerepel a karna, a kürt, a többi helyen körülírja a fogalmat.

A hangszerekre vonatkozó zenei utalások – kle sir

כלי שיר – Kle sir értelmezése

Az Ószövetségben a hangszerekre használt általános kifejezés, a כלי kle, jelentése szerszám, eszköz, hangos hangszer:

בכלי־עז bikle oz – A léviták és a papok mindennap dicsérték az Urat erős hangú hangszereken játszva az Úr tiszteletére. 2 Krón. 30:21

בכלי דויד bikle Dávid – Oda is álltak a léviták Dávid hangszereivel, 2 Krón. 29:26

בכלים bakelim – Négyezren pedig dicsérték az Urat azokon a hangszereken amelyeket én készítettem az Úr dicséretére. 1 Krón. 23:5

Az exegéták közül némelyek feltételezik, hogy Dávid maga is készített hangszereket, ezt megerősíti Josephus a Régiségekben. Az apokrif 151. zsoltár is utal erre: Kezem organont készített, ujjaim psalteriont szerkesztettek. Nincs bizonyíték rá, hogy Dávid hangszereket készített volna, de elképzelhető, hogy felügyelete alatt készítettek hangszereket:

2 Krón. 7:6 – A papok pedig szolgálatba álltak, a lévíták is az Úr minden hangszerével, amelyeket Dávid király készíttetett, hogy magasztalják az Urat, mert örökké tart szeretete.

2 Krón. 23:13 – Amikor látta, hogy a király ott áll egy emelvényen a bejáratnál...és látta az énekeseket a hangszerekkel...

Neh. 13:36 – ...Dávidnak, az Isten emberének a hangszereivel.

A kle sir a húros hangszerek egész családját vagy csoportját jelöli, amelyek alkalmasak voltak az ének kísérésére:

כלי נבל kle nebel – Én is magasztallak hárfával, / hűségédért, Istenem! Zsolt.

71:22

כלי נבלים kle nebalim – Jeiél a lanton és a citerán, Ászáf pedig a cintányéron játszott. 1 Krón. 16:5

כלי מנים kle minnim – Jézus Sirak könyvében szerepel, a kairói zsinagóga genizájában talált könyv kifejezését autentikus bibliai kifejezésnek tekinthetjük.

נגינות n^oginot – az ének kísérésére használt hangszerek gyűjtőfogalma.

מני מני minni,minnim – húrok – Dicsérjétek citerával és fuvolával. Zsolt. 154.
Elefántcsont palotákból hárfák vidámítanak. Zsolt. 45:9.

לשרים lasarim – az énekesnek – Az énekeseknek pedig citerákat és lantokat.
1 Kir. 10:12, 2 Krón. 9:11.

A bibliai és a posztbiblikus irodalom egyaránt arra utal, hogy az Ószövetség korában az éneket, a lévíták énekét is hangszerrel kísérték. A zsoltárfeliratok között találunk utalást arra, hogy az éneket nem csak húros hangszerekkel kísérték, de valószínűleg leginkább húros hangszereket használtak az ének kísérésére.

A Zsoltárok könyve zenei vonatkozásai¹²⁴

A Zsoltárok könyve – ספר תהלים, Széfer T^chillím, Pszaltērion (gör.) Psalterium (lat.), 150 lírai költemény öt szakaszban, vagy könyvben.¹²⁵ A tradíció szerint jó néhányat közülük részben vagy egészben hangszeres kísérettel adtak elő. A zsoltárfeliratokban¹²⁶ értékes zenei utalásokat találunk, a Zsoltárok könyve az ószövetségi ének és zene szempontjából megkülönböztetett figyelmet érdemel.¹²⁷

A legrégebbi héber kifejezések az énekekre a שִׁיר - *sír*, és a שִׁירָה - *sirah*, amelyek kezdetben nem kultikus vagy vallási éneket jelöltek, hanem énekelt költeményt. A Zsoltárok könyve egyaránt tartalmaz vallásos és világi énekeket, a különböző kompilátorok feltehetően a nép zenekultúrájának egészéből merítettek. Az elsődleges szempont mégis az Isten tiszteletére alkalmas énekek gyűjteményének az összeállítása lehetett, így a legfontosabb műfajok:

1. Dicsérő és hálaének, kérés és bűnbánati énekek, amelyek Jahve mindenhatóságát, jóvoltát és gondoskodását magasztalják.
2. Történeti ódák, egy-egy nagy nemzeti eseményre emlékeznek, pl. 30. zsoltár, amely templomszentelési ének, vagy a 137. zsoltár, a babiloni fogság fájalmát megrázóan kifejező költői mű.
3. A nép életének jelentős eseményeit kísérő énekek: munkadalok, aratási és szüreti énekek, szerelmi és lakodalmi énekek, amelyek Izráel életének már legkorábbi időszakában jelen voltak. Az énekek eredeti címe vagy kezdőszava olykor fennmaradt a zsoltárfeliratokban, némely zsoltár – ha átformálva is – tisztán mutatja az eredeti népdal karakterét:

Zsolt. 65:10-14 – Gondoskodszt a földről, megöntözöd, / nagyon meggazdagítod, / Isten patakja tele van vízzel... / Nyájak lepik el a legelőket,
a völgyeket gabona borítja, / ujjonganak és énekelnek.

104:12 – Fölöttünk laknak az égi madarak, / sűrű lombok között énekelnek...

147:7 – Zengjetezt hálaéneket az Úrnak, / énekeljetezt hárfakísérettel Istenünknek!

¹²⁴ Robinson, Theodore H.: *The Poetry of the Old Testament*, Gerald Duckworth, London 1969, pp. 107-163

¹²⁵ Haag, Herbert: *Bibliai lexikon*, Szent István Társulat, Budapest, 1989. 1965-1970 hasáb

¹²⁶ Kittel, D. Rudolf: *Die Psalmen*, Leipzig, 1922, XXX-XXXII

¹²⁷ Westermann, Claus: *Az Ószövetség theológiájának vázlatá*, Budapest, 1993, pp. 151-217

4. A későbbi zsoltárköltészet előfutárának kell tekintenünk az imádság jellegű meditációt, ennek legszebb példája Dávid dicsérő éneke (2 Sám. 22), amelyet majdnem változtatás nélkül megtalálunk a 18. zsoltárban.

A Zsoltárok könyvének egyes gyűjteményei a nép életének különböző időszakokban keletkeztek, bizonyos, hogy a gyűjtemény végső formáját Kr. e. 200 körül nyerte el. Általában a királyság korai periódusára, a Kr. e. 11-10. századra teszik a zsoltárok legősibb rétegének keletkezési idejét. Egy részüket később, Ezékiás idejében (Kr. e. 8. sz.) fűzték hozzá, a Zsoltárok könyvének negyedik része a babioni fogság idején, vagy közvetlenül utána keletkezett, a Kr. e. 6. században, a többi pedig a következő háromszáz esztendőben. Megfigyelhető a zsoltárok fejlődésének fokozatos kibontakozása és a templomi liturgikus zene közötti fejlődés párhuzamossága.¹²⁸

A babiloni és az ősi izráeli kultúra érintkezési pontjai a költészetben is megtalálhatók¹²⁹, némely bibliai zsoltár parallelje föllelhető a babiloni költészetben, de óriási a különbség vallási és etikai szempontból. A babiloni mellett az egyiptomi befolyás is kimutatható, legismertebb példája ennek Ekhnaton (IV. Amenophis, Kr. e. 1375-1358) Naphimnusza és a 104. zsoltár közötti párhuzam.¹³⁰ Hasonló párhuzam mutatható ki az Amenophis tanítása (kb. Kr. e. 1370-1352) és Salamon bölcs mondásainak gyűjteménye között a Zsolt. 22:17-23-ban. A 29. zsoltár feltehetően kánaáni eredetű.¹³¹

A párhuzamok ellenére nyilvánvaló, hogy a vallásos lírát az ószövetségi költészet emelte sohasem látott magasságba.

A zsoltárfeliratok értelmezése

A zsoltárok többsége a feliratban a szerző nevét adja, Dávid 73 zsoltár feliratában szerepel, Ászáf 12, Kórah fiai 11, Salamon 2, Jedútún-Étán 4, Mózes 1, Hémán 1. A tradíció szerint Dávid volt a legtermékenyebb zsoltárszerző. Salamon költői tehetsége messze földön híres volt, ennek ellenére mindössze két zsoltár szerzőségét tulajdonítják neki, holott az 1 Kir. 5:12 szerint „háromezer példabeszédet mondott és ezeröt éneket szerzett”. Az uralkodását követő nyugtalan évszázadokban mondásai és zsoltárainak egy

¹²⁸ Jagersma, H.: Izráel története az ószövetségi korban, Budapest, 1991, pp. 166-167.

¹²⁹ Westermann, Claus: Das Loben Gottes in den Psalmen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968, p. 28-34

¹³⁰ Zsolt. 104:33 – Éneklek az Úrnak, amíg élek, / zsoltárt zengek Istenemnek, amíg csak leszek.

¹³¹ Westermann, Claus: Das Loben Gottes in den Psalmen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968, p. 34-36

része is talán veszendőbe ment. Kórah fiai, azaz leszármazottai lévita nemzetség volt, írástudók voltak, akik Ezékiás idejétől a fogságból való visszatérésig (Kr. e. 724-444) gyümölcsöző irodalmi tevékenységet folytattak. A nekik tulajdonított zsoltárok sok történeti utalást tartalmaznak. Ászáf zsoltárai is a lévita iskolában gyökereznek, egy több évszázadon át működő lévita-törzsről van szó, csakúgy, mint Hémán és Jedútún esetében. Ötvenegy zsoltár nem utal szerzőjére, ezeket a rabbinusi irodalom elárvult zsoltároknak nevezi.

A zsoltárfeliratok a keletkezés, a jelleg, a zsoltár mondanivalója és a zenei előadás szempontjából különösen fontosak:

1. Lehetnek a zsoltár műfaját vagy karakterét jelentő, vagy általános jellegű feliratok, amelyek zeneileg már nem értelmezhetők.
2. Zenei-technikai terminusok, vonatkozathatók a zsoltárszöveg dallamára, a kísérő hangszerre, vagy lehetnek az előadás módjára utaló megjegyzések.

A feliratokat főként a történet, filológia és vallástörténet felől próbálják megközelíteni, Sendrey szerint a gyakorlati zenélés felől kell megfejteni a feliratokat,¹³² míg az exegéták kultikus jelentőségüket hangsúlyozzák. A zsoltárokat az ősi Izrael énekeskönyvének tekinthetjük, így a Zsoltárok könyve első sorban zenei jelentőségű.

A Zsoltárok könyvének legfontosabb zenei vonatkozású kifejezései

A kanonikus szöveg a zsoltárokra használja a שִׁיר – *sír* és a מִזְמוֹר – *mizmor* megjelölést, a Zsoltárok könyve pedig סֵפֶר תְּהִלִּים - Széfer T^ehillím, azaz dicsérő énekek gyűjteménye, a cím nem a tartalomra, hanem inkább a gyűjtemény céljára vonatkozik. A תְּהִלָּה – t^ehillah a הַלֵּל – hallél, dicsőíteni jelentésű igéből vezethető le, az istentiszteleti énekekre használatos. Az éneket a lévíták az Ószövetség számtalan helyén jelölik ezzel a szóval:

- 1 Krón. 16:4 – Rendelt az Úr ládájához szolgálattelvő lévítákat, hogy hirdessék, magasztalják és dicsérik Izrael Istenét, az Urat.

¹³² Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 69.

- 1 Krón. 16:23 – Énekelj az Úrnak, te egész föld!
Hirdessétek szabadítását nap mint nap.
- 1 Krón. 23:5 – négyezren pedig dicsérjék az Urat azokon a hangszereken, amelyeket én (Dávid) készítettem az Úr dicséretére.
- 1 Krón. 23:30 – Ott kellett állniuk minden reggel, hogy hálát és dicséretet mondjanak az Úrnak, ugyanígy esténként is.
- 1 Krón. 25:3 – A jedútúniak közül Jedútún hat fia..., akik apjuknak, Jedútúnak az irányításával ihletett módon játszottak citerán, hálát és dicséretet adva az Úrnak.
- 2 Krón. 5:13 – A harsonásoknak meg az énekeseknek egyaránt az volt a tisztjük, hogy összehangolva zengjék az Úr dicséretét és magasztalását. Amikor hangosan szóltak a harsonák, a cintányérok és a hangszerek, és dicsérték az Urat, mert ő jó, és örökké tart szeretete, akkor a házat, az Úr házát felhő töltötte be.
- 2 Krón. 7:6 – A papok pedig szolgálatba álltak, a lévíták is az Úr minden hangszerével, amelyeket Dávid király készítettett, hogy magasztalják az Urat, mert örökké tart szeretete. Miközben ők előadták Dávid dicséretét, a papok velük szemben trombitáltak, az egész Izráel pedig ott állt.
- 2 Krón. 8:14 – Megállapította apjának, Dávidnak a rendelkezése szerint a papok szolgálati beosztását és a lévíták feladatát, hogy dicséretet énekeljenek
- 2 Krón. 31:2 – Ezékiás megállapította a papok és a lévíták beosztását, beosztotta őket szolgálatuk rendje szerint. A papokat és a lévítákat beosztotta az égőáldozathoz és a békeáldozathoz, szent szolgálatra, magasztalásra és dicsőítésre az Úr lakóhelyének a kapuiban.

A zsoltárok formája és tartalma különböző, de közös vonásuk, hogy vallásos énekek és liturgiai használatra készültek. A végső forma elnyeréséig különböző fejlődési stádiumok mutathatók ki. Több kisebb gyűjteményt kapcsolnak össze, egyes énekeket hozzacsatoltak, másokat kihagytak, átdolgoztak, változtattak az eredeti anyagon. Az ún. ösgyűjtemény célja ugyanúgy nyilvános istentiszteletre szánt énekek gyűjteménye lehetett, mint a későbbi Zsoltárok könyve.

Az egyes zsoltárok közelebbi megjelölései¹³³:

תהלה – **T^ehillah** – a Septuagintában ainēsis, Aquilanál hymnēsis, Hieronymusnál hymnus, a Vulgatában laudatio. A kifejezés feliratban csak egyszer szerepel, a 145. zsoltárnál.

תפלה – **T^efillah** – imádságot, könyörgést, kérő imádságot jelent, négy zsoltár feliratában szerepel (17, 90, 102 és 142) – Dávid imádsága; Mózesnek, Isten emberének

¹³³ Westermann, Claus: Das Loben Gottes in den Psalmen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968, p. 36-87

imádsága; A nyomorult imádsága amikor elcsügged, és kiönti panaszát az Úr előtt; Imádság abból az időből, amikor (Dávid) a barlangban volt. A kifejezés szerepel még Habakuk könyve 3. részének feliratában (Habakuk próféta imádsága. Ének). A 72. zsoltár záró mondatában a megelőző zsoltárokat t^efillot-nak mondja. (Itt végződnek Dávidnak, Isai fiának az imádságai, Zsolt. 72:20.) A feliratokban specifikus költői formát, a panaszzsoltárt is jelölheti a t^efillaf, de a megjelölést mégsem korlátozhatjuk pusztán erre, a 72:20-nak megfelelően inkább dicsőítő hálaéneknek, a kultuszi zsoltárok általános elnevezésének tarthatjuk.

מִזְמוֹר – **Mizmor** – a megjelölés 57 zsoltár feliratában szerepel, a Zsoltárok könyvén kívül a Bibliában sehol sem fordul elő. A korai görög és latin fordítások elnevezései: a Septuagintában psalmos, a Vulgatában psalmus, Aquilanál melōdēma, Symmachosnál ōdē, Hieronymusnál canticum. Etimológiailag a mizmor hangszerrel kísért éneket jelent, éneklésre szánt dalt, szemben a körtáncot kísérő táncdallal, utóbbit leginkább ritmushangszerek vagy kézicsörgő, kereplő kísért. Az énekek kísérésére leginkább húros hangszereket használtak, főként a nebelt (gör. Psalteriōn, lat. psalterium).

שִׁיר – **Sír** – gör. asma ode, lat. canticum, hymnus, jelentése ének, pl. 7. zsoltár – Dávid éneke, amelyet a benjamini Kús miatt énekeltek az Úrnak; 45. zsoltár – Kórah fiainak tanító költeménye; 46. zsoltár – Kórah fiaié. Ének magas hangra.

A sír lehetett a legkorábbi kifejezés a zsoltárok megjelölésére, már a Zsoltárok könyvének legkorábbi stádiumában is hozzáfűzték az egyes énekekhez. A szó jelentése lírai költemény, amelyet éneklésre szántak, különösen örömteljes alkalmakra. Később egyre inkább vallásos használatra szánt dicsérő énekeket jelent, amelyeket a léviták kórusa adott elő.

Leginkább a mizmor jelöléssel együtt használták, ötször előtte, nyolcszor utána. Önmagában csak a Zsolt. 46:1-ben fordul elő – Ének magas hangra, és kissé változtatva, sirah formában a 16:1-ben – Dávid bizonyágtétele, Dávid miktámja. A latin fordítások kettős kifejezést használnak: canticum psalmi, vagy psalmus cantici, jelentése énekre szánt dal.

A Midras a mizmort hangszerrel kísért zsoltárnak értelmezi, a sír mizmort pedig kóruséneklésre szánt zsoltárnak.

A sír több helyütt világi dallamot is jelöl:

Ézs. 23:16 – Fogd a citerát, járd be a várost, / elfelejtett szajha!
Szépen pengesd, dalolj sokat, / hogy emlékezzenek rád!

Ám. 6:5 – Hárfakísérettel danolásznak,

és azt hiszik, hogy zenéjük olyan, mint Dávidé.

Ám. 8:10 – Ünnepeiteket gyászra változtatom, / és dalaitokat siratóénekekre.

A mizmor, sír, vagy sír mizmor jelölés nem utal külső vagy belső jellemző vonásra. A smr gyök asszír eredetű, jelentése játszani, énekelni, énekekre és zenére egyaránt használatos, a szó egyik jelentése pengetni (húros hangszert).

A mizmor sír asszír megfelelője a samar she-e-ri, az asszír szó jelentése elégia. A שִׁמְר – smr gyök a héberben idegen szó maradt, míg a sír, az énekelt dal saját elnevezés. Az Ószövetség a sirt egyaránt használja kultikus és világi dal megjelölésére, míg a mizmor kizárólag vallásos éneket jelent. Csak Jézus Sirach könyvében fordul elő egyszer a mizmor világi dal jelentésben: húros hangszeres zene bor mellé, azaz bordal (49:2).

שִׁיר הַמַּעֲלוֹת – A sír ha-ma'alot tizenöt egymást követő zsoltár alcímében szerepel (120-134), a 121. zsoltár alcímében sír la-ma'alot változatban, jelentése lépcsők énekei, vagy a felemelkedés énekei. A jelentés tradicionális magyarázata mellett még sok, olykor egymásnak ellentmondó interpretációval találkozunk: a Septuagintában ὠδὴ τῶν ἀναβαθμῶν, a Vulgátában és Hieronymusnál canticum graduum. Josephus 15 lépcsőt említ, ami az asszonyok udvarából a belső udvarba vezetett (gör. bathmoi). A rabbinusi tradíció szerint a lombsátor ünnep éjszakáján a léviták 15 lépcsőn énekelték ezeket a zsoltárokat, egyes magyarázók szerint minden lépcsőn egy-egy zsoltárt énekelhettek.

A korai egyházatyák a zsidó tradíciót követik, amikor megtartják a 15 lépcső gondolatát, de ezt misztifikálják. A későbbi görög bibliafordítók már nem lépcsőt fordítanak, hanem asma τῶν ἀναβαθμῶν, azaz felemelkedés énekeit. Magyarázatuk szerint a babiloni fogságból hazatérők Jeruzsálembe fölmenve énekelték ezeket a zsoltárokat. A Babilonból való visszatérés Ezsdrás szerint valóban ha-ma'alah mi-babel (Ezsd. 7:9). A visszatérés különböző időszakokban történt, előbb Zerubbábel és Jésua vezetésével Kr. e. 537-ben (Ezsd. 2:2), majd Artahasztá uralkodásának hetedik évében, 458-ban Ezsdrás vezetésével – Izráel fiai közül is jöttek Jeruzsálembe papok, léviták és énekesek... (Ezsd. 7:7).

Ennek ellentmond az a körülmény, hogy a 122. és 134. zsoltár már az újjáépített templomról, rendszeres kultusról és Jeruzsálem falainak újjáépítéséről szól. Így megkérdőjelezhető az a hipotézis, hogy a fogságból való visszatérők énekei lehettek a 120-134 zsoltárok.

A harmadik, és valószínűleg helyes tradíció azt feltételezi, hogy ezt a 15 zsoltárt az évente háromszor, a nagy ünnepekre Jeruzsálembe zarándokló hívek énekelték. A sír ha-

ma'aláh ilyen formán zarándokénekek gyűjteménye. Formailag és tartalmilag valóban zarándokénekek jegyeit viselik a zsoltárok, némelyik direkt utalást is tartalmaz a jeruzsálemi zarándokokra, így 122, 131, 132. és 133. zsoltár. Erre utal

Ézs. 30:29 is – Úgy fogtok énekelni, / mint az ünnepszentelés éjjelén,
szívetek pedig úgy örül, / mint a zarándok, aki fuvolaszó mellett
megy az Úr hegyére, Izráel Kősziklájához.

Az évi háromszori zarándoklatra utal az Ex. 34:24: Mert népeket űzők ki előled, kiszélesítem határodat, és senki sem kívánja meg földedet, amikor évenként háromszor fölmész, hogy megjelenj Istenednek, az Úrnak színe előtt.

A jeruzsálemi zarándoklás vallásos aktus volt, amit törvény írt elő, Philo és a rabbinikus írók egyaránt állítják, hogy ezek vidám népünnepélyek voltak. A földművesek a nagyobb helységekben gyülekeztek, és vidám sípszóval és énekléssel vonultak a Sionra. Amikor a menet a templom udvarába érkezett, a lévíták a 30. zsoltárt énekelték.

Sajátosan magyarázza Thirtle ezeket a zsoltárokat, szerinte a 120-134. zsoltár Ezékiás hálaadó zsoltárgyűjteménye, Ézs. 38:20 – Megszabadít engem az Úr, / ezért pengessük a lantot / életünk minden napján az Úr házában. Thirtle felfogása szerint ezeket a zsoltárokat Ezékiás írta volna, Ezékiásnak a csodálatos gyógyulásában kapott 15 esztendejét összekapcsolja a zsoltárok számával.

Thirtle felfogásával ellentétben a kommentátorok szinte egyhangúan képviselik azt az álláspontot, hogy ezek a zsoltárok csakúgy, mint az egész Zsoltárok könyve nyolc évszázad fejlődésének eredménye. Feltételezhető, hogy a 15 zsoltár önálló egységet alkotott, ennek a kicsiny gyűjteménynek Sír ha-ma'alot lehetett a címe, és amikor a gyűjteményt felvették a Zsoltárok könyvébe, az eredeti gyűjtemény címét, mint feliratot őrizték meg.

A klasszikus és részben a modern bibliai exegézis, így Herder és Ewald szerint a sír ha-ma'aláh zarándokének, amelyet a Jeruzsálemben igyekvő zarándokok énekelték. Mások, így Gesenius, Delitsch, De Wette, Winer a zsoltárok ritmusát tartják lépcsőzetesnek (gör. anadiplosis), a költemények egyes szakaszai lépcsőzetesen kötődnek egymáshoz. Ezt leginkább a 121. zsoltárban láthatjuk, de részben előfordul a 120, 127, 129. és 131. zsoltárban is. Hasonlót látunk a 29. zsoltárban, a Bír. 5:3-6-ban Debóra énekében. Erősen megkérdőjelezhető, hogy a ma'aláh valóban csak versforma lenne.

Mowinckel a zsoltárfeliratok kultikus jelentőségét hangsúlyozza, szerinte a ma'aláh nem lépcsőének és nem is zarándokének, hanem Jahve trónra lépésének évenkénti ünnepét szolgálta. Párhuzamot vont a kánaáni Baál trónra lépésének ünnepével és a babiloni

Marduk feltámadását ünneplő kultusszal. Mowinckel felfogása ellen szól, hogy több ma'alah zsoldárt a templomban énekeltek, így a 134-et a templom udvarában, a 124. és 129. pedig liturgikus váltakozó ének, a 128. papi áldás, a 121. liturgikus antifona.

משכיל – A **maskil** megjelölést 13 zsoldár felirata tartalmazza, így 32, 42, 44, 45, 52-55, 74, 78, 88, 89, 142 és megtalálhatjuk még a 47:8-ban (az új fordításban tanító költemény). Jelentése a Septuaginta szerint syneseōs vagy eis synēsīn, Symmachosnál synēsis, a Vulgatában intellectus vagy intelligentia, Aquilanál epistimōn, Hieronymusnál eruditio. A Targum a sekla toba körülírást alkalmazza, a 2 Krón. 30:22 alapján.¹³⁴ A maskil elnevezést a שכל – sakal gyökből származtatják, jelentése meglátni, belátni. Gesenius szerint tanító költeményt jelent a Zsolt. 32:8 alapján: Bölcsé teszek, és megtanítalak, / melyik úton kell járnod. / Tanácsot adok, rajtad lesz a szemem. Hasonló jellegű a Zsolt. 78, míg a maskil megjelölés a 45. zsoldár feliratában lakodalmi énekre utal, itt a maskil mellett még egy alcím szerepel, a szeretet éneke, avagy lakodalmi ének. A 78. zsoldárban bűnbánati ének nyomait fedezhetjük föl, a 142. zsoldárban a maskil mellett az imádság szerepel. Noha mindezek nehezen egyeztethetők össze a tanító költeménnyel, a maskil mégis leginkább ennek tekinthető, jellemző a művészi tagolt strófa és a refrén.

Mowinckel szerint a maskil feliratot hordozó zsoldárok kultikus énekek, a 2 Krón. 30:22-22-re hivatkozik; a lévíták dicsérő énekeket, hamaskilim énekeltek hangszeres kísérettel, ez szerinte a zsoldárénekek és a prófétálás közötti szoros kapcsolatra utal, az éneket a prófétai inspiráció forrásának tekinti az 1 Krón. 25:1-3 alapján – Dávid és a hadsereg parancsnokai a szolgálatra különválasztották Ászáf, Hémán és Jedútún fiai közül azokat, akik prófétai ihlettel játszottak citerákon, lantokon és cintányérokon... Őket az ihletett módon játszó Ászáf irányította... ihletett módon játszottak citerán, hálát és dicséretet adva az Úrnak. Mowinckel szerint a maskil kultikus, zenei előadásra szánt dal lehetett, ihletett inspiráció szülte.

Kérdés, hogy a 150 zsoldárból miért mindössze 13 zsoldár feliratában szerepel a maskil megjelölés. Feltételezhetjük, hogy a maskil elnevezés még valamilyen specifikumot hordoz, Sendrey szerint ezt leginkább a bűnbánati ének közelíti meg.¹³⁵

מכתם – A **miktam** megjelölés hatszor szerepel a zsoldárfeliratokban: 16, 56, 57, 58, 59, 60, az új fordításban bizonyágtétel. A szó etimológiailag a כתב – katab vagy כתם –

¹³⁴ 2 Krón. 30:22 – Ezékiás pedig szívhez szólóan beszélt mindazokkal a lévítákkal, akik hozzáértően végezték feladatukat az Úr tiszteletére. Ünnepi lakomát tartottak két napig, békeáldozatokat áldozva és dicsőítve őseik Istenét, az Urat.

¹³⁵ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 77.

katam származéka, jelentése írás, költemény, talány. Gesenius szerint a katam származéka, mások a ketemből vezetik le (arany), ezért fordítják arany zsoltárnak. Az arab irodalomban találunk erre analógiát a mudhahhabāt, arany jelzővel illetnek bizonyos költeményeket. Horne és d’Herbelot hipotézise szerint az arany betűkkel írt zsoltárokat a szentélyben függesztették fel.

A régi fordítások egészen más jelentőséget tulajdonítanak a miktámnak, a Septuagintában és Theodotionnál stēlographia, a Vulgataban tituli inscriptio, Hieronymusnál humilis et simplex. Aquila és Symmachos a Targum értelmezését követi. Feltehetően kultikus szokásokat őrizhettek meg ezek a zsoltárok, egyiptomi, babilóniai és föníciai fogadalmi táblákon találkozunk paralleljeikkel.

A miktam feliratú zsoltárok panasz- és kérésekké, arra is gondolhatunk, hogy a szent helyen írásban előadott kérés imádságok lehettek.

Langdon instrumentumot ért a miktamon, a babiloni naktamu összefüggésében értelmezi, a szó „fémfedő” jelentéséből cintányérra következett. Louis Sewgond francia bibliafordító himnusznak fordítja, a modern angol bibliafordítók átveszik az eredeti miktam kifejezést. Mowinckel az asszír katamu-ból (befedni) vezeti le a szó jelentését, a miktam szerinte olyan ének, amelynek célja a bűn, tisztátalanság és betegség engesztelése. Az engesztelő zsoltárok közé sorolja Ezékiás hálaénekét (Ézs. 38:20).

Érthető a miktam nótajelzésként is (Zsolt. 56-60), amely egy ismert ének kezdőszavát adja meg a zsoltár dallamául. Egy asszír ásatásoknál talált kőtábla megerősíteni látszik ezt a feltevést, sumer és asszír énekek katalógusát találjuk rajta, jó néhány nótajelzéssel, amelyekre a zsoltárt vagy liturgikus énekeket énekelni kell. Az ókori Keleten mindennapos gyakorlat volt, hogy a kultuszi éneket mindenki által ismert, népszerű dallamra énekelték. (Ez a gyakorlat, a kontrafaktum, időről időre megjelenik az egyház nagy átalakulásainak korszakaiban, pl. Jesu meine Freude – Flora meine Freude, az ismert ének dallamával az új hit tanait hatásosan lehetett terjeszteni.)

A zsoltárfeliratokban fennmaradtak hasonló, a kontrafaktumot megőrző utalások:

Zsolt. 56:1 – yonat’elem rehokim – „A messzi fák galambja” kezdetű ének dallamára

9:1 – múthlabbén – „A fiú halála” kezdetű ének dallamára

45:1 – a sosanimra – A „Liliomok” kezdetű ének dallamára

53:1 – a mahalathra – A „Betegség” kezdetű ének dallamára

69:1 – a sosanimra – A „Liliomok” kezdetű ének dallamára

80:1 – a sosanim-éduthra – A „Liliomok” kezdetű ének dallamára

88:1 – a mahalath-lehannóthra – A „Betegség” kezdetű ének dallamára

75:1 – az altashétre – A „Ne veszíts el” kezdetű ének dallamára, az 57, 58, 59. zoltár feliratában ugyancsak ez a nótajelzés szerepel.

Ezek az utalások eredetileg nem tartoztak a kanonikus szöveghez, a Septuagintában a Zsolt. 51, 52, 54, 57, 63 és 142-ben hiányoztak. Ugyanakkor a Septuaginta tartalmaz olyan liturgiai és történeti utalásokat, amelyeket a maszoréta héber szöveg nem tartalmazott, az Ószövetség szíriai változatának pedig egészen más feliratai vannak. Ezek a feliratok eredetileg a kórusvezetőnek és az előénekesnek szóló utasítások lehettek, a zoltárszöveghez énekelhető dallamra, a kísérő hangszerre és az előadás módjára vonatkozhattak. A korai redaktorok és fordítók nem tartották olyan fontosnak ezeket a feliratokat, mint a tényleges szöveget. A templom zenei tradíciója eleven volt, a zenei előadásra vonatkozó kifejezések mindenki számára ismertek lehettek, akár el is hagyhatták őket, ezért fordulhat elő, hogy olyan zoltárokból hiányzik a miktam felirat, ahová pedig illene, másutt viszont csak a miktam felirat áll, feltehetően alkalmoszerűen, különböző liturgikus alkalmakkor énekelhették a lévíták.

A zenei praxisnak ezeket az egykor mindenki számára egyértelmű jelöléseit egyszerűsítették, a bibliai redaktorok ezeket kanonizálták, így maradtak meg máig a zoltárfeliratokban a rövidített, egyszerűsített zenei terminusok. A 60. zoltár feliratában a miktam-le-David felirat mellett ללמד – **le-lammed** – tanításra megjegyzés szerepel. A Septuaginta és Symmachos fordítása eis didachēn, Hieronymus ad docendum, a Vulgata in doctrinam, tehát egybehangzóan tanításra szánt bizonyágtételként fordítják. A zoltárexegéták magyarázata szerint az ifjúságnak szánt tanító költemény, analógiája 2 Sám. 1:18 – Sőt meghagyta, hogy tanítsák meg Júda fiait is erre az új-dalra, amely meg van írva a Jásár könyvében. Kérdés, hogy egyetlen zoltárról van-e itt szó, amelyet az ifjúságnak meg kell tanulnia. A zoltáréneklés tradícióját évszázadokon át a szóbeliség tartotta fenn, a szöveg és a zene a praxisban változtatás nélkül öröklődött. Nem világos, miért a 60. zoltár őrizte meg a le-lammed feliratot, de ennek alapján feltételezhetjük, hogy némely miktam feliratú zoltár célja szintén az ifjúság tanítása lehetett. Sendrey szerint¹³⁶ a le-lammed feliratot, mint magától értetődőt elhagyhatták, és csak a 60. zoltár esetében maradt fenn szándékosan, vagy akár véletlenül. Előfordulhatott, hogy a miktam feliratú zoltárok eredetileg egy kis gyűjteményt képeztek, erre utal, hogy a 16. zoltár kivételével egymás után következnek és együtt maradtak. A 60. zoltár első darabja lehetett az említett gyűjteménynek, így őrizhette meg a gyűjtemény célját jelentő le-lammed utalást a

¹³⁶ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 81.

feliratában. A végleges kanonizált sorrendben az első darab a végére került és ezzel a le-lammed, mint általános utasítás elvesztette jelentőségét. Ez a feltételezés Sendrey szerint magyarázat arra, miért csak egyetlen zsoltár feliratában szerepel a le-lammed.

Két zsoltárfeliratban, a 38. és 70. zsoltárban, találkozunk a להזכיר – **le-hazkir** megjegyzéssel, az új fordításban „emlékeztetőül” szerepel. A Septuaginta fordításában eis anamnēsīn, Aquilanál tou anamnēskein, a Vulgataban in rememorationem, Hieronymusnál in commemoratione (38) és ad recordandum (70). A Targum szerint a le-hazkir kifejezés az áldozati cselekményre vonatkozik. A feltevést valószínűsíti, hogy a zsoltárt az ’askara kultuszi aktusánál énekelték. A Septuaginta a 38. zsoltárnál az eis anamnēsīnt a peri sabbatou-val bővíti, tehát mindkét zsoltárt csak a szombati ’askara részeként énekelték.

Végül a zsoltárfeliratokban, így a 7. zsoltárban a שגיון – **siggajon** alcímet találjuk, ugyanez a szó szerepel a Hab. 3:1-ben az ’al-sigjónóth formában:

Habakuk próféta imádsága. Ének. (Új ford.)

Habakuk próféta könyörgése a sigjónóth szerint. (Károli)

Zsolt. 7. feliratában:

Dávid éneke, amelyet a benjámini Kús miatt énekelt az Úrnak (Új ford.)

Dávid siggajonja a melyet az Úrhoz énekelt a Benjáminita Kús beszéde miatt.

(Károli)

A Septuaginta fordítása psalmos, a Vulgata psalmus, Aquila agnoēma, Symmachos és Theodotion hyper agnoias, Hieronymus ignoratio vagy pro ignoratione. A Hab. 3:1-ben a Septuaginta meta ödēs, Aquila és Symmachos epi agnoēmaton. A korai görög és latin fordítók figyelembe veszik a שגיון - siggajon שגיאנות - s^egi’ot szinonimáját, így a Zsolt. 19:13-ban: A tévedéseket ki veheti észre? A Midras és a Targum is hibának, tévedésnek fordítja. Etimológiailag a szó a héber שגה – sagah származéka, jelentése hiba, tévedés, tétovázni, ingadozni. Modern zsoltármagyarázók a sagah gyök piél formájából dicsérni jelentést fordítanak. Vallástörténetileg a siggajon az asszír liturgiai jelzésként értelmezett sigū-val kapcsolható, amely több strófás siratót jelent. Babilonban az ilyen zsoltárokat hangszeres kísérettel adták elő, a kultuszi cselekményhez kapcsolódtak. A sigū igei alakjának jelentése örjöngeni, tombolni, hevesen panaszkodni. Gesenius innét vezeti le az óda vagy dithyrambus megjelölés értelmezését, heves-fájdalmas éneknek tartja, amelyet gyors ritmikai változásokkal adtak elő. Mowinckel úgy véli, hogy a kifejezés az asszír shigū, panaszszoltárral függ össze, kultikus jajgatást, panaszt fejez ki. Mowinckel nem a héber sagah-ból származtatja a siggajont, a Septuaginta meta ödēs-ra hivatkozva a

sigionot-ot téves olvasatnak tartja, helyesen 'al-neginot lenne. Szerinte a sigionot nem panaszének, sokkal inkább egy kultuszi cselekmény, amelynél ilyen zsoltárokat énekeltek.¹³⁷

Zenei-technikai utasítások a zsoltárookban

Az ószövetségi liturgikus hagyomány a rituálé énekelt részét, elsősorban a zsoltárokat igyekezett írásban rögzíteni, ahogyan az a hangjegyírás nélkül egyáltalán lehetséges volt. Létrejött egy zenei terminológia, amely léviták és a hivatásos muzsikusk tudománya volt.

Már a templomi zene megindulásakor kellett lennie bizonyos zsoltároskönyveknek, amelyeket a zenemesterek használtak, ezek egykori partitúrák, vagy útmutatások a kórusvezetőknek, amelyek a zenei előadáshoz nélkülözhetetlenek voltak: a dallam címe, milyen zsoltárszöveget kísér a zene, a zenei kíséret jellege, olykor utasítás egy bizonyos kísérőhangszer vagy hangszercsoport használatára. Mindezekből egyedül a zsoltárfeliratok, vagy olykor aláírások, őriztek meg számunkra valamennyit.

A zenei előadásra vonatkozó utasítások nem tartoztak a zsoltárszöveghez. Ezeket az ún. feliratokat az utókor címeknek tekintette, a görög, latin, héber és egyéb kéziratok a zsoltárokat megszakítás nélkül jegyzik le, csak a maszoréták tagolják a szöveget a mai beosztás szerint. A bizonytalanság különböző tagolásokhoz vezetett, a héber, görög, latin, szír, arab verziókban a zsoltárokat különféleképpen tagolták és számozták. Thirtle részletesen vizsgálta a zsoltárok és a feliratok összefüggéseit,¹³⁸ és megállapította, hogy egyes utalások elcsúsztak, és nem a következő, hanem a megelőző zsoltárra vonatkoznak. Példaként Habakuk imádságát említi, amelynek végén találjuk az utasítást: A karmesternek: húros hangszerre (Hab. 3:19). A másik Ezékiás hálaéneke, amelynek záradéka:

Ézs. 38:20 – Ezért pengessük a lantot / életünk minden napján az Úr házában.

Ezt a két költeményt a zsoltárok tipikus képviselőinek tartja, szerinte azok az utasítások, amelyeket a Septuaginta és a későbbi fordítások feliratként kezeltek nem a következő, hanem az előző zsoltárhoz tartozhattak. Ehhez a sumer és a babiloni zsoltárok aláírásait is parallelként állíthatjuk, ahol utóiratként szerepel mindaz, amit az ószövetségi

¹³⁷ Mowinckel, Sigmund: Psalmen studien, Christiania, Oslo, 1921-23.

¹³⁸ Thirtle, James William: The Titles of the Psalms, London, 1904.

zsoltárfeliratokban találunk: a szerző neve, a kísézőhangszer megjelölése, a nótajelzés, a dallam, amelyre a zsoltárt énekelni kell, a zenei kompozíció jellege, a zsoltár célja, olykor a gyűjtemény, amelyhez a zsoltár tartozik. Thirtle meglátása logikus összefüggést mutat bizonyos zsoltárok tartalmával és előadásmódjával. Egy-két zsoltár kivételével szinte mindenütt alkalmazható merésznek tűnő álláspontja, a 49. és 140. zsoltár esetében azonban az utasítások csak feliratként értelmezhetők.

Amennyiben a zsoltárfeliratok enigmatikus, talányos kifejezéseit a mai zene praxis felől szemléljük, értelmüket teljesen félremagyarázhatjuk.

למנצח la-menacceah – a zsoltárokból gyakran előforduló, nehezen értelmezhető kifejezés, az új fordítás szerint A karmesternek, Károli Az éneklőmesternek. A szó a **נצח** – **nacah** gyök származéka, piel alakjában jelentése vezet, vezérel. A 2 Krón. 2:1, 17-ben jelentése felügyelő, felvigyázó. A szó igei formája az Ószövetségben háromszor fordul elő:

1 Krón. 23:4-5 – Ezek közül huszonnégyezren intézzék az Úr házának teendőit, az előjárók és bírák hatezren legyenek, a kapuőrök négyezren, négyezren pedig dicsérjék az Urat azokon a hangszereken, amelyeket én készítettem az Úr dicséretére.

Ezsd. 3:8-9 – A húszéves és annál idősebb lévítákat bízták meg azzal, hogy vezessék az Úr házának az építését... a lévítákkal egy emberként vállalták, hogy vezetik azokat, akik az Isten házának építését végzik.

1 Krón. 15:21-22 – ...a mélyebb hangú citerákat kezelték. Kenanjáhu volt a lévíták vezetője az éneklésben, ő irányította az éneklést, mivel értett hozzá.

A szó jelentése lehet: dicséretet énekelni, előljárni, vezetni, előénekelni, éneket vezetni, vezetni. A kifejezés jelentése egyértelmű, különös, hogy a korai bibliafordítók milyen tág értelemben magyarázták: a Septuagintában eisz to telosz, a Vulgatában in finem, Aquilanál tō nikopoiō, Symmachosnál epinikiosz, Teodotionnál eisz to nikosz, Hieronymusnál victori vagy pro victoria. A Targum fordítása le-sabbaha, dicséretképpen, dicséretért. Ugyanezt a kifejezést használja a Targum a la-sír-re az 1 Sám. 18:6-ban:

Egyszer amint hazajöttek, amikor Dávid a filiszteusok leveréséből tért vissza, kivonultak az asszonyok Saul király elé Izráel városaiból énekszóval, körtáncot lejtve, dobolva vígan, és három húru hangszereken játszva. A táncoló asszonyok így énekeltek: Megölt Saul ezer embert / Dávid meg tízezer embert!

A la-menacceah Hab. 3:19-ben aláíratként szerepel: A karmesternek: húros hangszerre, és ez az egyetlen zsoltárokra utaló zenei megjegyzése a prófétának. A Zsoltárok könyvében viszont sohasem szerepel a la-menacceah aláíratként, Sendrey szerint ezt is zsoltárnak kell tekintenünk, amelyet valamilyen okból nem vettek föl a

gyűjteménybe, vagy később eltávolították.¹³⁹ A feltevést alátámasztja, hogy Habakuk hálaénekében háromszor fordul elő a szela, a Zsoltárok könyvén kívül ez az egyetlen helye a Bibliának, ahol ez a kifejezés megtalálható. A 150 zsoltárban 55-ször találjuk a la-menacceah utasítást, 52-szer az első három könyvben, a negyedikből hiányzik, az ötödikben pedig csak háromszor fordul elő (109, 139, 140). A kifejezés az egyik énekes funkciójára utalhat, aki az éneket és a zenét vezette, bizonyára ő taníthatta be az éneket, vagy legalább is felügyelhette a betanítást, így a későbbi zsinagógai istentisztelet előljárónak, a חזן – hazan elődjének tekinthetjük.

A Dávid korabeli templomi zene első zenemestere Kenanjáhu:

1. Krón. 15:22 – Kenanjáhu volt a léviták vezetése az éneklésben, ő irányította az éneklést, mivel értett hozzá.

Ászáf, Hémán és Jedútún (Étán) viszont a dávidi zenei szervezet leghíresebb énekesei voltak:

1 Krón. 25:6-7 – Ezek mindnyájan apjuk irányításával énekeltek az Úr házában, cintányérok, lantok és citerák kíséretében végezve az istentiszteletet az Isten házában, a király, Ászáf, Jedútún és Hémán irányítása szerint. Kétszáznyolcvannyolc volt a száma atyjuk fiaival együtt azoknak, akiket megtanítottak az Úr énekeire, és mindnyájan képzetek voltak.

Feltehető, hogy itt nem énekmesterekről, hanem szólistákról van szó. Két énekmesternek a nevét őrizte meg az Ószövetség:

Neh. 11:17 – Mattanjá, Miká fia, aki Zabdi fia volt, aki Ászáf fia volt, ő volt az éneklés vezetője, aki az imádságnál a magasztaló éneket szokta elkezdni.

Neh. 12:42 – Azután énekelni kezdtek az énekesek, Jizrahjá volt a karnagyuk.

A la-menacceah feliratot 55 zsoltár viseli, feltételezhetjük, hogy azok, amelyeket szólista adott elő, vagy szerepet kapott benne, a többi zsoltárt a kórus énekelhette.

Különösen Eric Werner hangsúlyozza, hogy az izraeli zsoltáréneklés „szent hídként” ível át a nyugat-európai vokális zenébe,¹⁴⁰ a zsoltáréneklést a kantátával állítja párhuzamba, a zsoltárok egy részét kóruskantátának tekinti, a la-menacceah feliratúakat pedig szólókantátának, amelyet az első sorban ülő szólóénekes adott elő a kórus pedig responsorikusan megerősítette a szólóénekes mondanivalóját. A zsoltárok filológiai vizsgálata megerősíti ezt, az „én” és a „mi” váltakozása egy-egy zsoltáron belül arra utal, hogy a zsoltárok eredetileg közösségi énekek voltak, amelyekben a szólista énekére a kórus responsorikusan feleltetett. A templomi zene későbbi, művészileg magasabb

¹³⁹ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 86.

¹⁴⁰ Werner, Eric: The Sacred Bridge, Dennis Dobson, London, 1960, p.167-207

szintjén is megmaradhatott az előénekes, szólista funkciója, de a gyülekezet szerepét már a lévíták kórusa vette át. Az 5. zsoltár ennek szép példája, a szöveg értelemszerűen szóló- és kórusénekekre osztható:

- Zsolt. 5:2-4 – szóló, a zsoltáros egyes szám első személyben beszél,
- 5-7 – kórus, harmadik személy
- 8-9 – szóló, első személy
- 10-11 – kórus, harmadik személy
- 12-13 – a kórus és a szólista együtt fejezi be a zsoltárt.

Hasonló struktúrát mutat a 9. zsoltár: 2-6. v. szóló, 7-13. v. kórus, 14-15. v. szóló, 16-17. v. kórus, majd a zsoltárban a higgajon, szela, egy zenei közjáték következik. Majd a 18-19. v. szóló és a 20-21. v. kórus, a záró szela-val, ami itt instrumentális utójátékot jelöl.

A 13. és 54. zsoltár sajátosságai arra mutatnak, hogy ezeket első sorban szólóénekes adta elő. Az 59. zsoltár formai szimmetriát mutat: 2-5. v. szóló, 6. v. kórus a szelával, 7-11. v. szóló, 12-14. v. kórus, majd a szela után 15-16. v. ismét a kórus folytatja, 17-18. v. a szólista, az előénekes zárja a zsoltárt. A példák számát még szaporíthatjuk (Zsolt. 12, 18, 39, 41, 46, 47, 62, 70, 75 stb.), a zsoltárok tartalma nyilvánvalóan mutatja a szóló és a kórus váltakozását, amelyet filológiailag és zeneileg elfogadhatunk.

Egy örök emberi momentumot is figyelembe vehetünk, minden idők muzsikusa szerette művészetét önállóan megmutatni hallgatóságának, és ez alól a lévita muzsikuskok sem kivételek „akiket megtanítottak az Úr énekeire, és mindnyájan képzettek voltak” (1 Krón. 25:7). Az előénekes ugyan primus inter pares volt, de a hallgatóság az istentisztelet résztvevői bizonyára kedvelték a virtuóz énekeseket, akik leginkább a zsoltáréneklésben csillogtathatták tehetségüket. Az énekes-virtuózok szerepének írásbeli megerősítéséhez a papságnak is hozzá kellett járulnia, így is magyarázhatjuk a la-menacceah jelentését; a 150 zsoltárból 55 zsoltár hordozza a la-menacceah feliratot, amely az énekes-virtuózok befolyását és hatalmát is bizonyítja. Még évszázadokkal később is bírálják a hazanok művészi hiúságát, túlzott öntudatukat.

Thirtle tagadja a la-menacceah teljesen zenei magyarázatát. Mowinckel a zsoltárfeliratokat kizárólag a kultuszi cselekvés felől szemléli, a zenei magyarázatokat, mint bizonytalanokat, elveti, 1 Krón. 15:19-22-re hivatkozik.¹⁴¹ Mowinckel interpretációja szerint a le-hasmi'a és a la-menacceah arra utalnak, hogy a templomi zene célja első sorban Jahve figyelmének felkeltése, ezt szolgálták a lármás hangszerek. Ezzel szemben

¹⁴¹ 1 Krón. 15:19-22 – Az énekesek: Hémán, Ászáf és Étán a cintányérokot szólaltatták meg. Zekarjá, Aziél, Semirámót, Jehiél, Onni, Eliáb, Maaszéjáhú és Benájáhú a magas hangú lantokat, Mattitjáhú, Elifléhú, Miknéjáhú, Óbéd-Edóm, Jeiél és Azazjáhú a mélyebb hangú citerákat kezelték. Kenanjáhú volt a lévíták vezetője az éneklésben, ő irányította az éneklést, mivel értett hozzá.

érdeemes megfigyelni a nacah ige jelentését: fényleni, dicsőíteni. A la-menacceah legvalószínűbb értelmezése szerint a kifejezés a zsoltárok egy-egy részére vonatkozik, amelyben a szólistának alkalma van Isten dicsőségét a szakrális zenével hirdetni.

נָגַן – A **neginah** terminus értelmét etimológiailag nehéz megfejteni, a neginah és többesben neginot szerepel a 4, 6, 54, 55, 61, 67, 76. zsoltár feliratában, a 77:7-ben (eszembe jutnak énekeim éjjelente), a Jer. sir. 5:14-ben (Nincsenek már vének a kapuban, / nem muzsikálnak az ifjak), Ezékiás hálaénekében, Ézs. 38:20 (Megszabadít engem az Úr, / ezért pengessük a lantot / életünk minden napján az Úr házában) és Hab. 3:19-ben (A karmesternek: húros hangszerre). A héber נָגַן – **naggen** jelentése húrokat érinteni, görögül pszallo. A Septuaginta, Aquila és Theodotion fordítása en psszalmoisz, vagy en hymnoisz, a Vulgatában in carminibus, Hieronymusnál in psalmis. Symmachos dia psaltērion fordítása a legtalálóbbr: húros hangszerekre vagy psalterionra, kíséretként. A húros hangszeren játszani jelentésű naggen mellett áll a parallel jelentésű זָמַר – zammer ige, jelentése zenekísérettel énekelni:

Zsolt. 71:22 – Én is magasztallak hárfával, / hűségédért, Istenem!

Lantot pengetve éneklek / neked, Izráel Szentje!

Zsolt. 144:9 – Új éneket éneklek neked, Istenem, / tízhúrú lanton zengedezek neked.

A naggen ige szerepel kinnor kísérettel énekelni értelemben is:

1 Krón. 16:42 – Hémánnál és Jedútúnnál voltak a harsonák, a cintányérok és az istenes énekeket kísérő hangszerek.

2 Krón 5:13 – A harsonásoknak meg az énekeseknek egyaránt az volt a tisztjük, hogy összehangolva zengjék az Úr dicséretét és magasztalását. Amikor hangosan szóltak a harsonák, a cintányérok és a hangszerek, és dicsérték az Urat, mert ő jó, és örökké tart szeretete, akkor a házat, az Úr házat felhő töltötte be...

2 Krón. 7:6 – A papok pedig szolgálatba álltak, a lévíták is az Úr minden hangszerével, amelyeket Dávid király készíttetett, hogy magasztalják az Urat, mert örökké tart szeretete. Miközben ők előadták Dávid dicséretét, a papok velük szemben trombitáltak, az egész nép pedig ott állt.

2 Krón. 34:12 – ...A különféle hangszerekhez értő lévíták pedig a teherhordók élén álltak.

Ám. 6:5 – Hárfakísérettel danolásznak, / és azt hiszik, hogy zenéjük olyan, mint Dávidé.

A hangszer, amelyen játszottak vagy az éneket kísérték a héberben **be**, **bi** és **'al** prepozícióval jelenik meg:

Zsolt. 150:3-5, בָּ – **be** prepozícióval

Dicsérjétek kürtzengéssel, / dicsérjétek lanttal és hárfával!

Dicsérjétek dobbal, körtáncot járva, / dicsérjétek citerával és fuvolával!

Dicsérjétek csengő cintányérral, / dicsérjétek zengő cintányérral!

Zsolt. 92:4, על – 'al prepozícióval
Tízhúrú hangszeren és lanton, / zengő hárfán!

A zsoltárfeliratokban bineginot áll, kivétel a 61. zsoltár, ahol az 'al-neginot formát találjuk. A kifejezés mindig a la-menacceah-val kapcsolatban szerepel és a két kifejezés együtt jelenti: az énekmesternek vagy az előénekesnek húros hangszerekre szánt kísérettel.

A neginot gyűjtőnév értelemben jelölheti a húros hangszerek egész családját, amelyet a krónikás nem vett figyelembe.

A מנגן - m^cnaggen a hárfajátékoszt jelenti:

1 Sám. 16:18 – Ekkor megszólalt az egyik legény, és ezt mondta: Én láttam a betlehemi Isai egyik fiát, aki tud lantot pengetni...

2 Kir. 3:15 – De most hozzatok ide egy lantost! Amikor a lantos zenélni kezdett, az Úr keze megérintette a prófétát (Elizeust)

Zsolt. 68:26 – Elöl mentek az énekesek, hátul a hárfások,
középen a doboló nők (a szentélybe vonuláskor)

A גגינה – **neginah** jelentése húros hangszerrel kísért ének, vagy zenekísérettel előadott dal, ennek megfelelően találunk finom eltérést a görög és latin fordításokban, mint en psalmoisz, en hymnoisz, in canticis, in psalmis.

A későbbi időszakban még egy másféle jelentést is nyer a neginah kifejezés: a bibliai kantilláció akcentusát jelző jeleket nevezték neginotnak vagy neginot-ta'amim-nak. Ezek a jelzések a liturgikus szövegben a deklamáció tonális akcentusát jelentették, a kantilláló előadás magasságkülönbségeit jelölték, így a neginot az akcentus jelzések rendszerét jelentette.

על-עלמות – Az 'al'alamot jelzést különféleképpen interpretálják, a Zsolt. 46:1-ben „Ének magas hangra”; ezen kívül csak egy helyen szerepel még 1 Krón. 15:20-ban „a magas hangú lantokat”. A héber עלמה – 'almah jelentése szűz, fiatal lány és a legtöbb fordító így értelmezi. A szó második jelentése titok, ahogy a korai fordítások mutatják: Septuaginta hyper tōn kryphiōn (titok); Aquila epi neaniotētōn (ifjú); Symmachos hyper tōn aiōnōn (örökkévalóság); Vulgata a 46. zsoltárban pro arcanis, majd super puellarum (az ifjú hajadon dallamára); Hieronymus pro juventutibus (az ifjúra).

Ezeket a messzemenően különböző értelmezéseket akkor tudjuk feloldani, ha a zenei terminus felől közelítünk a kérdéshez. A Jahve-kultuszban kezdettől szerepet kaptak a nők, mint kultikus személyiségek, noha az ezeket igazoló textusokat a későbbi redaktorok szándékosan elferdítették. Időnként nem volt elég radikális a változtatás, így a nők kultikus szerepére utaló nyomok maradhattak a Bibliában:

2 Sám. 19:36 – ...és nem gyönyörködöm az énekesek és énekesnők hangjában. (Barzillaj)

2 Krón. 35:25 – Jeremiás siratódalt szerzett Jósiásról, az énekesek és az énekesnők pedig máig is megéneklék Jósiást siratóénekeikben. El is rendelték ezt Izráelben. Le is vannak írva ezek a siratóénekek között.

Neh. 7:67 – ... meg kétszáznegyvenöt énekes és énekesnő

Préd. 2:8 – Szereztem énekeseket, énekesnőket...

Nem tisztázott, hogy ezeken a helyeken világi vagy kultuszi énekesnőkre kell-e gondolnunk. Egy Biblián kívüli utalás is hivatkozik énekesnőkre a Kr. e. 701-ben Jeruzsálemet elfoglaló asszír Szennaherib a város megkíméléseért Ezékiás énekeseit és énekesnőit is követelte a hadisarcon felül. A történeti utalások mellett indirekt utalásokat is találunk a Bibliában és a korai rabbinikus irodalomban a nők istentiszteleti, kultuszi részvételéről. A bibliai redaktorok igyekeztek eltüntetni a nyomokat, de még így is bizonyítható a nők kultuszi szerepe. A tényleges kultuszi cselekményt nők nem láthatták el, kizárólag férfiak végezheték.

A nők kultuszi szerepe leginkább a kultikus tánc lehetett, mivel a szent körtáncot főként nők gyakorolták: Ex. 38:8 – Elkészítette a rézmedencét is, amelynek az állványa is rézből volt, azoknak az asszonyoknak a fémtükreiből, akik a kijelentés sátrának bejáratánál szolgáltak. A tükrök a szent szolgálatot végző táncosnők felkészülését segíthették. A nők templomi szolgálata bizonyos mértékig kultuszi szükségszerűség is lehetett: a nagy ünnepekre nagyszámú zarándok, köztük asszonyok is érkeztek Jeruzsálembe, a nép a szent cselekmények után énekkel és tánccal szórakozott. Azok a táncosnők, akik naponta közreműködtek a templomi táncban, ekkor is rendelkezésre álltak, ennek hagyományát őrizte meg a Zsolt. 68:26 – Elöl mentek az énekesek, hátul a hárfások, / középen a doboló nők.

Az על-עלמות – **al'alamot** a nők templomi énekekben való részvételére mutat, amennyiben nem egy ismert ének dallamára utalásként fogjuk fel, hanem a nők hangfekvésére vonatkoztatjuk a kifejezést. Az al'alamot a 46. zsoltár feliratában azt jelentheti, hogy női hangon kell előadni (Ének magas hangra). Még szembetűnőbb a női hang szükségessége, ha elfogadjuk Thirtle feltételezését, hogy a 46. zsoltár felirata eredetileg a 45. zsoltár alulirata lehetett: a 45. zsoltár egy menyasszonyi dal vagy menyegzői ének, Thirtle szerint különösen a 10-18. verset női kar énekelhette. Burkolt utalás található az énekesnőkre az Ám. 8:3-ban – Azon a napon jajgatássá válnak / a templomi énekek. Az exegeták közül többen úgy vélik, hogy a sirot (dalok) helyett sarot – énekesnők olvasandó: Akkor az énekesnők jajgatni fognak a templomban. A későbbi

időben, így a második templomban a kultuszban teljesen megszűnt a női ének, a magas fekvéseket énekesfiúk adták elő.

Az 1 Krón. 15:20-ban a magas hangú lantokról olvasunk, az 'al'alamot a nebel vagy nebalim cantus firmust játszó szerepére utal, amely jelentős volt a templomi liturgiában. Az 'al'alamot és az 'al ha-seminit kifejezések különböző hangfekvéseket jelölhetnek, magasat és mélyet, az alalomot a női hangnak felelhet meg, a seminit pedig a férfi hangnak. Cornill¹⁴² az 'al'alamot jelentését a falzett énekléssel magyarázza. Mowinckel¹⁴³ a kultuszi cselekmények felől próbálja magyarázni a zsoltárfeliratokat, szerinte a 46. és 48. zsoltár kultuszi ceremónia része lehetett, felfogása szerint az 'al'alamot Jahve trónra emelésére utal.

על־השמינית – Az 'al ha-seminit jelentése az 'al'alamot paralleljeként ellentmondásos:

Zsolt. 6:1 – Mély hangú húros hangszerre

1 Krón. 15:21 – ... mélyebb hangú citerák

A héber szó jelentése „a nyolcadikra” vagy „a nyolcadik fölé” vagy „a nyolcadik fölé”. A Septuagintában hyper tész ogdoēs, a Vulgatában pro octava, Aquilanál epi tész ogdoēs, Symmachosnál peri tész ogdoēs, Hieronymusnál super octava (Zsolt. 6.) és pro octava (Zsolt. 12.), a Targum körülírja a kifejezést: nyolc húrú citerára. A kommentátorok általában nyolc húrú hangszerre gondolnak. Tudjuk, hogy az ének kísérésére leginkább használatos kinnor-nak (líra) tíz húrja volt, ugyancsak tíz húrja volt az 'aszor-nak:

Zsolt. 33:2 – Adjatok hálát az Úrnak citerán játszva, / tízhúrú lanttal zengjetez nekik!

Zsolt. 92:4 – tízhúrú hangszeren és lanton, zengő hárfán!

Zsolt. 144:9 – Új éneket éneklek neked, Istenem, / tízhúrú lanton zengedezek neked.

A nebelnek az Ószövetségi használatban tizenkét húrja volt, Langdon szerint azonban a nebel babiloni megfelelőjének nyolc húrja volt, szerinte a seminit hárfaszerű hangszer volt nyolc húrral.¹⁴⁴ Ewald és Olshausen szerint a seminit egy hangnem lehetett, Gesenius és Delitzsch mélyebb hangfekvésnek tartja.¹⁴⁵ Általában úgy értelmezik, hogy az ének oktávában kettőzhető vagy egy oktávval mélyebben is előadható. Kérdés, hogy mit jelent a héber oktáv, az ősi izráeli hangnemekről semmit nem tudunk.

¹⁴² Cornhill, Karl Heinrich: Music in the Old Testament, Chicago, 1909, p. 128.

¹⁴³ Mowinckel, Sigmund: Psalmen studien IV., Christiania-Oslo, 1921-23 p.35.

¹⁴⁴ Langdon, Stephen Herbert: Babylonian Liturgies, Paris, 1913.

¹⁴⁵ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 93.

A görög hangszerek között volt egy nagyobb fajta hárfa, a magadis, amelynek húsz húrja volt, de csak tíz különböző hangot adott, mivel egy oktávval (diapason) megkettőzték, a megszólalt dallam a felső, vagy az alsó oktávban kettőződött, ezt az előadásmódot magadizein-nek nevezték. Nem tudjuk, hogy az oktáv fogalom (diapason) hogyan juthatott a héber zenébe, mivel a hitű zsidók nem fogadták el a hellenizmus pogány világszemléletét, harcoltak a görög zene befolyása ellen, a kultuszi zene tisztaságát pedig messzemenően igyekeztek megőrizni. Mégis feltételezhetjük, hogy a görög zeneelmélet nem volt ismeretlen egy-egy zsidó templomi zenésznek, de a papok és a lévíták, mint a tradíció hűséges őrzői, sohasem engedték volna, hogy a liturgikus éneküket egy pogány kultusz befolyásolhassa.

Ennek a fogalomnak az egyedüli magyarázatát az 1 Krón. 15:21 adja, nem pedig a zsoltaéfeliratok.

1 Krón. 15:19-22 – Az énekesek: Hémán, Ászáf és Étán a cintányérokot szólaltatták meg. Zekarjá, Aziél, Semirámót, Jehiél, Onni, Eliáb, Maaszéjáhú és Benájáhú a magas hangú lantokat, Mattitjáhú, Elifléhú, Miknéjáhú, Óbéd-Edóm, Jeiél és Azazjáhú a mélyebb hangú citerákat kezelték. Kenanjáhú volt a lévíták vezetője az éneklésben, ő irányította az éneklést, mivel értett hozzá.

A megoldást a benebalim – ’al’alamot és a bekinnorot – ’al ha-seminit lanezzeah, valamint az ’al’alamot és ’al ha-seminit ellentéte adja. A nebel egy kisebb, magasabbra hangolt fajtája ebben az esetben a dallam vezetésére alkalmas, míg egy nagyobb, mélyebbre hangolt kinnor a dallamot mélyebb fekvésben adja. Thirtle szerint¹⁴⁶ a seminit férfikarra utal, vagy a liturgiában a kultusz 8. napjára:

Num. 29:35 – A nyolcadik napon tartsatok ünnepet, ne végezzetek semmiféle foglalkozáshoz tartozó munkát.

Neh. 8:18 – Hét napig ünnepeltek, a nyolcadik napon pedig előírás szerint záróünnep volt.

Thomas K. Cheyne szerint az ’alamot és a seminit elhallgatott törzsi nevek¹⁴⁷, Mowinckel szerint a seminit nem hangszerre utal és nem zeneelméleti kifejezés, hanem a 6. és 12. zsolttára hivatkozva megtisztulási rítusnak tartja, amelynek a nyolcadik nap volt a döntően fontos ideje. Az ’al ha-seminit feliratú 6. és 12. zsolttárt szerinte a nyolcadik napi megtisztulási rítus kultuszi cselekménye során adták elő.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Thirtle, James William: *The Titles of the Psalms*, London, 1904. p. 91.

¹⁴⁷ *Encyclopedia Britannica* „Psalms”

¹⁴⁸ Mowinckel, Sigmund: *Psalmen studien IV.*, Christiania-Oslo, 1921-23 p.42.

על־מחלה – 'Al mahalat – az 53. és 88. zsoltár felirata tartalmazza:

Zsolt. 53:1 – A karmesternek: „A betegség” kezdetű ének dallamára.

88:1 – A karmesternek: A „Betegség” kezdetű ének dallamára.

Úgy tűnik, a kifejezés az első fordítóknak nem volt egészen világos, a saját nyelvükben nem találtak megfelelő kifejezést, így betű szerint átvették a feliratot: Septuaginta hyper maeleth – Vulgata pro maeleth (Zsolt. 53.) és pro maheleth (Zsolt. 88.). Thirtle szerint aláíratok és az előző zsoltárhoz tartoznak. A kommentátorok általában a héber מחלה – mahaleh vagy mahalah, betegség jelentésű szóból származtatják, a felirat vagy aláírat olyan költeményre vonatkozik, amelyet betegség alkalmával énekeltek. Ez a magyarázat tökéletesen igaz a 88. zsoltárra, az 53-ra azonban egyáltalán nem. A korai keresztyén bibliafordítók főként a tánc jelentésű mahol alapján fordították a feliratot, tánc vagy körtánc jelentéssel: Aquila – epi choreiasz, Symmachos dia chorou, Theodotion hyper tész choreiasz, Hieronymus pro choro (Zsolt. 53.) és per chorum (Zsolt. 88.), a fordítók táncra vagy körtáncra értelemben fordítják.

A Bibliában gyakran fordul elő az ének-zene-tánc együttes megjelenése:

Ex. 15:20 – Ekkor Mirjám próféta, Áron néneje, dobos volt a kezében, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobos és körtáncot járva.

Ex. 32:19 – Amikor odaért a táborhoz, és meglátta a borjút meg a táncot, haragra lobbant Mózes...

1 Sám. 18:6-7 – Egyszer amint hazajöttek, amikor Dávid a filiszteusok leveréséből tért vissza, kivonultak az asszonyok Saul király elé Izráel városaiból énekszóval, körtáncot lejtve, dobos, vígan, és három húru hangszereken játszva. A táncoló asszonyok így énekeltek: Megölt Saul ezer embert, / Dávid meg tízezer embert.

Zsolt. 26:6-7 – Ártatlan vagyok, megmosom kezemet,
úgy járom körül oltárod, Uram, / hangos hálaéneket zengve...

68:26 – Elöl mentek az énekesek, hátul a hárfások, / középen a dobos nők

87:7 – Körtáncban énekelik: / Minden forrásom belőled fakad.

A felsorolt bibliai helyek a táncra utalnak, mégsem tekinthetjük táncdaloknak a fenti zsoltárokat. A Targum az 56. zsoltár fordításánál körülírást tartalmaz: „Azok büntetésére, akik az Úr nevét profanizálják”, itt a halál ígéből vezetik le a mahalatot.

A 88. zsoltárban a mahalat a לענות – le-'annot-tal egészül ki, az ענה – anah jelentése kiáltani, kiabálni, énekelni:

Ex. 32:18 – Nem diadalének hangja ez, / nem is a legyőzöttek gyászenekének hangja,
dalolás hangját hallom én!

(Ezen a helyen az ige mindhárom jelentése szerepel.)

Ézs. 27:2 – Azon a napon énekeljete / a színbort adó szőlőről!
(Itt az éneklés jelentés szerepel)

1 Sám. 18:7 – A táncoló asszonyok így énekeltek:
Megölt Saul ezer embert, / Dávid meg tízezer embert!

1 Sám. 21:12 – Hiszen ez Dávid, az ország királya: róla énekeltek a körtáncban:
Megölt Saul ezer embert, / Dávid meg tízezer embert!

Hós. 2:17 – Ott majd úgy felel nekem, mint ifjúsága idején,
mint akkor, amikor kijött Egyiptom földjéről.

(Az utóbbi három helyen az anah a felelni, responsorikusan énekelni értelemben szerepel.)

A mahalat le-'annot Thirtle interpretálásában¹⁴⁹ a 87. zsoltár aláírata, jelentése szerinte ujjongva táncolni, és Izráel történetének valamely nagy nemzeti, és vallási eseményére utal, a szövetségláda Sionra vitelére.

2 Sám. 6:12-15 – Elment Dávid, és örvendezve vitte az Isten ládáját Óbéd-Edóm házából Dávid városába... Dávid teljes erővel táncolt az Úr színe előtt, és gyorsan efódot kötött magára. Így vitte Dávid és Izráel egész háza az Úr ládáját örömrivalgással és kürtzengéssel.

2 Sám. 6:21 – Az Úr színe előtt jártam szent táncot

1 Krón. 15:16 – Dávid megparancsolta a lévíták vezetőinek, hogy állítsák föl atyjukfiat, az énekeseket hangszerekkel, lantokkal, citerákkal és cintányérokkal, és zendítsenek hangos örömeinkre.

Mowinckel¹⁵⁰ a kifejezést kultuszi cselekményhez kapcsolja, szerinte az 53. zsoltár a betegségek elleni kultikus eszköz volt. Rasi (Rabbi Salamon ben Yizhaki, 1040-1105) francia bibliamagyarázó, a legnagyobb talmudmagyarázó a halál, keresztülfürni jelentésű igéből vezeti le a kifejezést, szerinte a halil-ra (síp) kell gondolnunk, így a mahalat zenei utasítás lenne.

אל-הנהילות – **'El ha-nehilot** – az 5. zsoltár címében szerepel, jelentése: fúvós hangszerre. A Septuagintában hyper tész klēromouszēs, a Vulgátában pro ea, quae hereditatem con se quitur, Hieronymusnál pro hereditatibus. Hengstenberg a birtokolni jelentésű נחל – nahal igéből vezeti le a kifejezést. A bibliamagyarázók többsége a szót a הלל – halal igéből származtatja, és fuvolára vagy sípra vonatkoztatja. De Wette fuvolára, Prosenmüller orgonára gondol.¹⁵¹ A különböző fúvós hangszerek mellett nótajelzésként is értelmezik. Louis Segond szerint a nehilot értelme avec les flûtes, azaz fuvolakísérettel

¹⁴⁹ Thirtle, James William: The Titles of the Psalms, London, 1904. p. 302.

¹⁵⁰ Mowinckel, Sigmund: Psalmen Studien IV., Christianiana-Oslo, 1921-23, p. 34.

¹⁵¹ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 98.

előadott dallam. A zsoltár hangulata azonban inkább a fájdalmas síp hangjának felel meg, az 53. és 88. zsoltárhoz hasonlóan sípokkal kísérhették. Mowinckel a kultusz felől interpretálja az 'el ha-nehilot kifejezést, szerinte a felirat értelme: betegség ellen, hasonlóan az 53. és 88. zsoltár feliratához.

עַל-הַגִּיתִית – **'Al ha-gittit** – a 8., 81. és 84. zsoltár feliratában szerepel, általában hangszerként értelmezik. Az új fordításban: „A szőlőtaposó” kezdetű ének dallamára.

A 30. zsoltár felirata „templomszentelési ének”, Salamon templomára vagy a második templomra gondolhatnánk. Oesterley a feliratot, de talán még a zsoltárt is a Makkabeusok korára teszi.¹⁵² Az 1 Mak. 4:54 szerint miután Antiochus Epiphanes megszenteltelenítette a templomot (Kr. e. 165.) Judas Makkabeus „énekekkel és sípokkal, hárfákkal és cintányérokkal” szentelte újra a templomot. A Talmud még ehhez hozzáfűzi, hogy az ünnepi alkalommal Hallelt énekeltek, Oesterley szerint a 30. zsoltárt. A zsoltár azonban bizonyosan régebbi a Makkabeusok koránál, egy korábbi templomszenteléskor énekelhették.

שִׁיר יְדִידָת – **Sír j^edidot** – a 45. zsoltár feliratában szerepel „A szeretet éneke”, Luther szerint menyasszonyi ének. Feltehetően menyegzői ének lehetett.

Némely zsoltár felirata nem kapcsolható a tartalmához, a legkézenfekvőbb magyarázat szerint világi dalok kezdősorai lehettek, a közismert ének dallamára énekelhették a zsoltárszöveget. A templomi zenei praxisban szinte minden korszakban találkozunk kontrafaktumokkal, a zsinagógai zenélésben csakúgy, mint a reformáció zenei nyelvének megalkotásánál (pl. Jesu, meine Freude – Flora, meine Freude, a világi dallamra énekeltek az új egyházi éneket). A zsoltárexegéták közül azonban sokan nem tartják elfogadhatónak ezt az egyszerű, kézenfekvő magyarázatot.

עַל-מוֹת לְבָן – **'Al mut labben** – a 9. zsoltár felirata, „A fiú halála” kezdetű ének dallamára. A Septuagintában hyper tōn kryphiōn tou hyiou, a Vulgatában pro occultis filii, Aquilanál neaniotētosz tou hyiou, Theodotionnál hyper akmēs̄z tou hyiou, Hieronymusnál pro morte filii. Az 'al mut-ot elírásnak tartva az 'al'alamot vagy 'al'alamut-ra gondolhatunk. Gesenius olvasata szerint az 'al mut jelentése „leánydallam”, azaz szoprán hangon énekelt dallam. De gondolhatunk magas hangú hangszerre, a magas hangú sípok görög elnevezésének analógiájára: parthenikoi vagy gynaikēioi auloi. Alexander szerint a

¹⁵² Oesterley, William Oscar Emil: The Psalms, London, S.P.C.K., 1955. p. 125.

mut labben egy ismert dallam kezdete, tehát kontrafaktummal állunk szemben. Mowinckel a feliratot egy fajta történeti jellegű megjegyzésnek tartja, a kultikus megtisztulásnál használhatták, jelentése szerinte a fiút fenyegető halál ellen. Thirtle magyarázata különös, a felirat a Targumban található fordításra vonatkozik, a feliratot az előző, 8. zsoltár alulíratának értelmezi, szerinte a zsoltár Dávid emlékezése Góliáton aratott diadalára.

על־אילת השחר – **'Al 'ajjelet ha-sahar** – a 22. zsoltár felirata, „A hajnali szarvas” kezdetű ének dallamára. A Septuagintában hyper tész antilēpszeōsz tész heōthinēs, Aquilanál hyper tész elaphou tész orthrinēs, Symmachosnál hyper tész boētheiasz tész orthrinēs, a Vulgatában pro susceptione matutina, Hieronymusnál pro cervo matutino. A Talmud és a Midras reggeli kultuszi aktusként értelmezi.

A tradicionális magyarázat szerint a szarvas agancsához hasonlítható első fény, amely napkeltekor megjelenik. Mowinckel a kultusz felől értelmezi a kifejezést és bűnért való áldozatnak tartja az ajjelet szerinte nem az ajjal, szarvas femininuma, hanem az ajjal, juh femininuma, mivel a ceremónia egy bizonyos pontján nőstény juhok áldoztak, éppen hajnalhasadáskor.¹⁵³ Thirtle Dávid koronázásának zsoltárát látja benne.

על־ששנים – **'Al sosannim** – a 45. és 69. zsoltár feliratában „A liliumok” kezdetű ének dallamára, a 60. zsoltárban על־שושן עדות – 'al susan edut – tanulságtétel, a 80. zsoltárban אל־ששנים עדות – 'el sosannim 'edut. A Septuagintában toisz alliōthēsomenoisz eti (Zsolt. 60.), hyper tōn alliōthyszomenōn martyrion (Zsolt. 80.), Aquilanál hyper tōn krinon martyriasz (Zsolt. 80.), Symmachosnál hyper tōn anthōn martyria, a Vulgatában pro iis qui commutabuntur, Hieronymusnál pro liliis testimonii. A Targum a szót a sonim, tanítóra vonatkoztatja. Sendrey¹⁵⁴ a görög krinon – fehér lilium kettős jelentésére emlékeztet, a szó használatos csoporttánc vagy körtánc értelemben is, a feliratot a tánc, körtánc hozza összefüggésbe. Mowinckel nem kultuszi cselekményre, hanem kultikus tárgyra gondol, az Ex. 26:16-ra hivatkozva az ókori Keleten mindenütt meglévő virágórakulumra gondol. Thirtle a gittit tavaszi megfelelőjének tartja a sosannimot, szerinte a sosannim feliratú zsoltárokat húsvétkor énekelték, a gittit (szőlőprés) feliratúakat a lombsátor ünnepén. A susan 'edut feliratú zsoltárokat a második húsvétünnepen énekelték, mivel azok számára, akik nem tudtak részt venni a húsvéton, lehetőséget adtak arra, hogy a második hónap 14. napján estefelé ünnepeljenek páskát (Num. 9:11).

¹⁵³ Mowinckel, Sigmund: Psalmen Studien IV., Christianiana-Oslo, 1921-23, p. 28.

¹⁵⁴ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 101.

על־יונת אלם רחקים – **'Al jonat 'elem rehokim** – az 56. zsoltár feliratában „A messzi fák galambja” kezdetű ének dallamára, különféle magyarázatai fordulnak elő. A Septuagintában hyper tou lau apo tōn hagiōn memakrymenou, a Vulgatában pro populo qui a Sanctis longe factus est, Aquilanál hyper periszterasz alalou makryszmōn. A kommentátorok egyetértenek abban, hogy a zsoltár tartalmához nincs köze a feliratnak, feltehetően nótajelzés lehetett. Mowinckel szerint megtisztulási és gyógyulási rítusban használták s zsoltárt, az áldozati galamb fölött énekelték. Thirtle az 55. zsoltár aluliratának tartja, az 55:7-9 logikai összefüggésben áll a felirattal:

Zsolt. 55:7-9 – Ezért így szóltam:

Miért is nincs szárnyam, mint a galambnak, / hogy elrepülhetnék, és nyugton lehetnék?

Messzire bujdosnék, / a pusztában laknék. (Szela) / Sietve keresnék menedéket a szélvész és a vihar elől.

אֶל־תִּשְׁחֶה – **'Al tashét** – Zsolt. 57, 58, 59, 75. – A „Ne veszíts el” kezdetű ének dallamára. A Septuaginta, Aquila éa Symmachos hasonlóképpen, mē diaphteirēs, fordítja, a 75. zsoltárban Symmachosnál peri aptharsziasz, a Vulgatában ne disperdas (57, 58, 59) és ne corrupas (75), Hieronymusnál ut non disperdas. Alexander úgy véli, hogy ezek a zsoltárok Dávid életének egy-egy nehéz életszakaszában keletkeztek, amikor így kiáltott az Úrhoz: Ne veszíts el! Gesenius, Delitzsch és Baethgen szerint a felirat cím, a dal kezdete vagy a dal kezdősora, amelyre a zsoltárt énekelték, azaz nótajelzés. Ewald gyülekezeti bűnbánati éneknek tartja. Mowinckel az ének kezdő szavának gondolja, amelyre a zsoltárt énekelték, tehát nótajelzésként értelmezi. Thirtle aluliratként értelmezi a feliratokat, szerinte az 56, 57, 58 és 74. zsoltár bűnbánati zsoltár, amelyeknek vezérmotívuma Mózes imája:

Deut. 9:26 – Imádkoztam az Úrhoz, és ezt mondtam: Uram, Uram, ne irtsd ki népedet, örökségedet, amelyet hatalmaddal kiváltottál, és erős kézzel kihoztál Egyiptomból.

A zsoltárfeliratok az Ószövetség korának templomi zenei praxisáról sok momentumot megőriztek számunkra, első renden a karnagynak szánt utasításokat az előadás sajátosságairól, amelyeket írásban próbáltak rögzíteni a későbbi generációknak. A feliratok mindenképpen kapcsolatban állnak az egykori liturgiával, a zenei utasítások mellett műfaji megjelölésként is értelmezhetők.

A zsoltárfeliratok szerzősége utaló tulajdonnevei

A zsoltárok szerzőségét a név előtt álló *le* prepozíció jelzi, ezt gyakran nem lamed auctorisként értelmezik, hanem inkább címzettként: Dávid zsoltára, vagy Dávidnak ajánlott zsoltár. Áfász, Hémán, Jedútún (Étán) esetében még lehetséges lenne a kétféle értelmezés, de a Kórah fiai szerzőség már nem elfogadható, mivel ebben az esetben egy család, vagy egy törzs lenne szerző. A nevek inkább a templomi szolgálat egyes kóruscsoportjait jelzik, a lamed arra utalhat, hogy a jelzett zsoltár a csoport repertoárjához tartozott, de vonatkozhat a gyűjteményre is, amit egy muzsikussalád vagy egy kórus használt. Hasonló himnusz- és zsoltárgyűjteményeknek tekinthetjük a sír, miktam vagy maskil feliratú zsoltárokat. A feliratokban fennmaradt tulajdonnevek utalhatnak arra a gyűjteményre, amelybe a zsoltár eredetileg tartozott.

A lamed auctoris ellen szól, hogy némely zsoltár feliratában több nevet is találunk, így a 39. és 62. zsoltárban Dávid mellett Jedútún, a 77. zsoltárban pedig Ászáf és Jedútún szerepel. A Septuagintában a 137. zsoltár felirata Dávidot és Jeremiást írja szerzőnek, a 138. zsoltár feliratában pedig Dávid, Haggeus és Zakariás szerepel. A 88. zsoltár felirata a Kórah fiai mellett az ezráhi Hémánt említi. A tradíció egyik szála szerint Hémán a csak Salamonhoz hasonlítható bölcs Serah fia volt, tehát Júda törzséhez tartozott, a korahiták ellenben lévíták voltak. Tartalmát tekintve a 8. zsoltár nem a salamoni időből származik, hanem a fogság után keletkezhetett.

Eltérően vélekednek az exegeták a zsoltárok keletkezési idejéről, általában a Kr. e. 400 körüli időre datálják, Gunkel¹⁵⁵ szerint a legtöbb zsoltár Kr. e. 200 körül keletkezhetett. Az exegeták egyetértenek abban, hogy a legfontosabb zsoltártípusok a korai királyság idején, vagy akár már a bírák korában kialakulhattak.

Oesterley a zsoltárok jelentős részét a fogság előtti időkből származtatja,¹⁵⁶ történeti szemlélete valószínűsíti feltevését; a sumer, egyiptomi és babilóniai himnuszok és zsoltárok már az ősi időkben is a kultuszhoz tartoztak, használatuk a korai héber kultuszban is megjelenik. Lehetetlen lenne kimutatni, milyen dallamgyűjtemények lehettek a Kr. e. 900 körüli időkben, hiszen ekkor az írásbeliség mellett igen erőteljesen élt az orális praxis, amely jellegénél fogva folytonosan alakította a zsoltárok anyagát. A kanonizált zsoltárok előtt bizonyára voltak írásban feljegyzett zsoltárok, erre utalnak a fogság utáni

¹⁵⁵ Gunkel, Hermann: *Einleitung in die Psalmen*, Göttingen, 1928.

¹⁵⁶ Oesterley, William Oscar Emil: *The Psalms*, London, S.P.C.K. 1955. p. 86.

iratokban fellelhető archaikus kifejezések. A zsoltárok gyűjteményét nem irodalmi, hanem praktikus-vallásos érdeklődés hívhatta életre.

Thirtle úgy látja, hogy a zsoltárok gyűjteményében nem izolált költeményeket kell látnunk, hanem egy folyamatosan leírt dokumentumot.¹⁵⁷ Sendrey úgy véli, hogy a Zsoltárok könyve több kisebb gyűjteményből, hosszabb idő alatt állott elő, a korai királyságtól a Makkabeusok koráig. Száz évvel később, Pompeius idejében (Kr. e. 67-48) is még eleven volt a zsoltárköltészet, ekkortájt keletkeztek Salamon zsoltárai, amelyeknek természetesen semmi közük Salamonhoz, hiszen Pompeius idejére a kanonikus gyűjtemény már lezárult. A római templomrombolás után is folytatódik a zsoltárköltészet, de ez legfeljebb utánpótlás a kanonizált zsoltároknak. I. Timotheus, Szeleukia patriarchája (726-819) Sergius Elami metropolitához írott levelében arról tudósít, hogy a Holt-tengerhez közel egy barlangban régi héber kéziratokat találtak és hozzáfűzi: „A könyvek között találtunk több mint kétszáz zsoltárt”.¹⁵⁸ Természetesen ezek nem kanonizált zsoltárok voltak, Dávid neve pszeudepigráf, de ha egyetlen barlangban ilyen nagyszámú zsoltárt találtak, valószínűsíthető, hogy más helyeken, így szekták könyvtáraiban, kolostorokban, templomokban még számtalan kanonizálás utáni zsoltárnak kellett lennie. Ezt a feltevést megerősítette a 20. sz. derekán megtalált Holt-tenger melléki leletek, amelyekben egy kanonizálás utáni hálaadó zsoltár vagy himnusz-gyűjteményt találunk

Jó néhány kommentátor feltételezi, hogy a Makkabeus korban számos zsoltár keletkezett, mások, így Gesenius, Ewald, Huipfeld, Ehrt, Baethgen, Wilson és Thirtle ellenkező véleményen vannak. A Makkabeus korban keletkezett zsoltárokhoz Ehrt szolgáltat bizonyítékokat; Jézus Sirák könyvének görög fordítója az előszóban hivatkozik nagyapjára, a könyv szerzőjére, aki buzgón tanulmányozta a szent iratokat. A fordító felhívja az olvasó figyelmét, hogy ami héberül van írva, más nyelvre fordítva nem hangzik ugyanolyan jól, tehát több változtatást kellett tennie. A könyv fordítása hozzávetőlegesen Kr. e. 180-ban keletkezett, ekkorra a zsoltárok kanonizálása befejeződött, tehát a Makkabeusok korának zsoltárai (Kr. e. 167-165) már nem kerülhettek a zsoltárok könyvébe.

A zsoltárfeliratokban emlegetett szerzőségeknek (pl. Dávid) történeti és filológiai bizonyítékok mondanak ellent. Köztudott, hogy az ókori irodalom anonim volt, a nagy egyiptomi, perzsa, indiai babilóniai és asszír költemények mind névtelenek, és tudjuk,

¹⁵⁷ Thirtle, James William: *The Titles of the Psalms*, London, 1904. p. 103.

¹⁵⁸ Braun, O.: *Ein Brief des Katholikos Timotheus I. über biblische Studien des IX. Jahrhunderts*, in *Oriens Christianus*, I. 1901, p.304.

hogy idővel tovább formálódtak. A Bibliával sincs ez másként, a prófétai könyvek, valamint Ezsdrás és Nehémiás könyvén kívül nem ismerjük a bibliai könyvek szerzőit. A prófétai könyvek nem irodalmi jellegűek a szó igazi értelmében, hanem vita- és propagandairatok, a vallási tisztaság megőrzéséért, és Istennek tetsző életre intenek. A próféták neve elválaszthatatlan volt céljaiktól, fontos volt, hogy egy-egy irat kinek a tanításáról szól. Ezsdrás és Nehémiás könyve dokumentum értékű feljegyzéseket tartalmaz a fogságból való visszatérésről, neveik a feljegyzések autenticitását bizonyítják. A Biblia többi része anonim, a zsinagógai hagyomány egyedül Mózes Pentateuchos-szerzőségét őrizte meg. Noha a hagyomány Salomonnak tulajdonítja az Énekek éneke, a Példabeszédek és a Prédikátor könyvének szerzőségét, ez erősen megkérdőjelezhető. Miért lenne ez másként a Zsoltárok könyve esetében is?

A későbbi zsidó legendaalkotás létrehozott egy dávidi tradíciót, ebbe beleillett a zsoltárszerző Dávid képze, így Dávidnak tulajdonítják 73 zsoltár szerzőségét. A görög verzió néhányval több zsoltárt tulajdonít neki, a szír fordítás pedig majdnem az összes zsoltár szerzőjének tartja. Nehéz kérdés, vajon hány zsoltárnak a szerzője Dávid: Delitzsch 44 zsoltárt tulajdonít Dávidnak, Ewald 13-at, Baethgen csak hármat (1, 3, 4), de csak az első zsoltár dávidi szerzőségében bizonyos. Thirtle szerint Dávid zsoltárai a 3. zsoltárral kezdődtek, az 1. és 2. zsoltár Ezékiás idejében került a Psalterium élére. Pfeiffer anakronizmusnak tartja a dávidi szerzőséget. Végül megemlíthetjük, hogy az utókor egy-egy gyűjtemény nevét magával a gyűjteménnyel azonosítja, így beszélünk ambroziánus, gregorián gyűjteményről, de ez nem jelenti a szerzőt. A 90. zsoltár szerzőségét Mózesnek tulajdonítja a hagyomány, a négy részes zsoltár első része a legősibb, feltehetően a legkorábbi zsoltárgyűjtemény darabja lehetett. Salomon szerzőségét kétségesnek tartják az írásmagyarázók, a neki tulajdonított két zsoltár közül a 72. feltehetően tőle származik.

Kórah fiai lévíták voltak, kitűnő templomi énekesek, a zsoltárfeliratok 12 zsoltárt tulajdonítanak nekik. A zsoltárok karaktere arra mutat, hogy a Kórahita énekescsalád gyűjteményeiből kerültek a Zsoltárok könyvébe. Az Ászáfiták szintén lévita énekescsalád, hasonlóan Jedútún leszármazottaihoz, akinek nevét a Krónikák Étánnak is említik, feltehetően ugyanannak a névnek másfajta írásmódjáról van szó. A Jedútún nevét említő zsoltárfeliratokról – Zsolt 39, 62, 77 – különböző felfogások ismeretesek, Theodoret szerint az 'al prepozíció azt jelenti, hogy Dávid a költő és Jedútún pedig az énekes volt. Ewald szerint nem személynevet jelent a Jedútún, hanem egy hangnemet, Lagarde szövegromlást gyanít, az 'al jelentése szerinte: az Étán vezette énekes csoportnak. Mowinckel a zsoltárokat a kultusz felől szemléli, értelmezése szerint a legtöbb zsoltár a

kultuszi cselekményt szolgálta, így a szerzők is a templomi személyzet, első sorban lévita énekesek közül kerülhettek ki; a lévíták a hagyományozott dallamanyag megőrzői, ők a *soferim*, a feljegyzők. Az ősi Izráelben a szerző és a feljegyző között nehéz különbséget tenni; az énekesek válogatták a dallamokat, ők adoptálták, ők döntötték el, hogy melyik dallamot éneklük, ők őrizték évszázadokon át a zenei hagyományt, költők, komponisták és előadók voltak, az ószövetségi kor zenéjének formálói.

Végül érdemes megemlítenünk a Septuagintában található 151. zsoltárt, amely a szír, arab és etióp bibliafordításban szerepel, felirata: Egy zsoltár, Dávid feljegyzése, ő szerezte amikor Góliáttal kézitusát vívott. A zsoltár kétségtelenül igen régi, nyelve azonban elüt a többi zsoltárétól, ezért a bibliakritika nem tartotta hitelesnek. A zsoltár második és harmadik verse zenei utalásokat tartalmaz:

2. v. Kezem orgonát készített, ujjaim psalteriumot raktak össze.
3. v. És ki volt tanítóm? Maga az Úr, ő az én Uram.

A görög fordításban organon és psalterion szerepel, de összehasonlítva a 150. zsoltár 3. versével az 'ugabra és a nebelre kell gondolnunk¹⁵⁹, ezen a helyen az organon a fúvós hangszerek általános megjelölése, a psalterion pedig húros hangszereket jelent. Ez az egyetlen zsoltár említi Dávidot mint hangszerkészítőt,

1. Krón. 23:5 – négyezren pedig dicsérik az Urat azokon a hangszereken, amelyeket én készítettem az Úr dicséretére.

Rejtélyes zenei kifejezések a Zsoltárok könyvében: סֵלָה – szela és הַגִּי'וֹן – higgajon

סֵלָה – A **szela** a zsoltárszövegek egyik rejtélyes kifejezése, a Zsoltárok könyvében 71-szer fordul elő, a zsoltárszövegekben 67-szer a zsoltárok végén 4-szer. A Zsoltárok első könyvében 9 zsoltárban találjuk, a másodikban 17 zsoltárban, a harmadikban 11 zsoltárban, a negyedik könyvben egyáltalán nem szerepel, az ötödik könyvben csak két zsoltárban. Harminckilenc olyan zsoltár van, amelyben a szela szerepel, a feliratban pedig a le-menaceah utasítást találjuk. A zsoltárokon kívül a szela csak Hab. 3:3-ban szerepel, kétségtelenül zenei jelentéssel. Sendrey szerint Habakuk dicsérő éneke eredetileg a Zsoltárok könyvébe tartozhatott, szétszabdalt zsoltár, a zenei-technikai kifejezés la-

¹⁵⁹ Zsolt. 150:3 – Dicséritek kürtzengéssel, / dicséritek lanttal és hárfával!

menacceah bineginotai – A karmesternek: húros hangszerre – ezt megerősíti. Hab. 3-ban a zenei utasítás azonban nem a feliratban, hanem az aláíratban szerepel.

Nem minden korai bibliafordítás ismerte el a szela zenei jelentését. A Septuaginta diapsalma-nak, közjátéknak fordítja, a Vulgatának nincs megfelelő kifejezése a szelára. Aquila fordításában aei (mindig) és öt helyen a szír verziót követi: asma – dal vagy melódia. Symmachos és Theodotion egyetlen helyen fordítják diapsalmának, a többi helyen eisz tousz aiōnasz, eisz telosz és diapantosz (minden időben) szerepel. Hieronymusnál semper, a Targumban le-'alemin (örökkévalóságban) vagy tedira (mindenkor).

Hippolytos († Kr. u. 230 k.) a szelát ritmikai változtatásnak, vagy dallami-tartalmi változtatásnak tartja. Augustinus is megpróbálta a szela magyarázatát adni:¹⁶⁰ a diapsalma jelenthet áment vagy a dallam megszakítását. Chrysostomos a diapsalmának zeneileg érdekes definícióját adja, szerinte Dávid, mint a zsoltárok szerzője a templomi zenei szolgálatban két kórusra szánta énekeit; amikor a zsoltárszöveg jellege himnikusról bukólikusra változott a másik kórus szólalt meg, ezt jelölheti a canticum diapsalmatis.¹⁶¹ A Misnah utal arra, hogy a zsoltárokat később több részletben adták elő, közben pedig a trombiták hangja mellett szólaltatta meg a pap az isteni kijelentést, a szela a megszakításokat jelölte.

A kommentátorok általában elfogadják a diapsalma eredeti jelentését, pszallein – hárfán játszani. Ezzel kapcsolatban Athenaeus a híres antik zenei teoretikusra, Aristoxenosra¹⁶² hivatkozik: a magadison és a pēktisen plektrum nélkül is lehet játszani, egyszerűen az ujjakkal pengetett húrokon – dia psalmou parechestai tēn cheiran. Eupolis ehhez hozzáfűzi a diapsallein trigonois jelentése: tisztán játszani a háromszögű hárfán.¹⁶³ A diapsalma tehát jelentheti a húros hangszer közjátékát, mint ahogyan a dialulion, a fuvola közjátéka két strófa között, vagy a korábban az éneket halkan kísérő húros hangszer ritornellja.

Delitzsch úgy véli¹⁶⁴, a szela jelentése pianoból forteba való átmenet. A Talmud a szelát a nezah és a wa'ed szinonimájának tartja, jelentése örökkön örökké. Jahn a da capo megfelelőjének tartja a fogalmat. Rosenmüller szünetnek értelmezi, amíg az énekes hallgat, hangszerek szólnak. Gesenius, Hengstenberg, Tholuck a szelát a sala – csöndben

¹⁶⁰ Augustinus: Enarratio in Ps. IV:4

¹⁶¹ Chrysostomos, Johannes: Prooimia tōn Psalmon

¹⁶² Macran, Henry Stewart: The Harmonics of Aristoxenus, Georg Olms, Hildesheim 1974

¹⁶³ Athenaeus, Deipnosophistēs: Loeb classical Librari, London 1927

¹⁶⁴ A szela különböző korszakokban fellelhető értelmezéseit l. Sendrey i.m. pp.114-124.

lenni igéből vezeti le, ilyen formán jelentése szünet az énekben. Delitzsch a szalal vagy szalah igéből értelmezi a szelát, jelentése felemelni (a hangot), így a szela a zenei hang erősítésével hozható kapcsolatba. Ewald és de Wette hangszeres crescendóként értelmezik a kifejezést, vagy a zene hirtelen megszólalásának. Herder hangnemi változásként értelmezi, Riehm az ének hangulatváltozásának tekinti. Néhány kommentátor a görög psalle – játssz értelmezéseként instrumentális közjátéokra való felszólításnak tartja. Budde felfogása szerint a szela a zoltárszöveg bizonyos helyét jelöli, ahol az ének abbamarad, mivel áldás és könyörgés következik. Ezt a felfogást látszik alátámasztani, hogy a szela sohasem a zoltár elején található, hanem mindig a szöveg közben és négy zoltárban a végén (Zsolt. 3, 9, 24, 46). Feltehetően ezek a zoltárok sérültek a kanonizálás során, hiányoznak a szelát követő versek, így pl. a Septuagintában a 9. és 10. zoltár egy egységet képez, a szela így nem a zoltár végére, hanem a közepére esik. Feltételezhetjük, hogy a kultikus cselekményt kísérő szela kivétel nélkül a zoltár végén következett, a szela így jelenthetett instrumentális utójátékot.

Az instrumentális előjáték az ószövetségi korban ismeretlen lehetett, sem bibliai, sem egyéb forrásokban nem találunk rá utalást. Neves kommentátorok viszont a szelát a zoltár strófikus struktúrájára utaló jelnek tartják. Ennek ellentmond az a tény, hogy a szela nem fordul elő minden olyan zoltárban, amely pedig félreérthetetlenül strófikus szerkezetű.

A zoltárszövegekből kevés helyen következtethetünk a közjáték szükségességére, feltehetően a szela kifejezés nem ott maradt fenn, ahol közjáték következhetett, az egyes kéziratok is eltérő helyen alkalmazzák. A talmudi tradíció adja az általánosan elfogadott és leginkább kézenfekvő magyarázatot: amikor megszólalt a kümbalion, a lévíták énekelni kezdtek, az éneklés abbamaradt, megszólaltak a trombiták és a nép imára borult le... ez volt az Isten házában a mindennapi teljes áldozat. A talmudi tradíció szerint a szela a szalal igéből származik, jelentése felemelni, megszüntetni, a szela tehát az éneket halkan kísérő templomi hangszeres muzsikusként szólt, hogy az ének szünetében a hangszerek nagyobb hangerővel szólaljanak meg. Az istentisztelet zenei szolgálata első sorban az énekesek feladata volt (1 Krón. 16:37-42).¹⁶⁵ Az énekesek teljesítménye, gégejüknek igénybevétele a hosszú zoltárok előadásánál megkívánta, hogy olykor szünetet kapjanak, ezeket jelölhette a szela, és a szüneteket tölthette ki az instrumentális közjáték.

¹⁶⁵ 1 Krón. 16:37-42 – Ott hagyta azért Dávid az Úr szövetségládája előtt Ászáfot és testvéreit, hogy állandóan végezzék a szolgálatot a ládánál a mindennapi rend szerint... hogy égőáldozatot mutassanak be állandóan az Úrnak: reggel meg este... és velük volt Hémán, Jedútún és a többi kiválasztott is... Hémánnál és Jedútúnnál voltak a harsonák, a cintányérok és az istenes énekeket kísérő hangszerek.

Más hipotézis szerint a szalal igéből levezetett szela doxológia betoldását jelentheti, és az előző magyarázattal éppen ellentétesen a zene elhallgat, a szünetben pedig szabad énekimprovizáció következik. A bibliai időkben ismert volt a héber énekesek improvizációs tehetsége, erre utal:

1 Sám. 10:5 – Azután eljutsz az Isten halmára, ahol a filiszteusok oszlopai vannak. Mihelyt bemész az ott levő városba, egy csapat prófétára bukkansz, akik az áldozóhalomról jönnek lefelé. Lant, dob, fuvola és citera lesz náluk, ők maguk pedig prófétai révületben lesznek.

1 Sám 19:20; 2 Kir. 3:15 – De most hozzatok ide egy lantost! Amikor a lantos zenélni kezdett, az Úr keze megérintette a prófétát.

Ezek improvizációk voltak, csakúgy, mint a nagy nemzeti események győzelmi énekei:

Ex. 15:20 – Ekkor Mirjám prófétanő, Áron néneje, dobot vett a kezébe, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobolva és körtáncot járva...

Bír. 5:1 – Azon a napon így énekelt Debóra és Bárak, Abínóam fia...

1 Sám. 21:12 – Hiszen ez Dávid, az ország királya! Róla énekelték a körtáncban: Megölt Saul ezer embert, / Dávid meg tízezer embert.

A szabad improvizáció, a későbbi keresztyén liturgia doxológiájának értelmében az ószövetség korának templomi zenéjétől idegennek tűnik; a templomi zene szigorúan követte a tradíciót, szigorú előírások szabályozták, a kultuszi cselekmény minden mozzanata pontos előírásokat követett. A szabad improvizációnak ellentmond a liturgia szigorú ortodoxiája, a hagyományok fanatikus követése. A zenei hagyományanyag éppúgy érinthetetlen lehetett, mint maga a rituálé.

Egy másik hipotézis a szelát az asszír zalla – imádkozni, könyörögni igéből vezeti le, némely kommentátor a héber szót alkotó három mássalhangzót akrosztichonnak tekinti, így a szela jelentése sob le-ma'alah ha-sar lenne, jelentése énekes, térj vissza a felsőbbekhez, azaz a mai értelemben vett da capora gondolhatunk.

További magyarázat alapja lehet a szela és a szal gyök hangzásbeli hasonlósága, a לֶד - szal jelentése kosár. E magyarázat szerint a szela instrumentumot jelent, amelynek formája kosárhoz hasonlít. Jelzőhangszerre, feltehetően dobra gondolhatunk, talán a papnak szánt figyelmeztetés lehetett az áldozati cselekmény folytatására. A kórusvezető a dobok közelében lévő muzsikusként adhatta az utasítást. A héber nyelvten megengedi a mássalhangzó cseréjét, így lehet a la-szal-ból szela. Az indiai köcsög formájú, a kínai hordó formájú és a mai kondér formájú dobokat tekintve megengedhető a héber kosár formájú dob feltételezése. Utalás viszont sehol nem található a kosár formájú dobra, sem a Bibliában, sem a rabbinusi irodalomban, sem Josephusnál.

A szela olykor befejezetlen mondat után vagy egy hasonlat közepén áll:

Zsolt. 55:8 – Messzire bujdosnék, / a pusztában laknék. (Szela)

55:20 – Meghallgat Isten, és megalázza őket az, / aki ősidők óta trónján ül. (Szela)

Joggal gondolhat arra a bibliakritika, hogy ezeken a helyeken az instrumentális közjáték a szöveget az értelmetlenségig redukálta. Mindez nem véletlenszerű zenei törés, hanem egy bizonyos cél érdekében megszólaló közjáték lehetett. Némely kommentátor, így Stainer szerint a szela mindig zenei közjáték, de nem a mai abszolút zenei értelemben, leginkább a programzenéhez hasonlóan a szó hangfestését adta. Alátámasztja Stainer feltevését, hogy már a Kr. e. 6. században kimutatható a programzene megjelenése; a delphi versenyeken az auloszjátékosok¹⁶⁶ megjelenítették Apollón harcát a Python sárkánnyal, Kr. e. 586-ban a nomos pythicos-szal Sakadas aulosz virtuóz első díjat nyert. Még évszázadok múlva is híres volt ez a melódia, Timosthenes, II. Ptolemaiosz (Kr. e. 283-246) admirálisa részletes leírást ad róla, amelyet Strabo megőrzött. Pausanias és Pollux is említi ezt a híres melódiát.

A Kr. e. 4. századból értesülünk a görög dithyrambosz-virtuózok zenei freskóiról, ábrázolnak vihart, zivatart, madárdalt énekkel vagy hangszerrel, pl. Timotheus tengeri vihart ábrázol hangszerével. A középkoron át napjainkig találunk hasonló zenei ábrázolásokat: Bach Máté passiójában, Beethoven 6. szimfóniájában, Wagner Bolygó hollandijában vagy a bartóki éjszaka-zenékben.

A templomi zene hangfestő programjellege ellenkezik a héber ritussal és történeti, vallási és etikai szempontból egyaránt elfogadhatatlan. Capel Cure és követője W. W. Longford definiálják a héber templomi zene programzenei karakterét. Capel Cure hipotézisét éppen Richard Wagner Leitmotiv-technikájának kifejezéseivel támasztja alá, szerinte a szela szimfónikus képet jelent az egyes strófák között, amely a szavakat éppúgy megfesti, mint Wagner zenéje a librettót. Kérdés, hogy szabad-e Wagner zenei technikai kifejezéseivel interpretálni az ószövetségi zenét.

Zenner a váltakozó ének felől indul el a szela magyarázatánál: a K. u. 6. századi Kosmas Indikopleustes vatikáni kódexének egyik lapján különböző lévita énekescsoportokat ábrázolnak (táncolnak is!), akik – ahogyan Johannes Chrysostomos leírásából tudjuk – váltakozó éneket énekelnek. Az Ószövetség korában gyakran használt forma volt ez, ebből próbálja Zenner levezetni a szela magyarázatát. A Septuaginta diapsalma-nak fordítja a szelát, Zenner szerint párhuzamot lehet vonni etimológiailag: a

¹⁶⁶ Pratinas: Az aulos-játékosok ellen, in: Ritoók Zsigmond: Források a görög zeneesztétika történetéhez, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, pp. 85-87.

dialógus két ember közötti beszélgetés, a diapsalma pedig két énekes, vagy két csoport által előadott váltakozó ének. Zenner szerint a szela váltakozó kórusokkal előadott ének közjátéka, ezeknek helyét őrzi a száraz szela kifejezés.

Ahogy Kosmas megállapította, a szela vagy diapsalma mindig a zsoltáron belül áll. A kanonikus szövegben és a fordításokban azonban találkozunk a zsoltárok végén is az utasítással, így Zsolt. 3, 9, 24, 46-ban; ez arra enged következtetni, hogy a kanonizálás során a szöveget megtörték.

Az énekescsoportok számát Kosmas hatra teszi, noha az Ószövetségben erre nézve nem találunk utalást. Zenner indirekt bizonyítékot talál az 1. zsoltárban, a szöveg alapján hat kóriska csoportot feltételez. Kétségtelen, hogy ahol a szela áll, mindenütt kimutatható a kórusok váltakozása, de nem mindenütt áll szela, ahol a kórusok váltanak, sőt, sok kórus zsoltár egyáltalán nem tartalmazza szelát. Zenner szerint sokkal több helyen állhatott szela, mint ahogyan azt a kanonizált szövegben találjuk. Hipotézisét a következőkkel próbálja indokolni:

1. a kanonizált szövegben sok helyen fontos szavak hiányoznak, amelyek megvilágíthatnák a szela jelentését. A fordítások eltérő számban tartalmazzák a kifejezést, pl. a Codex Vaticanusban többet találunk, mint a héber szövegben (pl. Zsolt. 34:11, 80:8). Jakob a görög Minusculus-kéziratból még további tizenkettőt mutatott ki, de találkozunk még a kifejezéssel a Psalterium vetusban, a Codex St. Germaniban megőrzött ősi latin Septuaginta fordításban. A 74. zsoltárban torzult olvasatban maradt fenn a szela.

2. A szela egyfajta nota bene volt az énekeseknek, a zenei előadás módjára utalhatott.

3. Kérdés, hogy miért nincs mindenütt szela. A hivatásos muzsikusok számára bizonyára magától értetődő volt jelentésének megvalósítása. Zenner szerint a szela az énekescsoportok responsorikus énekét jelenti, Kosmas illusztrációja és Chrysostomos leírása ezt alátámasztják. Mowinckel filológiailag vizsgálja a kifejezést, a sz-l-l gyököt a sír és a s-m-r szinonímájának tartja. Ezek az igék az ószövetségi szóhasználatban mindig az ének és a hangszeres zene együttes megszólalását jelentik. A sz-l-l gyök és a sír parallelizmusának bizonyítékaként Mowinckel a Zsolt. 68:5-re hivatkozik:

Zsolt. 68:5 – Énekeljete Istennek, zengjete nevének!

Készítsetek utat a pusztában száguldónak! / Úr az ő neve, vigadjatok színe előtt!

Énekelni és kiáltani, mindkettő Istenhez szóló kegyes, hódolattal teljes kultuszi kiáltás, céljuk azonos, az Isten dicsőítése. Hasonló szóhasználatot találunk a Zsolt. 147:7-ben:

Zsolt. 147:7 – Zengjete hálaéneket az Úrnak, / énekeljete hárfakísérettel Istenünknek!

Zsolt. 81:2-3 – Vigadjatok a mi erős Istenünk előtt, / ujjongjate Jákób Istene előtt!
Kezddjete zsoltárba, / szóaltassáte meg a dobot, / a szép hangú citerát és lantot.

Ebből a szóhasználatból Mowinckel arra következtet, hogy a szela Jahve dicsóítése kultikus kiáltással, amihez magától értetődően hozzátartozott a zene, ezt támasztja alá szerinte a sz-l-l és a s-m-r szinonímája. Ez az a ritka eset, amikor Mowinckel hajlandó zeneileg értelmezni egy kifejezést.

הִגְגִּיז – A **higgajon** szó magyarázata összefügg a szela értelmezésével, ahogyan azt a Zsolt. 9:17-ben találjuk: Közjáték. Szela. A Septuaginta mindkét kifejezést *ōdē* diapsalmatos-nak fordítja, Symmachosnál melos diapsalmatos, mindkettő ének vagy közjáték értelemben szerepel. Aquilánál *ōdē aei*, Theodotionnál *phthongē aei* (ének az örökkévalóságért). A Vulgata az eredeti kifejezést használja, nem fordítja. Hieronymusnál *sonitu sempiterno*, a Targum körülírást alkalmaz, az igazak örvendeznek az örökkévalóságban. A kettős kifejezésnek nincs egységes értelmezése a régi fordításokban. Csak a Zsolt. 92:4-ben találjuk tisztán zenei értelemben: tízhúrú hangszeren és lanton, / zengő hárfán! Az *ale higgajon* bekinnort helyesebb lenne lírának fordítani.

הִגְגִּיז – A h-g-h gyök jelentése mormolni, morogni, dühöngeni, morajlani, mennydörögni, vagyis általában véve mély hangot adni:

Ézs. 31:4 – Ahogyan morog (ordít) az oroszlán.

Ézs. 38:14 – Nyögtem, mint a galamb (búg, turbékol)

Ézs. 16:7 – mindenki jajgatni fog. / Nyögni fogtok összetörten.

Jer. 48:31 – Ezért jajgatok Moáb miatt, / sóhajtozom egész Moábert.

Zenei használatban a h-g-h gyök a hangszeres játékosnak adott utasítást fejezhetette ki, hogy az instrumentális kíséret mély, ünnepélyes hangon szóljon. Ide vonatkoztatható a szó másik jelentése: meggondolni. Az antik gondolkodás szerint a gondolat a szívben morog vagy csörgedezik, mindkét értelmezés előfordul az exegetáknál: Gesenius a Zsolt. 92:4 alapján a kifejezést mélyen zengő hárfahangnak értelmezi, de vannak, akik szünetnek, csöndnek, meditációnak fordítják.

A higgajonnak a szelával együtt történő előfordulása megerősíti azt a feltevést, hogy mindkettő zenei kifejezés, zenei-technikai utasítás. Tholuck és Hengstenberg az énekesnek szóló utasításoknak tartják, szerintük a hangszerek elhallgatását, az énekesek rövid

meditációját jelentheti, míg Glaser éppen ellentétesen, az ütő- és rázóhangszerek, a csörgők megszólaltatásaként értelmezi, mintegy a hangszerek tutti megszólalásának tartja:

1 Krón 15-16 – Dávid megparancsolta a lévíták vezetőinek, hogy állítsák föl atyjukfiat, az énekeseket hangszerekkel, lantokkal, citerákkal és cintányérokkal, és zendítsenek hangos örömeikre.

Mowinckel¹⁶⁷ a kifejezés többes számát a zsoltárfeliratokban kultikus cselekvésre való utalásként értelmezi, a kifejezésnek kultikus-zenei értelmezést ad: utalás arra, hogy a jelölt helyen megszakad a kultikus éneklés, és a kórus vagy a gyülekezet kultikus kiáltását erőteljes hangszeres zene erősíti. Ilyen kultikus kiáltások az ámen, halleluja, lanezah, kados hu. A Septuaginta fordítását, a diapsalmát közjátékkal felhangzó közbekiáltásnak értelmezi.

A legkorábbi fordításokban eredeti formájában használják a kifejezést, Luther közjátéknak fordítja. A higgajon szela zenei jellegű megfejtése jelentheti az ének megszakítását valamilyen kultikus cselekvés miatt, harsány instrumentális zenei aláfestéssel, de utalhat az egyes kóruscsoportok megszólalására a responsorikus énekben.

Az ószövetségi zene ritmikai kérdései

Az ószövetségi zene rekonstrukciói általában a melódiát tartják szem előtt, ritmikai kérdésekkel szinte csak a költészet foglalkozik.¹⁶⁸ A deklamációs és zenei elemeket, a nyelv és a metrum kérdéseit nehéz elválasztani a zenétől, de bizonyos, hogy az ószövetségi éneket messzemenően meghatározta a nyelv természetes ritmusa, ennek időegységei egészen más természetűek a keleti nyelvekben, mint az európai költészetben.¹⁶⁹ Az ószövetségi zenei kultúrában az európai metrikus sajátosságok ismeretlenek, ugyanígy az európai értelemben vett zenei harmónia. Curt Sachs szerint¹⁷⁰ a keleti zene a dallamot ütőhangszerekkel kíséri, ha pedig hangszer nem áll rendelkezésre a résztvevők tapsolnak vagy dobognak.

Sajátos, hogy a héber nyelvben a ritmus szónak nincs ekvivalense, míg a tánc kifejezésre a hébernek és az arámnak huszonkét különböző szinonimája van: az

¹⁶⁷ Mowinckel, Sigmund: Psalmen Studien VI., Christianiana, Oslo, 1921. p. 324.

¹⁶⁸ Kittel, D. Rudolf: Die Psalmen, Leipzig, 1922, p. XXXXII-XLIX

¹⁶⁹ Robinson, Theodore H.: The Poetry of the Old Testament, Gerald Duckworth, London, 1969. p. 20-47

¹⁷⁰ Sachs, Curt: Rhythm and Tempo, New York, 1953, p. 92.

Ószövetség korában a művészi poézis, a zene, az ének és a tánc elválaszthatatlan egységet alkotott.¹⁷¹

Az ószövetségi zene ritmikai kérdéseit a költészet ritmusának vizsgálata felől közelíthetjük meg. A főként filológiai jellegű megfontolásokból Curt Sachs vonta le a zenei következtetéseket,¹⁷² amelyek áttörést jelentettek a héber ritmus zenei formáinak vizsgálatában. Hasonlóan új utat mutattak a ritmikai vonatkozások kutatásában Idelsohn publikációi.¹⁷³

Az Ószövetség részben próza, részben költészet, bár olykor nehéz a határt megvonni, mivel a nyelvi és stilisztikai jegyeket nem lehet élesen megkülönböztetni; a prózai, nem inspirált szövegekben is megtalálhatjuk a héber költészet jellegzetességeit, így a parallelizmus membrorumot. A prózát és a költészetet nem lehet élesen elhatárolni, egyedül a metrum a költészet kizárólagos karakterisztikuma.

A szöveg metrikus formája szorosan összefügg zenei kapcsolatával; az Ószövetség szövegének metrikus szakaszai dalszerű jellegzetességeket mutatnak, énekelt költemények lehettek, mint a zsoltárok, az Énekek éneke, Mózes és Mirjám éneke a Vörös-tengernél, Debóra és Judit diadaléneke – ez mind énekelt költészet.

A dalszerű költemények mellett találunk elbeszélő vagy tanító jellegű szövegeket, amelyeket recitált prózának kell tekintenünk. A két csoport között számos átmenet lehetséges, némely részek akár mindkét kategóriába tartozhatnak, így Jób könyvének, a Siralmaknak vagy a Prédikátor könyvének metrikus részletei éppúgy sorolhatók a prózába mint a költészetbe.¹⁷⁴

A kifejezetten dalszerű részek kivételével nehéz feladat a héber nyelv ritmikai sajátosságait felfedni, a héber ritmus nem mutat szigorú szabályozottságot, nagy szerepet játszik a szubjektív interpretáció. Josephus ugyan hivatkozik néhányszor a héber költészet metrikus sajátosságaira, de semmit nem szól az énekelt költészetéről. A Zsidó régiségekben használt fogalmak, a trimeter, pentameter vagy hexameter saját kora költészeti fogalmainak visszavetítése a múltba, nem tekinthető autentikusnak.

Philo a terapeuták rítusának leírásában említi, hogy ennek a zsidó szektának a tagjai nem elégednek meg a kontemplációval, hanem himnuszokat és zsoltárokat szereznek Isten dicsőítésére, különböző versmértékekben és sokféle dallamra, tetszetős ritmusokkal.

¹⁷¹ Pávich Zsuzsanna: Az ének és zene szerepe az Ószövetség népének életében és az istentiszteletben, *Studia Caroliensia*, 2006/2, pp. 85-94.

¹⁷² Sachs, Curt: *Rhythm and Tempo*, New York, 1953.

¹⁷³ Szabolcsi Bence: *Zsidó kultúra és zenetörténet*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, pp. 97-115.

¹⁷⁴ Deutinger, Martin: *Über das Verhältnis der Poesie zur Religion* (átdolg. Muth, Karl), München, 1915. pp. 79-82.

Eusebiusnál több konkrétumot találunk, Mózes énekét (Zsolt. 118), heroikus metrumnak nevezi, azaz hexameternek, egyébként a héber költészetet trimetrikusnak tartja. Ennek ellentmond Julianus, egyik hipotetikus dialógusában Alexandriai Cyrillel azt írja, hogy a héberek nem otthonosak a metrikus költészetben. Johannes Chrysostomosnál a Prooimia ton Psalmonban találunk utalásokat a héber költészet metrikus struktúrájára: Dávid, az erényes és prófétikus király 150 zsoltárt szerzett metrikus formákban, a saját nyelve metrumában, dallammal és ritmussal, és ezeket különböző hangszerek kíséretével táncoló és éneklő csoportokkal adta elő.

Hieronymus a Praefatio in librum Job, a Jób könyvéhez írott bevezetésében Philora, Josephusra, Origenesre és Eusebiusra hivatkozva úgy látja, hogy a Zsoltárok, a Sirlalmak és több hasonló dalszerű költemény Horatius ódáihoz, vagy Pindaroshoz és Szapphohoz hasonlóan metrikus formában íródtak. Jób könyvének prózában fennmaradt részeiről (Jób 3:3 és 42:7-17) úgy véli, hexameterben állnak. Még messzebb merészkedik Hieronymus az Epistola ad Paulamban (XXX. Epistola), trimeteres-jambikus verslábakat vél Mózes énekében (Deut. 32), ugyancsak az alfabétikus zsoltárokból (111, 112, 119, 145) és a Sirlalmak akrosztichonos részében. A Példabeszédekből Lémúél király intelmeit (Péld. 31:10-31) tetrameter-jambosznak találja. Eusebius görög Chronica-jának latin fordításában Hieronymus a zsoltárok verslábait Pindaros és Horatius költeményeihez hasonlítja, jambikusnak, alkaioszinak és szapphikusnak tartja a zsoltárokat. Nyilvánvaló, hogy a héber poézist legföljebb külső jegyeiben hasonlította össze az antik poétikával.

A korábbiakkal ellentétben Nazianzi Gergely Tractatusában tagadja, hogy a héber költészetnek bármi köze lenne a latin metrumokhoz. Augustinus a 150. Epistolában írja, hogy azoknak a véleménye szerint, akik járatosak a héber nyelvben a zsoltároknak van valamilyen versformájuk. Augustinusnak nem voltak héber nyelvi ismeretei, tehát csak másodkézből szerzett ismeretei alapján mondhatott véleményt a héber költészetéről. Sevillai Isidorius Mózes énekét heroikus versmértékűnek, Jób könyvét daktilikusnak és spondeikusnak látja.

A modern írásmagyarázók egy része a mora-szisztémából indul ki, más részük a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok felől közelíti meg a héber verstant, az ellentétes felfogás szerint a héber vers szabad akcentusú ritmus, az akcentusok közötti intervallumok adják lüktetését, tehát nem szótagszámláló, hanem szóhangsúlyos, dinamikus. Curt Sachs¹⁷⁵ az akcentus ritmusról megállapítja, hogy nem formális, verslábakba szorított

¹⁷⁵ Sachs, Curt: Rhythm and Tempo, New York, 1953.

dikció, hanem minden szó és minden mondat megtartja természetes lüktetését, költői prózának tekinti a héber poézist. A héber vers általában két világosan elkülöníthető részből áll, tonikus hangsúlyokkal, a hangsúlytalan szótagok változó számával. Találunk strófikus, népdalszerű struktúrákat, de nem minden szöveget lehet strófikusan értelmezni. A strófák általában metrikusak, amelyeknek zenei szempontból van jelentőségük. A babiloni és egyiptomi költészet általában metrikus formát mutat, hasonlóan a Ras-Samra költeményekhez. A héber költészetnek számos strófikusnak tekinthető jellegzetessége van, ezek népi ihletést sejtetnek, vélhetően ősi bárdénekek maradványai.¹⁷⁶ A prófétikus szövegek leginkább prózában íródtak, de ritmikai jellegzetességeik alapján poézisnek tekinthetjük. Szabályos metrumot mutatnak az Ószövetségben található, feltehetően dalszövegek, ilyenek vannak a Zsoltárok könyvében, a Példabeszédekben, Jób könyvében, vagy a Num. 23-ban, Bálám jövendölésében, a Deut. 32-ben, Mózes énekében, vagy a prófétai könyvekben.

Az Ószövetség egy része minden bizonnyal énekelt szöveg volt, ezt bizonyítja a szöveg szabályos, metrikus struktúrája, amely a keleti maqam elvű variációs praxisra utal¹⁷⁷; a metrikus rendszer ritmusa szerint variálta a hagyományos dallamvázat, ez leginkább az európai értelemben vett „átkomponált” dalformának felel meg. Ebben a vonatkozásban a lévita énekesek zenei kultúráját őrizte meg az Ószövetség. A nem költői könyvek jó néhány helyén találkozunk meglehetősen szabályos metrikus renddel, amely Sachs szerint a kantilláló előadásmódra utal. Különösen a tanító költeményeknél, így Jób könyvében és a Példabeszédekben találkozunk megközelítően szabályszerű metrummal, amely bizonyára megkönnyítette a tanítványok feladatát. A változó metrumú szövegeket főként a prófétai könyvekben és a Prédikátorban találjuk, az Énekek énekében és a Síralkokban pedig az organikus szabálytalanság szinte strófikus karaktert ad a szövegnek. Sievers megállapítása szerint¹⁷⁸ a váltakozó metrum a népi poézis előadásmódja, amíg a szabályszerű metrum magasan fejlett költői formára utal. Elcanon Isaacs kronológiusan és történetileg szemléli a héber költészetet, amelynek három fázisát különbözteti meg, az első a háborús, harci énekek, a második a lírai költemények, a harmadik a prófétai jellegű szubjektív líra, amely majd a népi lírában objektíválódik. Az első csoportba a háborús, harci énekek közé sorolhatnánk a bárdköltészet maradványait, amelyek a heroikus időkről tudósítanak, mint Mózes hálaadó éneke (Ex. 15), vagy Debóra diadaléneke (Bír. 5). A

¹⁷⁶ Kraft, Charles Franklin: *The Strophic Structure of Hebrew Poetry*, Chichago, 1938.

¹⁷⁷ Szabolcsi Bence: *A melódia története*, Zeneműkiadó, Budapest, 1957, pp. 256-270.

¹⁷⁸ Sievers, Eduard: *Metrische studien*, Leipzig, 1901.

második fázis a keleti maqam-princípium magasan fejlett variációs technikáját mutatja, amely zeneileg és a poézisben is a zsoltárok költészetében éri el csúcspontját. A harmadik fázis a lelki líra, amelynek népdalszerű karakterisztikuma a שִׁיר הַמַּעֲלוֹת Sír ha-ma'alot-ban, a zarándokénekekben, vagy az Énekek énekében jelenik meg.

A héber vers alapja maga a szó, amelynek jellege általában emelkedő, jambikus vagy anapestikus karakterű, ezért a héber ének általában felütéssel kezdődik. Az utolsó hangsúlyos szótag után gyakran találunk egy hangsúlytalan, vagy félig néma szótagot, ezért a héber versnek, vagy félversnek karakterisztikus jegye a viszonylag hosszú szünet, amely az előadónak lehetőséget adott arra, hogy az utolsó hangsúlyos szótagot melizmatikus díszítéssel hosszabbítsa.

Sajátos jelenség a héber költészetben a קִינָה kinah vers, a sirató versformája. Budde elégikus pentameternek nevezi, természetesen nem a klasszikus, kvantitatív jellegű pentameter értelmében. Úgy látja, a kinah vers előfordulásainál hasonló ritmust találunk, feltehetően a melódia is hasonló lehetett, ezért is használják a próféták a kinah verset, ha siratójukkal mély benyomást akarnak kelteni. De a pentameteres struktúra nem korlátozódik a siratókra, találkozunk vele a Zsoltárookban, az Énekek énekében, noha egyik sem sirató. Ez a szabálytalan metrum a népi költészet jellegzetessége, ezért is jellemző az Énekek énekében. Budde elmélete Idelsohn gyűjtésén alapszik, a babiloni, jemeni és perzsa elzárt zsidó közösségekben a kinah versforma gyakran előfordul, számtalan vers tagadhatatlanul pentametrikus struktúrát mutat.

A héber verselés zenei ritmusa a nyelv belső törvényeiből adódik, a görög és latin verseléssel ellentétben a héber metrum nem kvantitatív, hanem szabad akcentusú ritmus a hangsúlyos szótagnak a versen belüli helyzetéből adódóan. A héber költészet metrikus struktúrája megkönnyítette a maqam-elv kibontakoztatását, így szoros kapcsolatot feltételezhetünk az ószövetségi költészet és az ének között. A héber metrum hangsúlyos, akcentusos karaktere lehetővé tette, hogy ugyanarra a melódikus magra különböző hosszúságú verssorokat illesszenek.

Az Ószövetség elbeszélő részei szabályos metrikus formát mutatnak, megőrizve a kantillációs előadásmód jellegzetességeit. A héber vers főként emelkedő jellegű, a hangsúlytalan szótagú kezdésnek megfelelően a dallamok is felütéssel kezdődhettek. A héber költészet strófikus struktúrája népdalszerű melódiákat feltételez, amelyek erőteljesen különböztek a kantilláció recitatív stílusától, így a nem hivatásos énekes is minden nehézség nélkül előadhatta.

Az ószövetség korának zeneoktatása

A zeneoktatás kezdetei¹⁷⁹

Az egyiptomi kivonuláskor már bizonyára készen állottak a későbbi izráeli zenei kultúra körvonalai. A pusztai vándorlás nehéz időszakában az izráeliek kultúrájának lelkisége látszólag megtört, de nem aludt ki, mivel a kánaáni betelepülés után hamarosan megjelenik a zenei kultúra, amelynek Egyiptomig és Mezopotámiáig vezető, mély gyökerei vannak Izráel lelkében. Jelentős szerepe van Mózesnek abban, hogy a zene szeretete elevenen élt tovább a nép lelkében a pusztai vándorlás ideje alatt.

A hagyomány szerint Mózes az egyiptomi papok társadalmába tartozott, Manetho szerint egy ideig a heliopoliszi templomban papi funkciót is elláthatott. Eredeti neve, Osarsiph, Oziriszra, Helopolisz védelmező urára utal. Bizonyára járatos volt az egyiptomi tudományban, amelyhez a költészet és a zene is hozzátartozott, ahogyan arra az Acta 7:22 utal.¹⁸⁰ Philo kiemeli Mózes jártasságát úgy az elméleti, mint a gyakorlati zenei praxisban, a tudós egyiptomiaktól tanulta a számolást, geometriát, a metrum, a ritmus és a harmónia tudományát, a zenét és a hangszerek használatát.¹⁸¹ Természetesen Philo a tradíciót közvetíti, amely még az ő korában is eleven volt, de Platónra is támaszkodhatott, aki a Törvényekben többször is utal arra, hogy az egyiptomiak általános képzéséhez mindenkor hozzátartozott a matematika, a zene és a tánc oktatása.¹⁸² Az egyházatyák közül Justin Martyr utal Mózes egyiptomi tanulmányaira. Hans Hickmann kutatásai nyomán tudjuk, hogy Egyiptomban a liturgikus zenét oktatták az iskolákban, Memphisben valóságos egyházzenei akadémia lehetett. Mint papi neveltetésű ifjú, Mózes is alaposan ismerhette korának egyiptomi zenéjét. Mózesről fennmaradt a tradíció, hogy Pythagorászhoz hasonlóan, ő is hallotta a szférák zenéjét. Mózes mint muzsikust az arab világ is nagy tiszteletben tartja, a zene védelmezőjeként is tisztelik.

Mózes zenei-költői tehetségéről tesz bizonyosságot az Ex. 15, a Vörös-tengeri ének vagy a Deut. 32-ben az ún. hálaének. De a próféta címmel büszkélkedő Mirjám is hasonló kvalitású lehetett; ő is hálaénekekkel és tánccal köszönte meg az Úrnak a szabadítást

¹⁷⁹ Pávich Zsuzsanna: Az Ószövetség korának zeneoktatása, *Studia Caroliensia*, 2007/2, pp. 91-100.

¹⁸⁰ Acta 7:22. Megtanították Mózes az egyiptomiak minden bölcsességére, és kiváló volt mind szavaiban, mind tetteiben.

¹⁸¹ Philo, *Judaeus: Peri biou Mouseos*, idézi Sendrey (1970), p. 453.

¹⁸² Platón *Összes művei I-III*. Európa, Budapest, 1984. in: III. 433-1013. 1.

(Ex. 15:20-21).¹⁸³ Egyiptomban a szent templomi tánc és a néptánc is elsősorban az asszonyok dolga volt, Mirjám a korabeli egyiptomi asszonyokhoz hasonlóan kis kézidobbal kísérte énekét és táncát.

Az ókori kelet előkelőségei – legyenek egyiptomiak, arabok vagy akár szíriaiak – ritkán zenéltek és akkor is csak rituális célból. Hivatásos muzsikusok elégítették ki zenei igényeiket, muzsikusaik alig álltak a rabszolgák fölött. Kivételt képeztek a templomi zenészek, ők privilegizált osztályt jelentettek.

A Biblia tanúsága szerint Mózes, Áron és Mirjám is lévita családból származtak, az Ex. 2:1 szerint szüleik a Lévi törzséhez tartoztak. Mózes nem sajátíthatta el szülei házában a lévita zenei tradíciót, mivel csecsemőkorától a fáraó lánya nevelte. Az Áronnal kapcsolatos zenei vonatkozásokról nem tudósít a Biblia, Mirjámról viszont azt olvassuk, hogy mint prófétanő, vezette az asszonyok énekét.

Gazdag jelentésű fogalom Izráel népének történetében a próféta, ő a nép hitének autentikus tolmácsolója, népével együtt érez, együtt szenved, ő a nép vezetője. Képességeihez feltétlenül hozzátartozik az éneklés és a zenélés, így a bibliai terminológiában a próféta vagy látó gyakran egyet jelent a muzsikussal vagy énekessel. Különösen Izráel korai történetében találkozunk kiválasztottakkal, akik magas szinten zenéltek, a Krónikák majdnem mindig prófétáknak nevezik őket. A próféta vagy prófétanő avagy a látó epiteton mesterei muzsikust vagy énekest is jelöl.¹⁸⁴

Az orális praxis jelentette ennek a zenének az egyetlen tanítási módszerét; a szöveg és a zene elválaszthatatlanul összetartoztak, és addig ismételték, amíg kiolthatatlanul beleivódott az emlékezetbe. Így értelmezhetjük az Ex. 17:14. jelentését zenei vonatkozásban is; a megőrzött szöveg, amelyet még évezredek múlva is a kantilláció jellemez, magával örökíti a zenei anyagot is.¹⁸⁵ Innen szemlélve feltételezhetjük, hogy a pusztai vándorlás alatt az Egyiptomból hozott hangszerek is segíthettek. Ezért is virágozhatott fel oly gyorsan a zenei praxis a honfoglalás után.

Mózes, aki a törvényt adta népének, bizonyára a nép kulturális örökségét sem hanyagolhatta el, így Izráel szabadításának vezetője, az első törvényadó egyúttal a választott nép első zenei nevelője, az izráeli zenélés megalapítója.

¹⁸³ Ex. 15:20-21. Ekkor Mirjám prófétanő, Áron nénye, dobot vett a kezébe, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobolva és körtáncot járva. Mirjám így énekelt előttük: Énekeljete az Úrnak,/mert igen felséges,/ lovat lovasával/ a tengerbe vetett!

¹⁸⁴ Deut. 31:22. Mózes leírta azon a napon ezt az éneket, és megtanította rá Izráel fiait

¹⁸⁵ Ex. 17:14. Akkor így szólt az Úr Mózeshez: Írd meg ezt a dolgot emlékeztetőül egy könyvben, és vésd Józsué emlékezetébe...

A prófétaiskolák

Kánaánban a mindennapi élet feltételeinek biztosítása után gyors zenei fejlődés indult. A nép zenét akart hallani, és maga is részese akart lenni a zenélésnek. Izráel életében mindez egy új feladatot jelentett: a zeneoktatást. Ennek mi főként az eredményét tapasztalhatjuk, az antik világban joggal híres izráeli zenekultúrát. Csak jóval későbbi bizonyosságaink vannak arra nézve, hogy milyen is lehetett ez a zeneoktatási szervezet, kik lehettek a tanítók és milyen szociális megjelenési formái lehettek ennek az oktatásnak.¹⁸⁶

A Pentateuchosnak már említett két locusán kívül (Ex. 17:14 és Deut. 31:19, 22) Józsué, Bírák és Ruth könyvében nem találunk utalást, hogyan is tanították Izráelben a zenét. Sámuel könyvében jelenik meg az első utalás, az 1 Sám. 10:5-6-ban.¹⁸⁷ A próféták tehát zenekísérettel adták elő kijelentéseiket. Hogy ezt miért így tették, arra Izráel története adja meg a feleletet: a honfoglalás befejeződött, Sámuel betöltötte politikai rendeltetését, ellenségeit legyőzte, a szövetség ládáját visszahelyezte, Izráelnek királya van, így a bírói tisztet ünnepélyesen letehetette. Politikailag nem volt több feladata, népének lelkeségét akarta a továbbiakban nevelni (1 Sám. 12:23).¹⁸⁸ Az eszme nem új, hasonló kijelentéseket találunk a Deut. 6:18, 12:28-ban és Mózes hálaénekében (Deut. 32:4). Sámuel tehát a mózesi tradíciót folytatja, amelynek letéteményesei a próféták, ők fognak gondoskodni Izráel népének lelki neveléséről. Sámuel felismeri, hogy ehhez lelkes ifjakra van szüksége, így hozza létre az ún. prófétaiskolákat, amelyekben a papsághoz nem tartozó néptanítókat akar képezni, ezzel marad Sámuel népének lelki vezetője.

Herder volt az első, aki felismerte a prófétaiskolák jelentőségét. Fialat felnőtt férfiak serege volt ez, eszközük az irodalom, a zene, a költészet. Ezek a prófétaiskolák teremtik meg a későbbi, messze földön híres kórusok és zenekarok alapjait. Már az ókori népeknél is találunk hasonló iskolákat, így Mezopotámiában, ahol a királyi udvarok nagy létszámú együtteseinek komoly zenei felkészültséget igényeltek.¹⁸⁹ Az írnokképzés mellett zeneiskolák is működtek, ahol az egyházi zenélés mellett a világi játék és tánc oktatása is helyet kapott. A végzett muzsikusként szakrális részfeladatokat is elláttak. A recitálás mellett hangszeres

¹⁸⁶ Hornyánszky Aladár: A prófétai ekstasis és a zene, Budapest, 1910.

¹⁸⁷ 1 Sm. 10:5-6. Azután eljutsz az Isten halmára, ahol a filiszteusok oszlopai vannak. Mihelyt bemész az ott levő városba, egy csapat prófétára bukkanasz, akik az áldozóhalomról jönnek lefelé. Lant, dob, fuvola és citera lesz náluk, ők maguk pedig prófétai révületben lesznek. Akkor megszáll téged is az Úr lelke, velük együtt prófétai révületbe kerülés, és más emberré leszel.

¹⁸⁸ 1 Sm. 12:23 Tőlem is távol legyen, hogy vétkezzem az Úr ellen, és ne imádkozzam többé értetek. Sőt inkább tanítalak majd benneteket a jó és egyenes útra.

¹⁸⁹ Györgyiné Koncz Judit: Az ókor zenei nevelése. *Studia Caroliensia* 2004/2, 77-109. 1.

játékosok is voltak, és feltehetően ismerték a zenei ékírási feljegyzéseket.¹⁹⁰ Anne Draffkorn Kilmer felfedezései új szemléletmódot alakítottak ki az ókori zenéről, egy ékírási zenei tankönyv megfejtésével nyilvánvalóvá tette, hogy a kor zenei nyelve a diatonikus hétfokúság volt. Ugyancsak ő szólaltatta meg a legrégebb ismert dallamot, egy hurri nyelvű szertartási éneket Ugaritból, a Kr. e. 1400 körüli időből.¹⁹¹

Sokan vitatják, a prófétaiskolák zenei jelentőségét, figyelmen kívül hagyva a történelmi bizonyosságokat. De bizonyos, hogy a Dávid és Salamon templomában felvirágzó zene és ének a prófétaiskolák praxisából szökken szárba. Ezek addigra már elveszítik jelentőségüket, a léviták örökítik tevékenységüket, ezért hiányozhatnak a továbbiakban az utalások erre a korai zenei szerveződésre.

Noha többen tagadják, kétségbe vonják a prófétaiskolák szervezettségét és lehet, hogy a prófétaiskolákat nem nevezhetjük iskoláknak, mégis olyan központok voltak, ahonnan elindulhatott a nép vallásos életének fejlődése. A prófétaiskolák, vagy prófétaiskolák elnevezés mellett találkozunk a prófétaifjak elnevezéssel is (2 Kir. 2:3, 5, 4:1).¹⁹² Bizonyos, hogy ezek a közösségek oktatásban részesültek, a férfiakat vallási feladatok ellátására képezték, amelyeknek nélkülözhetetlen eszköze volt a zene. Az iskolák elöljárói Istentől inspiráltak, szent férfiak voltak, atyáknak nevezték őket, az első ilyen Sámuel volt. (1 Sám. 19:20)¹⁹³ Később olyan jelentős személyiségek vannak köztük, mint Illés (2 Kir. 2:12) és Elizeus (2 Kir. 6:1). Követőik, a prófétaifjak (2 Kir 6:1) együtt laktak mesterükkel (2 Kir. 4:38) és a legegyszerűbb életmódot folytatták. Fakunyhókat maguk építették (2 Kir. 6:1,2), amelyekből olykor kis települések, vagy falvak nőttek ki. Éppúgy voltak köztük családos emberek gyermekekkel, mint magányos férfiak, akik a nép minden törzséből és minden rétegéből verbuválódtak. A csatlakozás feltétele a csoporthoz való tartozás akarata, a tanulás és Izrael vallási és nemzeti eszméjének elfogadása volt. Feladatuk sokszor a próféta üzenet továbbadása volt, így 2 Kir. 9:1-ben „Elizeus próféta magához hívott egy próféta tanítványt, és ezt mondta neki: Öltsd fel derekadra az övedet, vedd kezedbe ezt az olajos korsót és menj el Rámót-Gileádba...”

A tanulókat az írás ismeretére, a törvényekre és zsoltáreklésre tanították, éneket hangszerrel kísérték, ahogyan erről az 1 Krón. 25:1. tanúskodik: „Dávid és a hadsereg

¹⁹⁰ Uo. 77. l.

¹⁹¹ Draffkorn Kilmer, Anne: Új fejezet a zenetörténetben: Hurri nyelvű szertartási ének és dallam Ugaritból, MTA Ókortudományi Társaság, 1977. május 17.

¹⁹² 2 Kir. 2:3, 5, 4:1. A bételi próféta tanítványok odamentek Elizeushoz... A jerikói próféta tanítványok odalétek Elizeushoz... Egyszer egy próféta tanítvány felesége így kiáltott Elizeushoz...

¹⁹³ 1 Sm. 19:20. Akkor Saul követeket küldött ki, hogy fogják el Dávidot. De amikor meglátták a próféta csoportját, akik révületben voltak, Sámuel pedig ott állt mellettük, akkor Isten lelke szállt Saul követeire, és ők is révületbe estek.

parancsnokai a szolgálatra különválasztották Ászáf, Hémán és Jedútún fiai közül azokat, akik prófétai ihlettel játszottak citerákon, lantokon és cintányérokon”. A muzsikások számára utal az 1 Krón. 25:7: „288 volt a száma atyjuk fiaival együtt azoknak, akiket megtanítottak az Úr énekeire, és mindnyájan képzetek voltak”. Ahogyan a későbbi forrásokból tudjuk, a prófétaiskolákban bölcs mondásokat, ritmikus recitációt, szent és világi költemények kantilláló előadását tanulták, a tanulás módja pedig énekkel kísért memorizálás lehetett. Különös gonddal végezték a zenetanítást, nem minden tanuló játszott hangszeren, de mindenki énekelt, a prófétai fjak processzióit éneklés kíséri, több helyen olvashatunk utalást arra, hogy mindez szuggesztív hatást gyakorolt a népre. (1 Sám. 19:20-24)

Sámuel prófétaiskolája lehetett az első nyilvános zeneiskola az emberiség történetében. A sumereknél és Egyiptomban ugyanis soha nem volt mindenki számára elérhető zeneiskola, csak a papi kaszt tagjai vehettek részt az oktatásban. Szabályszerű zeneiskola Sámuel prófétaiskolája: a próféták fiai alapos zeneoktatásban részesültek.

Az első hely Najoth-ban lehetett, Rámában, ahol reggel és este ünnepi processzusban vonultak a prófétai fjak egy magaslati helyre, a bamah-ra, ahol oltárt emeltek istentiszteleti ceremóniáiknak, ahogyan 1 Sám. 10:5-ben olvashatjuk.¹⁹⁴ Ez az Isten hegye volt Sámuel kultikus helye. Vita tárgya, hogy ez kánaáni hatás lehetett-e. A kultikus cselekményekben és a prófétai fjak vonulásainál megjelennek a hangszerek: nebel – hárfa, kinnor – lyra, halil – síp, tof – kézidob, amelyeket az izráeliták Egyiptomból hoztak magukkal, melyeknek praxisát a hosszú pusztai vándorlás sem törte meg. Nem tudjuk, kik tanítottak ebben az iskolában, feltehetően a haladó tanulók taníthatták a kezdőket.

Költészet és zene voltak a legfontosabb szakok ebben a fajta tanulásban. Feltehetően már ekkor írásba foglalták a költeményeket, a hősi énekeket, talán a népmondákat és meséket is, ezek a gyűjtemények azonban elvesztek, néhány bibliai utalásból következtethetünk rá, hogy léteztek. Még az is lehet, hogy megsemmisítették a papi történetírás egyeduralkodója érdekében. Bizonyos, hogy Sámuel prófétaiskolája erőteljesen hatott az énekes héber költészetre, így a zsoltárokra, de óriási hatással volt Izráel vallási és morális fejlődésére is, Illés, Elizeus, Ézsaiás, Jeremiás és Zakariás évszázadokkal későbbi működését is befolyásolta a prófétaiskolák szellemisége. Nemcsak Rámában, másutt is létrejöhettek hasonló prófétaiskolák, így Gibeahban, Bételben, Gilgálban, Mispahban, Jerikóban, talán Karmelben. Jelentőségük az államiság kifejlődésében is szembetűnő.

¹⁹⁴ Zimmerli, Walther: Das Gesetz und die Propheten, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1970, pp. 94. kk.

Sámuel szellemi hatása egy bizonyos idő elteltével szökkent szárba, különösen így volt ez a zenében. 1 Sám. 19:18. szerint Dávid Rámába menekült Saul elől, ahol egy ideig elrejtőzött. Már ideérkezésekor ismert kinnorjátékos volt, és költői és zenei tehetsége is virágzott. Itteni tartózkodása döntő jelentőségű Izráel kultikus zenéjében: itt érlelődött meg a templomi kultusz szervezett zenélésének gondolata. Korábban is lehetett templomi zene, de Dávid működése nyomán foglalja el helyét a templomban mint hangzó áldozat.

Énekes és hangszeres muzsikusok szép számmal voltak már ekkor Rámában és a többi prófétaiskolában, megteremtik a lehetőségét a szervezett templomi zenei szolgálatnak. A jövőendő szervezet előképét mutatja a Rámában található alapokra épült oktatás, itt jött létre az emberi civilizáció első zenei-kultikus szervezete.

De nemcsak a prófétaiskolák indíthatták el Dávid zenei berendezkedését, a fejlett világi zenélés is hathatott rá, amelynek első írásos bizonyítéka Dávid tánca a szövetség ládájánál. (2 Sám. 6:5, 1 Krón. 13:8.) Ebben a tudósításban olvashatunk a prófétaifjak instrumentumairól. A haccoc^erot, a trombiták még nem lehettek hangszereik, egy későbbi tudósításban olvashatunk róluk, a kultuszi ezüsttrombiták megfújása az ároni papság privilégiuma volt. A szövetségláda processzusánál nem olvashatunk a halil-ról, amely pedig a prófétaiskolák hangszere lehetett, de a különböző sípok ekkor már népszerű és igen elterjedt instrumentumok lehettek. (1 Kir. 1:40)¹⁹⁵

A lévíták zeneoktatása

Noha az Ószövetség erről nem tudósít, feltételezhető, hogy a prófétaiskolák még egy ideig fennálltak Sámuel halála után.¹⁹⁶ A zenélés, és különösen a hivatásos zeneoktatás fokozatosan háttérbe szorult a templomi zene fénye mellett. A prófétaiskolák megszűntek, helyükbe lépett – modern kifejezéssel – a zeneakadémia, amelyben a lévítai énekeseket és zenészeket képezték. Ez egy szabályos zenei főiskola volt, a tanulók százait nevelte.

A prófétaiskolák sokoldalúságával szemben itt lényegesen egyoldalúbb képzés folyik, kizárólag liturgiai szolgálatra képeznek muzsikusokat. Kitűnő énekeseket és zenészeket képeznek, de elhanyagolják a költészetet. Lassanként feledésbe merülnek a régi hősi énekek, amelyeket pedig oly buzgón ápoltak a prófétaifjak. A Biblia elfeledett gyűjteményeket említ, feltehetően a hősi korszak dalgyűjteményei lehettek. A lévítai

¹⁹⁵ 1Kir. 1:40. Azután fölvonult utána az egész nép, és a nép sípokkal sípolt, és olyan nagy örömmel örvendezett, hogy a föld szinte meghasadt a hangjuktól.

¹⁹⁶ Sendrey, A.: Musik in Alt-Izrael, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970.

zeneoktatás kizárólag a gyakorlati zenei ismeretek elsajátítására szolgált, férfiakat, asszonyokat és fiúkat készítettek fel a szakrális zenei szolgálatra.

A lévítai énekesek ötévi tanulás után, harminc éves koruktól szolgálhattak. Sőt, ennél hosszabb lehetett a tanulóidő, hiszen sokan közülük már mint énekesfiúk is szolgáltak. Az első időkben nők is énekeltek a kórusban, a későbbi bibliai utalásokban határozottan érezhető a nőellenes tendencia. Galpin¹⁹⁷ szerint külön női énekesiskolák is lehettek, a zsoltárfeliratokból következtet erre, Sendrey szerint ezt a hipotézist semmi sem támasztja alá. A fiúk énekét egyetlen bibliai locus sem igazolja, a Misnah azonban megőrizte a hagyományt, hogy a kórusban fiúk is énekeltek.

A lévita zenemester tanítási módszere alapos és igen hatékony lehetett, bizonyosága ennek a templomi zene magas színvonala. Külső körülményeik nem mindig voltak ideálisak, többször évtizedekre megtört a működésük, Salamon halála után különösen gyakran változott helyzetük. A zeneoktatás folytonos volt, nehéz korszakokban olykor titokban folyt, de igen buzgón ápolták. Minekutána Nebukadneccar elfoglalta Jeruzsálemet, lerombolta a templomot, a nép nagy részét fogságba vitte, elhallgatott a zene, ahogyan ezt a 137. zsoltár megőrizte.¹⁹⁸ Valójában a tragikus körülmények közt is tovább folytatódik a zenei praxis és oktatás, a lévíták és a világi muzsikuskok is tovább ápolják zenei hagyományait.

Amikor 48 esztendő után a nép egy része hazatérhet, Ezsd. 2:41, 65. szerint 120 lévita énekes, az ősi muzsikusdinasztia leszármazottai, és több mint 200 világi énekes és énekesnő tér haza. Az énekesek egy része Babilonban marad, zenélésük fellendíti az ottani zenei életet. A 80 év múlva visszatérők között Ezsd. 7:7. szerint ismét nagyszámú lévita és világi muzsikusk van. A második hazatérés után is marad egy csoport Babilonban, zenei tradíciójukat olyan szorosan őrizték, hogy Idelsohn még a 20. sz. elején is gyűjteni tudta dallamaikat.¹⁹⁹ Egészen a nemzeti katasztrófáig – amely majd szétszórja Izrael népét – tovább él a zeneoktatás.

A templomi zene korai időszakában családokhoz fűződik az oktatás, így Ászáf, Hémán, Jedútún-Etán nevéhez. Később külső forrásokból is értesülünk virtuózokról, akiket olykor kölcsön vagy ajándékba adnak. A zenélés, a zeneoktatás egy belső fejlődés

¹⁹⁷ Galpin, F. W.: The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians. Cambridge, 1937.

¹⁹⁸ Zsolt. 137. 1-3. Amikor Babilon folyói mellett laktunk, / sírtunk ha a Sionra gondoltunk. / Az ott levő fűzfákra/ akasztottuk hárfáinkat. / Mert akik elhurcoltak minket, / énekszót követeltek tőlünk, / és akik sanyargattak, örömeiket: / Énekeljete nekünk a Sion-Énekekből!

¹⁹⁹ Idelsohn, A. Z.: Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz, Jerusalem, Berlin, Wien, 1914-1932.

eredménye, forrása a nép magas szintű muzikalitása, amely a liturgiában és a népzében is figyelemre méltó teljesítmény.

A zeneoktatás szociológiai háttere

Kezdetben a társadalom, a közösség gondoskodott a templomi muzsikuskok létfenntartási szükségleteiről. (2 Krón. 31:4.)²⁰⁰ A papoknak és lévítáknak szánt adományokból az énekesek megkapták a részüket, amely egzisztenciális alapot jelentett számukra. A babiloni fogság után a király biztosította létalapjukat és további gazdasági előnyökhöz jutottak, mindezekről Kyrosz ediktumot bocsátott ki, amit Dareiosz megerősített (Ezsd. 6:9), ez tehát rendszeres jövedelmet jelentett számukra. Az ifjú generáció képzése a lévíták egyik feladata volt.

A világi zeneoktatás helyzete másként alakult. A világi zene művelői közül kevesen élhettek csupán a tanításból, főként gyakorló muzsikuskok voltak, népünnepélyeken, esküvőkön, lakomákon, különböző nyilvános és privát rendezvényeken zenéltek. További bevételi forrásuk volt a hangszerek javítása. A bibliai és a rabbinusi forrásokból is hiányoznak a hangszerkészítőkre való utalások, pedig bizonyára létezett ez a foglalkozás, hiszen rengeteg hangszerrel találkozunk a kultikus és a világi zenében egyaránt. Valószínűleg a bibliai krónikások természetesnek tartották, hogy a muzsikuskok maguk készítik hangszereiket és karbantartásukról is gondoskodnak. (2 Krón. 7:6, 1 Kir. 10:12, 2 Krón. 9:11)

Jósiás, minekutána restauráltatta a templomot, a hangszerek javításáról is gondoskodott. A korai rabbinusi irodalom gyakran utal a hangszerek javítására, de szintén nem említ hangszerészeket. A templomi muzsikuskok kötelességei közé tartozott a hangszerek karbantartása, de nincs utalás arra, hogy ezért bért kaptak volna.

A világi muzsikuskok bevételi forrása volt az a tiszteletdíj, amelyet a nyilvános vagy privát ünnepeken való szereplésért kaptak. Honorárium illette meg őket a tanítási tevékenységükért is, de hogy ez pénz vagy természetbeni juttatás volt, azt nem tudjuk, de Izráel életében az oktatás honoráriumuma főként természetbeni adomány volt. A korai rabbinusi irodalomban olvashatunk a főként bibliai kantillációt tanító iskolamesterről, akit egyaránt alkalmaznak munkanapokon és szombaton, munkájáért bért kapott.

²⁰⁰ 2 Krón. 31:4. A Jeruzsálemben lakó népnek pedig meghagyta, hogy adják meg a papok és lévíták részét, és ragaszkodjanak az Úr törvényéhez.

A gyermekeknek feltétlenül taníthatták a Biblia énekes, kantilláló előadását, a korai rabbinusi irodalomban több utalás van arra, hogy csak a művészi kantilláció megengedett. Az ezt tanító muzsikusok heti vagy havi juttatásban részesültek. A kantilláció oktatása mellett a Talmud utalásokat tartalmaz a sófár megszólaltatásának tanításáról is. A zeneoktatás tárgya volt még a siratóasszonyok tevékenységének művészi támogatása, (Jer. 9:19.)²⁰¹ tehát a siratóasszonyok továbbhagyományozták tudományukat.

A léviták kötelessége volt művészetüket az ifjú generációnak átadni, ezzel az izráeli zenei praxis hagyományozóivá lettek, működésükkel a zenei hagyomány továbbélését segítették elő.

A szent híd – Az ószövetségi ének és zene útja az európai melódiavilágba

Az ószövetségi ének zenei jellemzői

A keleti zenében feltalálható variabilitás az ószövetségi ének keleti karakterére enged következtetni.²⁰² A keleti zenében fontos tényező az előadásmód, más jellegű, mint a nyugati zene írásbelisége, ahol mindent rögzít a komponista, az interpretátor feladata pedig az alkotó zenei gondolatainak megszólaltatása. A keleti zenében elsődlegesen jelentős az előadó művészete, fontosabb, mint az eredeti zenei gondolat. Lach szerint²⁰³ a keleti zenében az előadás olyan, mint a csontvázon a hús és vér. A keleti interpretátor eszközei a koloratúrák, melizmák, díszítések, trillák, hangismétlések, glisszandók, nazális tónusok. Rabindranath Tagore találóan jellemzi a keleti előadásmódot, amely sohasem törekedhet a befejezett tökéletességre. Hermann Keyserling útinaplójában az indiai *rāgak* megszólaltatásáról írja, hogy nincs céljuk, körülrajzolt formájuk, se kezdetük, se végük, az örökké hömpölygő életáram hullámvázát érzékeltetik. Mindezek nemcsak az indiai zenére jellemzők, hanem a keleti zenében mindenütt hasonlóan jelennek meg.

A második templom lerombolása utáni zsinagógai praxisban a psalmodia különböző típusai között pontos különbséget lehetett tenni. A hallél éneklésének háromféle módját

²⁰¹ Jer. 9:19. Tanítsátok lányaitokat siratóénekre / egyik asszony a másikat a gyászénekre.

²⁰² Riemann Musik Lexikon, Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz, 1967, Jüdische Musik, pp. 427-429. (Gerson-Kiwi, Edith)

²⁰³ Lach, Robert: Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker, Berlin, 1929

különböztetik meg: a psalmodizáló responsorikus éneket, az antifonális előadásmódot és a kantilláló énekbeszédet. Utóbbi, a kantilláló énekbeszéd, már Ezsdrás idejében ismert volt:

Neh. 8:8 – Szakaszokra osztva olvasták a könyvet, Isten törvényét, és úgy magyarázták, hogy a nép megértette az olvasottakat.

A tiszta és világos ritmikus tagolás és az énekbeszéd, a kantilláció érzelmi reakcióját őrizi Neh. 8:9 – Ugyanis az egész nép sírt, amikor hallgatta a törvény szavait.

A kantilláció, mint mnemotechnikai eszköz is jelentős, megkönnyíti a hosszú bibliai szakaszok könyv nélküli előadását. Az Ószövetséget és később a Misnaht is kantillálva tanították, amelyet a mai napig megtartottak. A Talmud nem szabályozza a kantilláció előadásmódját, a tradícióra hagyatkoznak az előadók, de a kantilláció el nem hagyható: Aki az Írást dallam (ne'ima) nélkül olvassa, vagy a Misnaht dallam nélkül (simrah) olvassa, arról mondja az Írás: ezért én is hagytam, hogy legyenek olyan rendelkezéseik, amelyek nem jók, és olyan törvényeik, amelyek által nem élnek (Ez. 20:25). Rabbi Akiba a Törvény tanulmányozásához tanácsolja: Énekeld minden napon. Ez utalhat a korabeli tanulási módszerre is, a tanuló szüntelenül ismételte a dalt, amíg tökéletesen megtanulta.

A talmudi felfogás szerint az ének elemei a נְעִימָה – ne'ima – a tényleges dallam, a טַעַם – ta'am – a prozódia és a חֲבֵיבֵי קוֹל – a hangmagasság, ami nélkül nem lehet pontosan intonálni. A lévitai zenei gyakorlatban az ének kezdetén a hangmagasságot hangsípval adták meg. A későbbi felfogás szerint a talmudi ne'ima nem a dallamot, hanem általában a kantillációt jelenti. A Tóra-kantilláció karakteréről szemléletes képet fest a Midras megjegyzése: rinnah sel torah – ujjongva énekeld a Tórárt! A maszoréták akcentusjelei,²⁰⁴ a ta'amin, amelyek eredetileg szintaktikus szimbólumok voltak, később egyre inkább zenei jelentést nyertek. Az akcentusokat a három nagy költői könyvben, a Zsoltárok könyvében, Jób könyvében és a Példabeszédek könyvében a törvény szigorával fixálták.

Szabolcsi Bence A melódia történetében megállapítja, hogy a keleti zene az egész és félhangokból álló hétfokúságot nem ismerte. Szinte minden neves szerzőnél jelentkezett ez a felfogás, egészen addig, amíg Anne Draffkorn Kilmer egy ékírással lejegyzett, Ugaritból származó hurri nyelvű szertartási ének dallamát megfejtette, megszólaltatta, és a dallam diatonikus hétfokúságot mutat.²⁰⁵ Draffkorn Kilmer diatonikus hétfokúságot feltételez az

²⁰⁴ Engberg, Gudrun: Greek Ekphonic Neumes and Masoretic Accents, in: Wellesz, Egon (szerk.): Studies in Eastern Chant, Vol.I., Oxford University Press, London, 1966, pp. 37-50.

²⁰⁵ Draffkorn Kilmer, Anne: Új fejezet a zenetörténetben: Hurri nyelvű szertartási ének és dallama Ugaritból (Kr. e. 1400 k.), előadás az MTA Ókortudományi Társaság és az ELTE Görög-római Történelmi Tanszékén, 1977. május. 17.

ókori zenében, az általa megfejtett hurri nyelvű zenei emlék, amely egy iskolai tananyagot tartalmazó agyagtáblán szerepelt ezt igazolja, de ugyanakkor igaz lehet az a feltételezés is, hogy az európaiótól eltérő intervallumok léteztek az ókori Keleten, gondoljunk az indiai zene negyedhangjaira.

Sendrey és Szabolcsi is pentatóniát feltételez az Ószövetség korának zenéjében.²⁰⁶ Ez azonban nem a nyugati értelemben vett pentatónia lehetett, ahogyan azt az ún. Tropal-motívum bizonyítja, az a Pentateuchos-kantilláció, amelyet Idelsohn a perzsa és jemeni zsidók körében gyűjtött a 20. század első évtizedeiben.



1. kottapélda: Perzsa zsidó Pentateuchos-kantilláció



2. kottapélda: Jemeni zsidó Pentateuchos-kantilláció

A dallamtáblázat perzsa és jemeni kantilláció-motívumokat ad kétféle feljegyzésben (1. kottapélda, 2. kottapélda).²⁰⁷ Az uralkodóan pentatonikus elemek ismeretében tudjuk értelmezni Alexandria Kelemen megállapítását a Paidagōgosban, amely szerint a testvérek óvakodtak a pogányok kromatikus és teátrális dallamaitól és inkább a lelki énekekhez, azaz a dávidi zsoltárénekléshez akartak visszatérni. Kelemen utánzásra érdemes példaként a görög bordalt, a skoliont említi; az antik görög lakomákon a kehely kiürítésekor a héber zsoltárok stílusában szoktak énekelni egy dalt, amelyet skolionnak neveztek. Éneklésekor a hangok olykor egyszerre zengtek, azután váltakoztak, a vendégek egymás után énekeltek és a másik egészségére ittak, akik pedig járatosak voltak a zenélésben, líra kíséretével énekeltek. Kelemen a dal modusát dórnak vagy spondeiakosnak mondja, amely szokás szerint az itáláldozatot (sponde) kísérte. Ennek a modusnak az intervallum-struktúrája a

²⁰⁶ Szabolcsi Bence: A zsidó dallamok ötfokúságáról, In: Szabolcsi B.: Zsidó kultúra és zenetörténet, Ozirisz Kiadó, Budapest, 1999

²⁰⁷ Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 187.

tiszta pentatónia és a diatonikus hétfokúság közötti átmenetet mutatja. Curt Sachs²⁰⁸ úgy látja, hogy a tropos spondeiakos nem pentatonikus, hanem hexatonikus. Eric Werner szerint a tropos spondeiakos csupán a felületes szemlélőnek mutat hasonlóságot a pentatóniával, szerinte a gregorián és az európai-zsidó ének sokkal későbbi a troposnál, amely bizonyára a dór (diatonikus) modus változata. Sendrey szerint a tropos spondeiakos a dór hangnem előfutára lehetett. Riemann szerint²⁰⁹ a dór dallamokról írta Platón, Arisztotelész, Plutarkhosz és Athenaeus, hogy különösen alkalmasak az ifjúság nevelésére, szemben az ázsiai modusokkal (a fríg és a líd), amelyek erkölcstelenek és alkalmatlanok az ifjúság nevelésére.²¹⁰ A dór hangnem ethoszáról Arisztotelész nyilatkozik a Politikában (VIII:7), Szókratésznek szemrehányást tesz, hogy ugyan az auloszt alkalmatlannak tartja az ifjúság nevelésére, de a fríg modust megengedi. Arisztotelész szerint a fríg hangnem effektusa a fuvoláéhoz hasonló, mindkettő orgiasztikus és szenvedélyes, míg a dór hangnem nyugodtabb és férfias karakterű.

Alexandriai Kelemen megjegyzése a skolion és az ősi héber zsoltárének vonatkozásában indirekt bizonyíték arra, hogy az ószövetségi dallamvilág nyugodt, méltóságteljes karakterű lehetett, természetesen minden olyan díszítéssel és variabilitással, amely az orientális zenét jellemezte. Kétségtelenül homofón és egyszólamú dallamvilágra kell gondolnunk, harmóniai alátámasztás nélkül, ahogyan ez a keleti zenében szokásos. A dallam, a harmónia, és a ritmus mellett a keleti zenében a hangszín is fontos jellegzetesség, ennek a zenének saját művészi és esztétikai normái vannak. Sendrey és Werner szerint az ószövetség korának templomi zenéjét kizárólag az egyszólamúság jellemezte, az istentiszteleti zene a salamoni templom óta ünnepi unisono, így értelmezhetjük a 2 Krón. 5:13 leírását:

A harsonásoknak meg az énekeseknek egyaránt az volt a tisztjük, hogy összehangolva zengjék az Úr dicséretét és magasztalását.

Az egyszólamúság azonban nem héber jellegzetesség és nem is Izráel lelkeségéből következik, hanem a keleti zene általános jellemzője. A 2 Krón. 5:13-ban hangsúlyozott egység az előadás szokatlan precizitását hangsúlyozza, de kifejezi az istentiszteleti zene ethoszát is: az imádságok, lekciónok, áldások mindenütt ugyanazok, ugyanígy a zsoltárok és más énekek. A Midras hangsúlyozza, hogy Izráel a s^emát mindenütt ugyanazon a hangon és ugyanazzal a dallammal szólaltatja meg, azaz hasonlóan recitálja.

²⁰⁸ Sachs, Curt: Die Musik der Alten Welt, Akademie Verlag, Berlin, 1968, p. 201.

²⁰⁹ Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig, 1923.

²¹⁰ A zene társadalmi szerepe, helye a nevelésben – részletek Platón Államából és a Törvényekből, in: Ritoók Zsigmond: Források a görög zeneesztétika történetéhez, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, pp. 151-209.

Az ószövetség zenéjében már korán megfigyelhetjük az esztétikai orientációt, így a 2 Sám. 23:1 szerint Dávid Izráel énekeinek kedveltje, a későbbi iratok és még a Talmud is külön kiemeli, hogy a szép ének lelki hatást gyakorol az emberi lélekre. A szép ének szép hangon érvényesül, így a szép hang adománya vallási kötelezettséget jelent, Isten szolgálatába kell állítani. A Talmud magyarázata szerint a Péld. 3:9 – Tiszteld az Urat vagyonodból / és egész jövedelmed legjavából – azt is jelenti, hogy akinek szép hangja van, azzal is az Urat kell szolgálnia. A Midras utal arra, hogy a lévita énekesek szép hangjuk birtokában foglalhatták el hivatalukat, a Megillah-ból²¹¹ pedig megtudjuk, hogy akinek nincs szép hangja, nem lehet előimádkozó. Mindezek mutatják a szép énekhang, a zenei készség és az ének jelentőségét az istentiszteleti szolgálatban.

A rabbinusi irodalomban számtalan utalás van arra, hogy az énekhang שִׁירָה – sirah szépsége és tisztasága a legfontosabb eszköz az istentiszteleti zenei szolgálatban, a hangszerek כְּלֵי – kle jelentősége meg sem közelíti az énekhangét, az instrumentumok hangja legföljebb „megédesíti” az énekhangot.

Az istentiszteletet teljesen betöltötte az ének, az előénekes kantillációja és a responsorikus váltakozó ének. A kantilláció az akcentusos énekbeszéd és a melodikus éneklés között foglal helyet, segítségével plasztikusan tudták előadni a Biblia szövegét. Az ősi Izráelben már kialakultak az istentiszteleti ének különböző műfajai, a sirah – az ünnepi ének, a הַלֵּל hallel – az eksztatikus dicsérő ének, és a psalmodizáló jellegű simrah. A sirah lehetett a legegyszerűbb ének, a halila, vagy hallel már melizmákkal gazdagabban díszített, míg a simrah a kantilláció máig élő, örök melódiája.²¹²

A vallásos zenével szemben az ősi Izráel világi zenéje alkalmi zene, amely a művészi lévita énekkel szemben közösségteremtő, heteronóm közkinccs. Első sorban a közösségi öröm kifejezője, instrumentális kísérettel vagy anélkül, legyen munkadal, tánc zenei kísérete, vagy családi ünnep örömének zenei kifejezése. A Talmudban található epikomon kifejezés a görög kommoō származéka, jelentése megszépíteni.

Az esküvőkön különösen domináns szerep jutott az éneknek, jó néhányra utal az Ószövetség:

Jer. 7:34 – Véget vetek Júda városaiban és Jeruzsálem utcáin a hangos, vidám örvendezésnek (éneknek), a vőlegény és a menyasszony örömének (énekének), mert rommá lesz az ország.

²¹¹ The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974. pp. 201-207.

²¹² Wulstan, David: The Origin of the Modes, in: Wellesz, Egon (szerk.): Studies in Eastern Chant Vol.II., Oxford University Press, London, 1971, pp. 5-21.

Jer. 25:10 – Megszüntetem náluk a vidám örvendezés zaját, a vőlegény és menyasszony örömet, a malomzúgást és a mécsvilágot.

Jer. 33:11 – Felhangzik még a vidám örvendezés hangja, a vőlegény és a menyasszony hangja, és azoké, akik így énekelnek:

Adjatok hálát a Seregek Urának,
mert jó az Úr, / mert örökké tart szeretet!
Hálaadó énekkel jönnek az Úr házába...

Jel. 18:23 – És nem világít benned többé lámpás fénye, nem hallatsz benned többé vőlegény és menyasszony szava...

Bölcs és erényes rabbik énekükkel szépítették a lakodalmakat, énekeltek egyedül vagy csoportban, sőt akár táncoltak is a rabbinusi irodalom tanúsága szerint. Figyelemre méltó, hogy az Ószövetség mennyire mellékesen említi az egyébként igen jelentős lakodalmi éneket, a Zsolt. 45 felirata Menyasszony ének (az új fordításban A szeretet éneke). A Bibliában mégis gyönyörű és gazdag gyűjteményét találjuk a lakodalmi énekeknek, az Énekek énekét שִׁיר הַשִּׁירִים – Sír ha-Sírim, azaz a legszebb éneket. Ha tartalmilag nézzük az Énekek énekét, nyilvánvaló, hogy nem maradhatott ki a Kánonból: az alapjában véve erotikus énekeknek minden korban allegorikus értelmet tulajdonítottak. Noha Salamon neve szerepel szerzőként, bizonyos, hogy a népköltészet gyöngyszemével találkozunk az Énekek énekében: a nép ajkán élő lakodalmi énekek később formálódhattak egy gyűjteménnyé, majd az írástudó redaktorok tulajdonították Salomonnak a gyűjteményt. Budde szerint²¹³ a gyűjtemény Izrael aranykorának szellemi bizonyossága.

Az Énekek éneke szép bizonyossága az ének-zene-tánc szoros egységének, amely szinte mindenütt jellemzi az ókori keleti kultúrát.²¹⁴ A könyv a világi líra műfajába sorolható, és amíg a Zsoltárok könyve a vallásos líra utolérhetetlen gyűjteménye, addig az Énekek éneke a világi líra gyöngyszeme. Korabeli elterjedtségét és közismertségét egy talmudi megjegyzés bizonyítja, lant, líra és citera kísérettel Jeruzsálem minden utcasarkán éneklik. A próféták éppen az ilyen életvidám ének megszüntetésével érzékelteti Isten haragját:

Ám. 8:10 – Ünnepeiteket gyászra változtatom,
és dalaitokat siratóénekekre.

Jób 30:31 – Citerám gyászosan szól, / sípom síró hangon.

Zsolt. 30:12-13 – Gyászomat örömmre fordítottad...

Ezért szüntelen zeng neked a szívem, / örökké magasztallak, Uram, Istenem.

²¹³ Budde, Karl: Geschichte der althebräischen Literatur, Leipzig, 1906. p. 278.

²¹⁴ Ujfalussy József: A valóság zenei képe, Zeneműkiadó, Budapest, 1962. p. 110.

A hellenizmus korában az Ám. 6:4-6 és az Ézs. 11, 12-ben ábrázolt eksztatikus zenével élő hedonista életfolytatás ellen kikelő rabbik kemény büntetéssel fenyegetik a zene élvezőit: Le kell szakítani azt a fület, amely ilyen énekeket hallgat. – őrizte meg a Talmud egy rabbi fenyegetését. Hasonlóan kemény ítéletet szabnak a hangszeres zene élvezőire: Aki a négy hangszer kíséretével borozik, arra öt büntetés vár. Ez a négy hangszer Ézs. 5:12-ben citera, lant, dob és fuvola. A dob és a síp a tánc kísérő hangszerei, míg a hárfa és a citera az éneket kísérték. Különösen elítéli a Talmud a nők énekének hallgatását.

A későbbi kommentárok élesen megkülönböztetik a vallásos és világi éneket, a világi ének erkölcsileg elítélendő, így az Énekek énekét is a hagyományos kantillációval, a neginah, vagy aheret segítségével kell előadni. A gyermekeknek szent hangszereket kell kezükbe adni, a kinnort és nem a lezimet, a kóklerek hangszerét, amelyen csak frivol nótákat játszhatnak. A lezim az istenteleneket jelenti, ők képviselik a világi zene pusztító befolyását. A világi zene erkölcstelensége a világ létét fenyegeti, míg a vallásos ének megmentheti a világot a fenyegetettségétől. A bölcsek intése azonban sohasem az éneklés ellen szólt, sokkal inkább a pogány, hellenisztikus zenei befolyás ellen, ezt képviselte a semer, a frivol pogány ének. A szó később elveszti pejoratív jelentését, a családi éneket jelenti, majd a népdalszerű melódiát.

A templom lerombolása után sokáig kérdés volt, megengedhető-e egyáltalán a világi dalok éneklése. A 3. század egyik híres írásmagyarázója, Mar'Ukba, a Hós. 9:1 és Ézs. 24:8-9 alapján a hangszerek használatára vonatkoztatja a tilalmat és nem az énekre. Az Ószövetség népének vallási felfogásában az ének nemcsak földi, hanem mennyei ajándék, a rabbinusi felfogás szerint pedig az ének isteni eredetű, már a teremtés idején szólt a mennyben. Jób és Ézsaiás könyve megőrizte az égitestek dicsőítő énekéről szóló legendát:

Jób 38:7 – amikor együtt vigadoztak a hajnali csillagok, és ujjongtak mind az istenfiak.

Ézs. 49:13 – Ujjongjatok, egek, vigadozz, föld, törjete ki ujjongásba, hegyek!

Ez a felfogás az antik szférák harmóniájára emlékeztet, amely Keletről plántálódott a görög gondolkodásba, Pythagorász közvetítésével: az első fordítók a szférák harmóniájának felfogását tükrözik, így Aquila az Én. én. 6:10-ben, a Vulgata a Jób 38:37-ben.²¹⁵

A világmindenség zenéjéről szól Ezékiel, a zsoltáros:

²¹⁵ Jób 38:37 (Vulgata) – Concentum coeli quis dormire faciet...

Ez. 1:24 – Amikor jártak, olyannak hallottam szárnyaik zúgását, amelyen a nagy vizek zúgása, mint a Mindenható hangja.

Zsolt. 19:1-5 – Az egek hirdetik az Isten dicsőségét,
kezének munkájáról beszél a mennyboltozat.

Nappal a nappalnak adja át e szót, / éjjel az éjjelnek adja tudtul.

Nincs szó és nincs beszéd, / hangjuk sem hallatszik,
mégis eljut hangjuk az egész földre, / szavuk a világ végéig.

Zsolt 148:3-4 – Dicsérje őt a nap és a hold, / dicsérje minden fényes csillag!

Dicsérjék őt az egek egei, / még a vizek is ott fenn az égben!

Az ószövetségi ének és a maqam

Az ószövetségi zenét nem kutathatjuk a nyugati zeneelméleti jelenségek felől, a keleti zenének egészen más technikai és esztétikai jellegzetességei vannak. Először a zsoltárfeliratokat kell vizsgálnunk, amelyek a szöveghez nem kapcsolódó kifejezéseket tartalmaznak, a legtöbb kommentátor ezt nótajelzésként értelmezi. Az ókori keleti zenében azonban nem használhatjuk a mai értelemben vett dal vagy melódia fogalmát, mivel ez a fajta zene nem ismeri a motívum, frázis, taktus, periódus vagy szekvencia fogalmát. Az ókori keleti „dallamok” zenei képződmények, néhány hangot átfogó dallamegységek, dallamvázak.

A maqam képezi a keleti zeneelmélet alapját, a fogalom és a praxis máig fennmaradt az arab-perzsa kultúrkörben. A maqam jelentése hang, szélesebb értelemben zenei dallam, a maqamat az egyes maqamok összeszerkesztésének művészete. Minden maqam önálló hangképződmény, sajátos, változatlanul megőrzött hangrenddel. A keleti muzsikusság művészete az egyes maqamok újabb és újabb variációinak alkotását jelenti, így áll elő a nyugati kultúra melódiavilágához nem hasonlítható „dallam”. A keleti zenei praxis idegennek tartja azokat a zenéket, amelyekben nem találhatók meg a maqamok karakterisztikus fordulatai. Az ószövetségi zene a keleti zenekultúra hajtása, tehát a maqam-elv érvényes rá.

Szabolcsi Bence²¹⁶ a maqamot a zene élete alapvető elvének, állandó megnyilatkozási formájának tartja. A szó eredetileg azt az emelvényt vagy dobogót jelentette, amelyen az arab énekes az udvari nép és a kalifa előtt előadta dalait. De jelent a szó szabályt is, a görög *nomos*hoz hasonlóan, míg más értelmezés szerint dallamforma, modell, tipikus hangzás, alakzat, minta.

²¹⁶ Szabolcsi Bence: A melódia története, Zeneműkiadó Budapest, 1957. pp. 256-269.

Idelsohn és Lachmann az iszlám előtti arab műveltség zenei kultúrájából eredezteti a fogalmat, a különböző törzsi, lokális dallamokat a városi arab műveltség megkülönböztető megjelöléssel tartotta nyilván. Nem ritkán a dallam elnevezése utal a földrajzi és az etnikai származtatásra: Hidzsász-maqam, Irak-maqam, Iszphán-maqam – egy-egy vidéket jelölnek, ahonnan a dallamot származtatták. A földrajzi megjelölés mellett a görögöknél a törzsi-etnikai megjelölés gyakorlatával találkozunk, dallamtípusokat, sőt hangsorokat neveztek törzsekről: pl. dór, fríg, líd, aeol.

A keleti zenében a maqam gyakorlat ma is erőteljes, jellemző sajátosság, a határozott dallam-modellek használatát kötelező hagyományok írják elő, az arab zenész a *maqamot* a hindu a *rāgat*,²¹⁷ a jávai muzsikusz a *patet* a kötelező érvényű szokásnak megfelelően bizonyos alkalmakkor szólaltathatja meg. A hagyomány a dallam általános alakját őrzi, olykor a hangsorral együtt a ritmust is, az előadónak bizonyos kereteken belül szabadságában áll rögtönözni, csak a modell, a maqam körvonalaihoz kell alkalmazkodnia. A maqam tehát közösségi hagyomány, szabály, stílus, melynek szabályain belül a muzsikusz rögtönzése az ő saját egyéniségét képviseli. A maqam az egyensúly művészete, a kötöttség és a szabadság, a modell és a rögtönzés, a közösség és az egyéniség együttes jelenlétének egyensúlya. Ezek a dallamok többféle alakban élnek, egyetlen alakjuk elképzelhetetlen: a dallam úgy él, hogy sokféleképpen él, a maqam elvű teremtés a rögtönzött előadást jelenti a hagyományos formán belül. A rögzítés csak a fővonalakra terjed ki, a többi az értelmezés, az életre keltés dolga.

A zsoltárfeliratok minden bizonnyal maqamokat jelölnek, amelyek a zsoltár zenei magját képezik. A lévita énekesek maqamokat használtak, és minden tanult énekes a különböző hosszúságú zsoltárokhoz tudta igazítani ezt a zenei alapanyagot. Ennek előfeltétele volt, hogy a maqamok általánosan ismertek legyenek, hogy nemzedékek során a zsoltárszövegek zenei alapjait képezzék. A zsoltárfeliratokban megadott, dallamokra utaló jelzések tehát bizonyos maqam-típusok használatát jelentik, amelyek a külső körülmények, háborúk vagy politikai nyugtalanságok ellenére fennmaradtak.

A zsoltárok későbbi részei minden bizonnyal évszázadokkal az elsők után keletkeztek, az első három rész tartalmazza a feliratokat, a 88. zsoltár után már nem találkozunk maqamokra való utalással, a késői zsoltárszerzők és az énekesek feltehetően már nem használták az időközben feledésbe ment dallam-modelleket. A zsoltárok utolsó könyvei már a második templom zenei praxisa alatt nyerték el végleges formájukat, nem

²¹⁷ Daniélou, Alain: *The Rāga-s of Northern Indian Music*, Barie and Rockliff, London, 1968. 403 p.

tartalmaznak utalásokat a maqamokra, de tudjuk, hogy a templomban és a templomon kívül használatosak voltak, az énekelt dallamok pedig az abban az időben ismert és elterjedt maqamok alapformái lehettek. A templom lerombolása és az állam megszüntetése után a tradicionális zenélés a diaszporában élt tovább és az első keresztyén gyülekezetek ezeket a maqam-típusokat vehették át.

A maqam nem azonos a kantillációval, amely lényegében az improvizáción nyugszik, a maqam szabad variabilitása mellett is azonosságot megőrző és világosan felismerhető zenei magot tartalmaz. Eric Werner²¹⁸ a wagneri vezérmotívum modern fogalmát alkalmazza a zsinagógai és a gregorián énekekben fellelhető vándorló melizmákra.

A zsinagógai éneklés

Amíg a templom fennállott, a zsoltárének az istentiszteleti ceremónia központi aktusát, az áldozati cselekményt díszítette és gazdagította, az istentiszteleti áldozat elválaszthatatlan kísérője volt az imádság mellett az ének. Az antik világ vallásainak szinte mindegyikében hasonlóan megtaláljuk az imádság és az ének szoros összefonódását az áldozati aktusnál. A pogány és zsidó áldozati cselekmény zenéjét élesen megkülönbözteti a léviták kultikus szerepe; lelkeségük zenélésüket a kultuszi cselekmény magasságába emelte. A zsinagógában nem volt oltár, így áldozati cselekmény sem lehetett, de az istendicsőítő ének iránti lelki szükséglet a zsinagógai praxisba is át tudta plántálni a zsoltáréneket.^{219,220}

A zsinagóga eredetét homály borítja, a tradíció szerint Mózes idejére vezethető vissza a törvény tanulmányozásának szombati szokása. A Misnah részletes leírásokat közöl a Törvény és a Próféták olvasásának szokásáról, de a zsoltáréneket sehol sem említi. Az első történeti tudósítás a zsinagóga intézményéről Philotól ered, majd Eusebius a Praeparatio Evangelicában utal a gyülekezet aktív responsorikus részvételére a lekción. Philo hivatkozásából tudjuk, hogy a zsinagóga az áhítat és az imádság helye volt, ahol himnuszokat, dalokat és énekeket adtak elő (hymnoi, paianes, ódais), tehát a lélek Istennel való közösségét kifejező ének és zene átplántálása a templomból a zsinagógába bizonyára nem keltett ellenállást. A zsoltárének, mint a vallásos érzés hangzó megnyilvánulása a

²¹⁸ Werner, Eric: *The Sacred Bridge*, Denis Dobson, London, 1960, pp. 329-373, *The Conflict between Hellenism and Judaism in the Music of the Early Christian Church*

²¹⁹ Sendrey, Alfred: *Musik in Alt-Israel*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 149.kk.

²²⁰ *The Mishnah*, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974

templomhoz hasonlóan a zsinagógában is elnyerte kultikus szerepét. Titus templom rombolása után a zsinagóga szerepe is jelentősen megnőtt, a tradíció megőrzésének fontos helye lett. Augustinus még évszázadok múlva is a Sermoban csodálattal adózik annak, ahogyan a római hódítás után is meg tudta őrizni saját törvényeit, szokásait és rituáléját a legyőzött zsidóság. A talmudi és patrisztikai hagyomány szerint a szokásokon és rituálén a zenei tradíciót, első sorban a zsoltáréneket kell értenünk.

A második templom korából hiányoznak a tudósítások az istentisztelet művészi jellegéről és a zsinagógai zsoltáréneklésről. Ismereteink a korai zsinagógai rituálékról talmudi forrásokból származnak: a felolvasások egyes szakaszai után az áldásmondásokhoz és a rövid imákhoz zsoltárrészletek, majd teljes zsoltárok társultak. Egy rabbinusi traktatus, a Sopherin számos utalást tartalmaz a zsoltárok használatáról a korai zsinagógában: tudjuk, hogy az egyes zsoltárokat milyen alkalmakkor énekeltek és a kiválasztás módjáról is értesülünk, pl. a Halleluja responsoriumot a gyülekezet 123-szor szólaltatta meg, ezt a Talmud is megerősíti. Feltételezések szerint a korai zsinagóga zenéje a templomhoz hasonló lehetett, az énekek tonusát, az előadásmódot a lévíták örökítették tovább a zsinagógai használatba. A Talmudban R. Joshua ben Hananiah tudósít a lévita éneklés ünnepi beosztásáról, amely arra utal, hogy a zsinagógai zenei szolgálat lényegében identikus volt a templomival. A templom liskat-ha-gasit-jában tartott mindennapi imádság és tanítás vezetője a חזן – hazan, a kántor. Bizonyára a zsinagógai zenei praxisra vonatkozik az a talmudi megállapítás, hogy az éneket a hozzá tartozó áldozat nélkül is elő lehet adni. Amíg a templom hangszerei a jeruzsálemi zsinagógának is rendelkezésére álltak, használták a zsinagógában. A zsinagógában azonban nem volt áldozat, így a zsoltárének lényegesen rövidebb lehetett, és első sorban a gyülekezet vallásos áhítatát szolgálta.

Általánosan elfogadott vélemény, hogy később a zsinagógákban hiányzott az instrumentális zene, bár a Misnah egyik tiltása félreérthetetlenül utal a kinnorót és a nebalím zsinagógai használatára. Ahol tehát rendelkezésre álltak hangszerek, a Jeruzsálemen kívüli zsinagógákban is megszólaltatták őket, így a korai zsidó-keresztyének instrumentális praxisa a zsinagógai hangszeres zenélés folytatásának tekinthető. Az antik pogány népek is hangszerekkel kísérték szakrális énekeiket, a korai zsidó-keresztyének viszont nem a pogány vallások kultuszi zenéjét, hanem a zsidó tradíciót folytatták, ezt a bibliai utalások és a korai egyházatyák is bizonyítják.

A Kr. u. 70-ben bekövetkezett nemzeti katasztrófa után a szigorú rabbinikus tiltások ellenére is a nagyobb helységekben fennmaradt a zsinagógai instrumentális zene, évszázadokon át fennmaradt a hangszeres kíséret praxisa és továbbélt a zsinagógákban. Mindezek erősítik a feltevést, hogy az első zsidó-keresztények a zenei gyakorlatukat a templomi praxisból örökölték. Nagy számú zsinagóga működött, a hagyomány szerint a templom lerombolásának idején Jeruzsálemben 394, a Megillah szerint 480 zsinagóga működött. Jeruzsálemben minden mesterségnek megvolt a zsinagógája, ahol a céh tagjai együtt lehettek, de a görög területek némely városa is rendelkezett Jeruzsálemben saját zsinagógával, ahogyan arról az Acta 6:9 tudósít: Megjelentek azonban néhányan a szabadosok, a ciréneiek és az alexandriaiak zsinagógájából... Augustus korában Rómában számos zsinagóga volt, Pál apostol pedig útjai során Kis-Ázsiában és Görögországban a nagyobb városokban, mint Damaszkusz, Szalamisz vagy Ciprus, számos zsinagógát talált (Acta 13:14, 14:1, 17:1,10, 18:19).

Jeruzsálemben a zsinagóghoz – a tradíciót követve – elemi iskola és egy magasabb képzést nyújtó iskola tartozott, ahol az ifjak a törvényt és a költői könyveket tanulmányozhatták. Ez kisebb mértékben ugyan, de a provinciális zsinagógákban is megvolt. A kantilláció elengedhetetlenül fontos szerepére utal a Talmud, aki az írást dallam nélkül (kántálás nélkül) olvassa, arról mondja az írás: Törvényt adtam nekik, de azok nem kellettek. Az Ószövetség énekelt előadásmódja hozzájárult ahhoz, hogy az olvasás ünnepélyes, világos és érthető legyen, de az énekelt szöveg megőrzése a szóbeli hagyományozást is segítette. Henry George Farmer megállapította, hogy a Mezopotámiában élő zsidó közösségek zsinagógai liturgikus zenéje semmiféle arab hatást nem mutat, míg a zsinagógán kívüli énekanyag erőteljesen tükrözi az arab zenei környezet befolyását.²²¹ *A számos zsinagóga és iskola tevékenysége nagyban hozzájárult az Ószövetség népe dallamvilágának megőrzéséhez.*

A templomi énekesanyag tradíciójának megőrzését nagyban segítette a jeruzsálemi és Jeruzsálem környéki zsinagógák ének-zenei praxisa. A Misnahból tudjuk, hogy a tradíció eleven továbbélését segítette az 'Anse Ma'amad intézménye, amelynek célja a templomi liturgia autentikus formájának megőrzése és továbbplántálása volt.

A léviták és papok csoportokba osztása megfelelt a huszonnégy részre osztott országnak, mindegyikből kétszer egy évben egy-egy hétre egy férfiút küldtek

²²¹ Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5. kiadás, vol. 4., London, 1975. Iraquian & Mesopotamian Music, p. 533.

Jeruzsálemben, hogy a templomi szolgálatban részt vegyen, és az áldozat bemutatásánál segédkezzen. Ez volt a Ma'amad intézménye, célja a hiteles templomi szolgálat elsajátítása és a tradíció megőrzése, az évente két alkalommal Jeruzsálemben zenei és liturgiai „kurzuson” részt vevő férfiak az ének és zene jegyében zarándokoltak a szent helyre. A Misnah leírása szerint Jeruzsálemhez közeledve megfújták a sípokat (halilim), a papok és lévíták pedig fogadásukra indultak, majd üdvözlésük után a sípokat fújva kísérték őket a templomdombra. Amikor a templom udvarába értek a lévíták éneke fogadta őket:

Zsolt. 30:2 – Magasztallak, Uram, mert megmentettél.
Nem engedted, hogy ellenségeim örüljenek bajomon.

Oktatásukról is megemlékezik a Misnah: Akik tudták, kantillálva adták elő az előírt szöveget, akik még járatlanok voltak, a pap után recitáltak. A *makrin* szó jelentése, tanulmányozni, utána mondani, a kantilláció tanulására utal, a hosszú szövegek mnemotechnikai segítője is volt a kantilláció. A Ma'amad intézménye a liturgikus ének terjesztésének hatékony eszköze volt. Nincs tudomásunk róla, hogy a liturgikus énekben részt vettek-e a „kurzusra” küldött férfiak, de biztosra vehetjük, hogy a rituálénak ezt a fontos részét nem hanyagolhatták el. Bizonyos, hogy a Ma'amad a lévíták éneklésének módját örökítette tovább, de az évente kétszer egy-egy hetes templomi ének „kurzus” a továbblépéshez már nem volt elegendő.

Az 'Anse Ma'amad intézménye segítette a templomi ének elterjesztését a zsidó közösségekben, és noha a dallamokat nem tudta megőrizni eredeti tisztaságukban, a templomi zene tradícióját őrizte és adta tovább.

Az esszénusok, terapeuták, samaritánusok és az első keresztyén gyülekezetek énekei

A szekták életmódja és életkörülményei gyökeresen különböztek a jeruzsálemitől, erőteljesen őrizték a tradicionális zenei gyakorlatot, közülük kettő, az esszénusok és a terapeuták írásbeli hagyatéka tudósít éneklésükről.²²²

Az esszénusokról rendelkezésünkre álló tudósítások némi betekintést engednek zenei gyakorlatukba és ennek szellemi hátterébe. Az esszénusok férfi testvéri közösséget alkottak, az érett korú férfiak istenes életet éltek, lemondtak a világi javak birtoklásáról, egyszerű, mértékletes életükkel a Törvény szellemét követték.

²²² Leipoldt, Johannes – Grundmann, Walter: Umwelt des Urchristentums I. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1971. pp. 217-314.

A napot imádsággal és himnuszok éneklésével kezdték. Josephus szerint egy részük a házasságról eltérően vélekedett. Hippolytus († kb. Kr. u. 230) Tractatum contra omnes haereses IX, 16 tudósítása szerint már napkeltétől nem beszéltek világi dolgokról, hanem az atyáiktól hagyományozott imádságokat mondták, könyörögtek a napkeltéért. Reggeli után újabb imádságok következtek, majd az étkezés befejeztével himnuszokkal dicsőítették Istent. Hippolytus utal az énekelt himnuszok karakterére, idézi könyörgésüket: Tőled, ó Atya, és rajtad keresztül, ó Anya, ti két halhatatlan név, az örökkévalóság bizonyágtevői, tőletek jön a megvilágosodott ember, ó, mennyek Uralkodója! Porphyrios († Kr. u. 301-304) Josephusra támaszkodva ír az esszénusokról, akik a szombatot az Istent dicsőítő énekeknek szentelik.

Egy apokrif könyv, Jób testamentuma, amelyet Kaufman Kohler Jób könyvéhez írott kommentárjában esszénus midrasznak nevez, zenei utalásokat is tartalmaz. Megtudjuk, hogy amikor Jób szegény embereket hívott házába az ünnepi étkezéshez, felszólította őket, hogy a hat hárfa és a tízhúrú kithara hangja mellett Istent dicsérik. Hozzáfűzi, hogy ez az esszénusok szokása volt. Jób muzikusokat tartott, hogy egész nap zenéljenek, és amikor elfáradtak maga vette kézbe a kitharát és szakrális zenét játszott vendégeinek. Az esszénus ének a pokolról, a Sátán birodalmáról és az áldottak paradicsomáról szól.

Az esszénus szokások közé tartozik a haggadisztikus elbeszélés, ahogyan Jób leányai angyali ajkakkal himnuszokat énekelnek, mialatt táncolnak, angyalhangon dicsőítő énekkel tisztelik Istent. Az egyik leány a kerubok nyelvén szól, tehát természetfeletti erőt fejez ki éneklése, hasonlóan vélekedtek az énekről az esszénusok is. Ahogyan Jób életének vége közeledik, a zene egyre fontosabb számára, betegágyában egy angyalt látott, ahogyan az a lelkét felemelte, erre Jób megragadta a kitharát és Yemina (nap) lányának adta, Kassia (jóillat) lányának a tömjéntartót, Amaltheas leánya kézidobot kapott, hogy mindnyájan áldani tudják az angyalt, aki az ő lelkéért jött: énekeltek, zenéltek, szent ajkakkal dicsérték Istent. A metaforikus jelentésen túl mindebből arra is következtethetünk, hogy az esszénusok temetkezési ritusában is jelentős szerepet játszhatott az ének és az instrumentális zene.

Fontos szerepe volt az éneknek a vallásos szektát agapéjában, Philo részletes leírást ad a különösen kegyes és istenfélő terapeuták étkezéséről: imádsággal kezdődött, majd egy résztvevő az írás egy helyét felolvasta és magyarázta. A tanítás után ének, majd étkezés következett, ezzel megkezdődött az ünnep, a résztvevők felálltak és két kórust alkottak, egyiket a férfiak, másikat az asszonyok, akik átszellemült körtáncba kezdtek és himnuszokkal dicsérték Istent, később pedig egy kórust alkottak. Philo tudósít róla, hogy a

therapeuták nem elégedtek meg a korukban használatos zsinagógai és egyéb énekekkel, hanem maguk is alkottak újakat a korábbiak mintájára: Isten dicséretére himnuszokat és zsoltárokat szereztek különböző versmértékekben és sokféle dallamra, majd tetszetős ritmusokba öltöztették.

A samaritánusok zenélését a zsinagógai szolgálatban az énekelt zsoltár és a Törvény olvasásának váltakozása jellemezte. Hasonló lehetett az első zsidó-keresztyének zenei praxisa, a korai keresztyén gyülekezetek hívői egyszersmind a zsidó kultuszközösség tagjainak is érezhették magukat, így a zsidó liturgia énekelt részei a korai keresztyén ritusban továbbéltek.

Az első zsidó-keresztyének istentiszteleteit az Actából rekonstruálhatjuk:

Acta 2:46 – Napról napra állhatatosan, egy szívvel, egy lélekkel voltak a templomban.

3:1 – Péter és János felment a templomba a délutáni imádkozás idejére, délután három órára.

5:42 – És nem szüntek meg mindennap tanítani és hirdetni a Krisztus Jézust a templomban és házanként.

21:26 – Akkor Pál maga mellé vette ezeket a férfiakat, a következő napon elvégezve velük együtt a tisztulási szertartást, bement a templomba (Jeruzsálemben).

22:17 – Történt azután, hogy visszatértem Jeruzsálembe, és a templomban imádkoztam...

24:17-18 – Több év múltán eljöttem népemhez, hogy alamizsnát adjak, és áldozatokat mutassak be. A tisztulási fogadalom teljesítése közben talált rám a templomban néhány Ázsiából való zsidó...

A zsidó-keresztyének istentiszteleteiket a zsinagógákban is tartották:

Acta 22:19 – Erre így szóltam: Uram, ők tudják, hogy én voltam az, aki börtönbe vettem, és zsinagógáról zsinagógára járva megverettem a benned hívőket.

26:11 – A zsinagógákban mindenfelé gyakran büntetéssel kényszerítettem őket káromlásra...

Richard B. Rackham így írja le a korai keresztyének agapéját:²²³ Szombat kezdetén összegyűltek a keresztyének agapera a házaiknál. Éjszaka vigiliát tartottak, az írásokat olvasták, imádkoztak és zsoltárokat énekeltek. Kora reggel misét celebráltak, majd a templomba mentek, hogy ott a zsidó áldozatban részt vegyenek.

Elterjedt az a nézet, hogy a primitív keresztyén liturgiába nem lehetett átvenni az instrumentális kísérettel megszólaló művészi lévita kórust, míg az egyszerűbb formájú

²²³ Richard B. Rackham: The Acts of the Apostles, London, 1912. p. 378.

zsinagógai ének a keresztyén istentiszteleti ének alapjául szolgálhatott. Ez csak részben igaz, mivel lényegében a templomi és zsinagógai ének identikus. Egyetlen különbség a kettő között a templomi ének instrumentális kísérete, így másodlagos jelentőségű, hogy vajon a templomi vagy a zsinagógai zenei praxist öröklé-e a keresztyénség.

Az Újszövetség csak néhány helyen említi a zoltáréneket:

1 Kor. 14:26 – Amikor összejöttök, mindenkinek van zoltára...

Jak. 5:13 – Öröme van-e valakinek? Énekeljen dicséretet!

A korai egyházatyák tudósítanak róla, hogy az első keresztyén gyülekezetben milyen óriási jelentősége volt a tradicionális zoltárénekeknek, erre utal a Jel. 19-ben a háromszoros Halleluja. A terapeuták gyakorlatához hasonlóan az első keresztyének agapejának is fontos szerepe az ének; ezek az énekek egyszerűek, népdalszerűek lehettek, a zsinagógai mintára éneklő első keresztyének aktívan részt vettek az éneklésben.

Az együttes éneklés mellett spontán, improvizatív jelleggel is énekeltek az őskeresztyének, hogy kifejezésre juttassák gondolataikat és érzéseiket. A népi hangvétel inspirálta új énekek szájról-szájra terjedtek és hamarosan a gyülekezet énekkincsét gazdagították. Valójában a tradicionális zsidó melódiavilág ihlette ezeket az énekeket. Eusebiustól tudjuk,²²⁴ hogy némely éneket már a legkorábbi időben leírtak a testvérek, és ezek alkották a korai keresztyén liturgia alapját. Ezekről beszél Pál apostol:

Ef. 5:19 – mondjatok egymásnak zoltárokat (psalmoi), dicséreteket (hymnoi) és lelki énekeket (ōdai pneumatikai); énekeljete és mondjatok dicséretet szívetekben az Úrnak.

Kol. 3:16 – intsetek egymást zoltárokkal, dicséretekkel, lelki énekekkel; hálaadással énekeljete szívetekben az Istennek.

Zoltáron az apostol az ugyanezen a néven énekelte őszövetségi énekeket érti, vagy az ezek mintájára szabadon komponált dicsérő és dicsőítő énekeket. A himnusz elnevezés valószínűleg a bibliai énekre utal (Ex. 15, Bír. 5, Ézs. 38), és népi hangvételű dicsérő és hálaadó éneket jelöl. Az ōdai pneumatikai, a lelki énekek a vallásos lélek szabad áradásának friss gyümölcsei lehettek. Gyökerük az Írás és szorosabban kapcsolódnak a liturgiához, mint a zoltárok vagy a himnuszok.

²²⁴ Eusebius: *Historia Ecclesiae*, V, 28:5. Idézi: Sendrey, Alfred.: *Musik in Alt-Israel*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970, p. 160.

A korai keresztyén zsoltárének kapcsolata a zsinagógai énekkultúrával

Az ószövetségi énekkultúra az őskeresztyén egyház hangzó kifejezése lett, kezdetben a régi ethosz változatlanul tovább élt, formája, tartalma lényegileg nem változott.²²⁵ Az Ószövetség zenéje új nyelveken szólalt meg, a görög, a latin, vagy a szír az énekek melódiai struktúráját alig befolyásolta. Mivel a zsoltároknak nincs kvantitatív metrikus alakjuk, az ószövetségi énekkincs dallamformálása kényszer nélkül tudott alkalmazkodni más nyelvekhez. Évszázadok alatt lassan formálódott az Ószövetség zenei hagyatéka, fokozatosan elvesztette keleti-zsidó karakterét, egy hosszú metamorfózison át beleépült az új liturgiába, és keresztyén énekké lett. Csak a legújabb idők tudományos kutatásai fedték fel az összefüggést az ószövetségi templomi ének és a korai keresztyén egyház liturgiai énekanyaga között.

Az óizraeli templomi ének az új liturgiai környezethez alakult, és gazdagította a fiatal keresztyén egyház liturgiáját. Az új egyház hivatott krónikásai, az egyházatyák, szépen méltatják az ószövetségi templomi ének vallási, morális és etikai sajátosságait, írásaikban gyakran találkozhatunk a dávidi mintára megszólaló zsoltárének dicséretével. Az egyházatyák megnyilvánulásai a korai keresztyén liturgiai zenéről bepillantást engednek az előd, az ószövetségi templomi ének sajátosságaiba is; az egyházatyák olyan időszakban éltek, amely még viszonylag közel volt ahhoz az időhöz, amikor a templomi zene még virágzott.

Az Ószövetség és a korai keresztyén egyház zenei vonatkozásaira is érvényes a jézusi mondás: „Ne gondoljátok, hogy azért jöttem, hogy érvénytelenné tegyem a törvényt vagy a próféták tanítását. Nem azért jöttem, hogy azokat érvénytelenné tegyem, hanem hogy betöltsém.” (Mt. 5:17) Az Ószövetség énekanyaga majdnem változatlanul él tovább a korai keresztyén liturgiában, az egyházatyák irataiban számtalan helyen olvashatunk a zsoltáréneklés ószövetségi tradíciójának ápolásáról. Augustinus (354-430) a régi ének keresztyén egyházi használatáról szól a Vallomásokban,²²⁶ az Enarratio in Psalmumban pedig nyomatékosan hangsúlyozza, hogy az Alleluja-t a régi tradíció szerint kantillálják.²²⁷ Eusebius Pamphilius (260-340) Egyháztörténetében írja, hogy az apostolok missziója

²²⁵ Leipoldt, Johannes: Umwelt des Urchristentums III. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1967. pp. 43-47.

²²⁶ Augustinus: Vallomások X:33, Ford. Városi István, Gondolat, Budapest 1982, p. 322-324.

²²⁷ L. még: Augustinus, Aurelius: Musik, De Musica Libri Sex (ford. Perl, Carl Johann), Ferdinand Schöning, Paderborn, 1962.

ószövetségi gyökerekből táplálkozott és hogy a régi szokások, a zenei szokások is ószövetségi jelleget őriztek meg. Hermias Sozomenes († 443 körül) Egyháztörténetében tudósít róla, hogy Konstantinápolyban Johannes Chrysostomos vezette be az antifonális éneket. Ugyancsak ő említi, hogy Bardesanes († 233) és fia, Harmonios egy teljes, 150 zsoltárból álló gnosztikus zsoltárkönyvet szereztek, és líra kíséretével adták elő. Cassiodorus (480-575) Psalteriumának előszavában a tradicionális módon énekelt psalmodia leírását adja. Sevillai Isidorus pontos leírást ad a responsorikus psalmodia eredeti formájáról. Augustinus szerint a himnuszokat és a zsoltárokat keleti szokás szerint kell énekelni. A Vallomásokban azt írja, nem véletlen, hogy a zsoltáréneklés igen hamar elterjedt a keresztyének körében, mivel egész nap énekelték Dávid zsoltárait, ezeket a szomorú, áhítatos énekeket²²⁸.

A 9. századi Anastasius A római pápák története c. munkájában említi Damasus pápa rendelkezését, hogy a templomokban éjjel-nappal zsoltárokat énekeljenek. Eusebius Pamphilius a *Hypomnēmata eis tous Psalmous*-ban említi, hogy a különböző népek keresztyén templomaiban mindenütt elterjedt a zsoltáréneklés, és annyira népszerű volt, hogy utcákon, falvakban, mezőn hangosan énekelték a himnuszokat és a zsoltárénekeket.

I. (Nagy) Leo pápa († 561) említi, hogy a dávidi zsoltárokat az egyházban mindenütt áhítattal énekelték, férfiak és nők minden életkorban énekelték a zsoltárokat.²²⁹ Ambrosius (333-397) a *Hexaēmeron*-ban leírja a férfiak, asszonyok, lányok és gyermekek responsorikus énekét, különösen az asszonyok tűnnek ki az éneklésben, de „édes az minden korban minden nemnek...”, és az összetartozást fejezi ki, amikor a nép egy kórusként énekel”. Theodoret (393-457) a *Hermēneia eis tous Psalmous*-ban elrendelte, hogy férfiak és asszonyok legyenek bármilyen életkorban, zsoltárokat és himnuszokat énekeljenek. Venatius Fortunatus († 600 körül) tudósít, hogy a klérus, a laikusok, de még a gyermekek is zsoltárokat énekelnek.

Az általánosan énekelt zsoltárokat mindenki ismerte és az ismert dallamokat könnyen énekelték. Nagy Basilius (330-379) idejében az eredeti melódiák a kor stílusának megfelelően bizonyos mértékig változtak, így idősek éppúgy mint fiatalok könnyen énekelték az ismert dallamokat. Hieronymus a 107. Epistolájában (*Ad Laetam*) írja, hogy még a lányoknak is meg kell engedni, hogy zsoltárt énekeljenek. Johannes Chrysostomos tanúságtétele szerint, az általánosan énekelt zsoltárokat mindenki ismerte, noha a férfiak, nők, öregek és fiatalok hangja különböző, az énekük egy hangnak hallatszott.

²²⁸ Augustinus: Vallomások IX:7 és 4, Ford. Városi István, Gondolat, Budapest 1982, p. 256-257 és 249-255

²²⁹ Harman, Alec: *Man and his Music, Mediaeval Music*, Barrie and Jenkins, London, 1962, p. 1-40.

A klérus számára a zsoltárok éneklése kötelező volt, Hieronymus írja a 125. Epistolájában (Ad Rusticum monachum), hogy a zsoltárokat a klérus tagjainak szóról szóra meg kell tanulni, de még az apácakolostorokban se legyen senki, aki a zsoltárokat nem ismeri. Johann Cassian (360-435) írja a De Coenobiorum institutis-ban, sok keleti kolostorban éjszakánként húsz-harminc vagy akár még több zsoltárt énekelnek.

A responsorikus és antifonális éneklésre vonatkozó utalások mindenütt megtalálhatók a korai egyházatyák írásaiban, az ószövetségi zsoltáréneklést megörökli a korai keresztyén egyház. Ambrosius a Hexaēmeronban leírja a férfiak, asszonyok, lányok és gyerekek responsorikus zsoltáréneklését. Augustinustól tudjuk (Enarratio in Psalmum), hogy a zsoltárokat az előénekes intonálta, a gyülekezet responsorikusan válaszolt. Eusebius Egyháztörténetében Philora hivatkozik, aki dicséri a terapeuták antifonális énekét. Nagy Basilius a 207. Epistolájában megkülönbözteti a kétféle responsorikus éneklést: a nép két csoportra osztva antifonálisan éneklé a zsoltárt. Ha egy ember vezeti be az éneket, a többiek responsorikusan válaszolnak: hajnalra egy hanggal és egy szívvel dicsérik az Urat.

Chrysostomos és Cassiodorus is tudósítanak a responsorikus énekről, Sevillai Isidorus a De Ecclesiasticis officiis-ban pedig két helyen is bizonyítja, milyen régen használatos ez a különös éneklés: „Az Alleluja éneklése a liturgiában héber gyökerű”. Tertullianus (150-230) tudósít az Alleluja énekléséről és a responsorikus zsoltározásról (Liber de oratione). Cassiodorus az Expositio in Psalterium-ban leírja a hosszan elnyúló Alleluja-jubilációt: az énekesek hangja örömmel szól, a gyülekezet örömmel ismétli, és váltakozó melizmákkal tovább formálják. Johann Cassian tudósít, hogy egyes zsoltárokat antifonálisan énekelnek és különleges modulációkkal hosszabbítják. Konstantinápolyi Socrates (5. sz.) Egyháztörténetében írja, Antiochiai Ignatius vezette be a szokást, hogy a régi zsidó tradíció szerint himnuszokat és zsoltárokat énekelnek antifonálisan. Theodoret Egyháztörténetében Flavianusra és Diodorosra hivatkozik, akik a kórus kettéosztásával a dávidi zsoltárokat antifonálisan szólaltatták meg.²³⁰

Dávid zsoltárai mellett hamarosan megjelennek az új zsoltárok és énekek. Már Philo tudósít a terapeutákról, akik himnuszokat és zsoltárokat énekeltek különféle versmértékben és dallamokra. Eusebius Egyháztörténetében írja, hogy az ő idejében hasonlóképpen énekeltek a zsoltárokat, az énekesek közül az egyik megszólaltatta zsoltárt, a gyülekezet hallgatta, majd a kórusban csak a himnusz utolsó versét énekeltek. Tertullianus Apológiájában szól a himnuszokról és zsoltárokról, amelyeket a hívők

²³⁰ Reese, Gustave: Music in the Middle Ages, Dent & Sons, London, 1941. pp. 57-67.

szerzettek. Az új énekeket az írástudó testvérek már kezdettől fogva buzgón gyűjtötték, ahogyan ezt Eusebius Pamphilius Egyháztörténetében bizonyítja. Alexandria Kelemen († 215) a Strōmataban megjegyzi, hogy ezek az új énekek voltak a lévíták énekei, psalmodizáló és prófétai énekek. Johannes Chrysostomos a zsoltárokat prófétai énekeknek nevezi, Eusebius pedig misztikus jelentést tulajdonít az egyházi énekeknek.

Az egyház történetének minden korszakában az új tanítások, a dogmatikai harcok eszköze is lesz az ének, az arianus eretnekek énekeiről szól Athanasius egyik Epistolájában. Epiphanius (315-403) a herezisekről szólva utal Hierakas eretnek zsoltáira, amelyek nem felelnek meg a régi tradíciónak. Tertullianus tudósít Marcion és Valentinus apostáták eretnek zsoltárainak elterjedéséről.

A zsoltáréneklés a születő keresztyén egyház lelki tápláléka volt, ahogyan azt az egyházatyák gyakorta említik.²³¹ Augustinus a Vallomásokban²³² utal a zsoltáréneklés közös nagy örömére. Nagy Leo a Sermoban leírja a gyülekezet éneklésének emocionális effektusát, Eusebius Egyháztörténetében a zsoltárdallamok sokszínűségét és a zsoltározó testvérek örömét említi.

Ezekből a megnyilvánulásokból képet alkothatunk arról, milyen lehetett a zsoltáréneklés jellege;²³³ Nazianzi Gergely (330-390) a Logoiban a zsoltárokat az angyalok énekének tartja, de olvashatunk az egyiptomi kolostori zsoltározásról is. Paulus és Stephanus regulái szerint édes dallam kíséri a zsoltárokat. Augustinus a Vallomásokban az édes hangzású egyházi ének okozta belső megrendülésről szól, Sevillai Isidorus szerint viszont inkább ünnepi deklamációnak, mint éneknek hat a primitív egyházi zsoltáréneklés, megjegyzése a keresztyén egyház legkorábbi időszakára vonatkozhat. Augustinus a Vallomásokban²³⁴ hivatkozik Athanasiusra, aki arra ösztönöz, hogy az ének beszéd jellegű legyen, ugyanakkor azt ajánlja, hogy az éneket tiszta hangon, a megfelelő modulációval énekeljék. A megfelelő moduláció kifejezés félreérthetetlenül az ének melodikus karakterére utal, szemben a korai kantilláló előadásmóddal.

A zsoltárének emocionális ereje olyan jelentős, hogy olykor a szöveg fölöslegesnek tűnik; a szólista, mintegy vallási ekstázisban misztikus színezettel énekel, ami bizonyára illett a korai keresztyén egyház gondolkodásmódjához. Ez az az ének, amiről Augustinus így szól: Aki örvendezik, nincs szüksége szavakra, mert az ének szavak nélküli öröm (Enarratio in Psalmum). Johannes Chrysostomos írásaiban több helyen is hasonlóan

²³¹ Pickering, F.P.: Augustinus oder Boethius? Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1967, pp. 89-98.

²³² Augustinus: Vallomások IX:7, Ford. Városi István, Gondolat, Budapest 1982, p. 256-257.

²³³ Seay, Albert: Music in the Medieval World, Prentice-Hall, New Jersey, 1975. pp. 12-19.

²³⁴ Augustinus: Vallomások X:33, Ford. Városi István, Gondolat, Budapest 1982, p. 322-324.

jellemzi a zsoltáréneklést, megengedhetőnek tartja, hogy szöveg nélkül énekeljenek zsoltárt, mivel nem embereknek, hanem Istennek éneklünk. Ilyen szöveg nélkül használatos ének volt az Alleluja, éneklésénél a mássalhangzókat elhagyták és csak a magánhangzókra énekeltek. Később ugyanez történt a Doxológia magánhangzóival, hasonlóan szavak nélküli eksztatikus ének volt a Jubilus, az Örökkévaló tiszteletének dicsérő éneke, amely Hieronymus (Breviarium in Psalmos) szerint olyan ének, amelyet semmilyen nyelvi formában nem tudunk kifejezni.

Nem tudjuk, hogy vajon voltak-e az ószövetségi korban is hasonló, szavak nélküli, szöveg nélküli énekek, noha Augustinus az Enarratio in Psalmum-ban utal arra, hogy az Alleluját a régi tradíció szerint énekeltek. Feltehető azonban, hogy ezt inkább a dallamformálásra érti, és nem a szöveg nélküli énekekre, amely minden bizonnyal az új egyházban keletkezett.

A zsoltárok szövegét az első keresztyének jelentősnek tartották, akadtak, akik megtanultak héberül, hogy a zsoltárok eredeti nyelvében gyönyörködhessenek, így Hieronymus a 108. Epistolájában említi az ifjan meghalt leányt, Blaesillát, aki héberül tudta énekelni a zsoltárokat és ezt édesanyjának is megtanította.

A zsoltárokat azonban nemcsak vallási jelleggel énekeltek, hanem különböző világi alkalmakkor is: az egyházatyák megkülönböztetik a zsoltárok használatának egyházi és világi alkalmait, így Augustinus beszél a szokásos éneklésről és a psalmodiáról. Athanasius különbséget tesz himnusz és psalmus között, szerinte a himnusokat dallammal kell énekelni, a zsoltárt pedig kantillálni kell. Ebből a definícióból úgy tűnik, hogy a himnusok a mindennapokban is énekeltek népszerű énekek voltak, a zsoltárok pedig egyházi jellegűek. Alexandriai Didymus († 396) az Eis Psalmos-ban leírja a kétféle énektípust, szerinte a zsoltár olyan himnusz, amelyet hangszerek, psalterium vagy kithara kíséretével énekelnek. De vannak kíséret nélküli zsoltárok is, amelyeket azok énekelnek, kik gyakorlati életet folytatnak, ezzel a lelki életnek hódolnak hangszeres kíséret nélkül.

A himnusz és psalmus fogalmat az egyházatyák olykor szinonim értelemben használták:

Ef. 5:19 – mondjatok egymásnak zsoltárokat, dicséreteket és lelki énekeket: énekeljétek és mondjatok dicséretet szívetekben az Úrnak.
(l. még: Kol. 3:16)

A „lelki énekek” (ōdai pneumatikai) az egyházatyáknál említett himnusok és zsoltárok mellett mint harmadik műfaj jelenik meg, és megegyezik az Arisztotelész

Politika VIII-ban felsorolt műfajokkal, etikus, praktikus és entuziasztikus énekek.²³⁵ A korai egyház használatával összevetve az etikus dallamok a zsoltárokhoz, a praktikusok a himnuszokhoz, az entuziasztikus dallamok pedig a lelki énekekhez hasonlíthatók.²³⁶

A zsoltárok mindennapi éneklésének gyakorlatát sokszor említik az egyházatyák, így Alexandriai Kelemen a Strömata-ban írja, hogy az étkezésnél igyunk egymás egészségére és énekeljünk responsorikusan zsoltárokat. Hasonlóan tudósít Chrysostomos (Eis ton Psalmon), a lakománál szent himnuszokat és lelki énekeket énekelnek, utóbbiak feltehetően inkább világi énekek lehettek. Alexandriai Kelemen a Paidagōgos-ban rámutat a keresztyén étkezést kísérő komoly, méltóságteljes ének és a pogány nádsípok zenéje etikai értékének különbségére: a lakomák vidám énekeivel, hangszeres zenéjével, kórusaival és táncaival szemben a keresztyének bölcsességre intik és tanítják egymást, zsoltárokkal, himnuszokkal és lelki énekekkel, vidám lélekkel dicsérik Istent. De abban sem talál kivetni valót, ha némelyek az énekhez hárfán vagy lírán akarnak játszani, mivel ezzel Dávid király hálaadását utánozzák. Didymushoz hasonlóan Kelemen is utal tehát a hangszeres kísérettel vagy anélkül előadott himnuszokra és zsoltárokra, amiből arra következtethetünk, hogy a korai keresztyén ének részben a hangszerekkel kísért templomi előadásmódot követte, részben a kíséret nélküli zsinagógai praxist. Az instrumentális kíséret az egyházatyák szemében nem jelent etikai értékkülönbséget a kíséret nélküli előadással szemben.

A világi zsoltáreneklés a korai keresztyén időben összekötő kapocs volt az egyén és a közösség között, „egy élő tradícióban mindig van kontinuitás és kontinuitásos változás. Ez a dialektika jelentkezik a megőrzés és az alkalmazás folyamatában.”²³⁷ Chrysostomos említi az Eis ton Psalmon-ban, hogy reggeltől estig zengtek a zsoltárok és voltak olyan népszerű dallamok, amelyeket szinte mindenki fejből énekelt, öreg és fiatal együtt énekelt az esti összejöveleken. Tertullianus az Ad Uxorem-ben arra inti a keresztyén házastársakat, hogy ne csak a gyülekezetekben, hanem otthon is zsoltárokat és himnuszokat énekeljenek, mielőtt nyugovóra térnének. Az énekanyag népdalszerű karakterét bizonyítja, hogy munkadalként is énekeltek, Chrysostomos szerint az éneklés kellemesebbé teszi a különböző tevékenységet: a dajka, a kocsis, a hajós vagy a takács éneke megkönnyíti a munkát. Az egyházatyák tudósítanak arról, hogy a temetéseken is

²³⁵ Georgiades, Thrasybulos: Musik und Rhythmus bei den Griechen, Rowohlt Hamburg, 1958. pp. 110-113.

²³⁶ Schille, Gottfried: Frühchristliche Hymnen, Berlin, 1965. pp. 24-86.

²³⁷ Herczeg Pál: Krisztusról és az egyházzól szólok, Kálvin Kiadó, Budapest, 2006, p. 14.

énekelték a keresztyének, Augustinus a Vallomások²³⁸ a responsorikus éneklésre utal: a temetésen Euodius rákezdett az énekre és az egész ház felelt neki.

A héber zsoltár és a korai keresztyén psalmodia kapcsolatainak feltárása vitathatatlan összefüggéseket mutat föl az ószövetségi zsoltározás és a legkorábbi keresztyén dallamok között; ez a zenei anyag majd az ambrosianus és a gregorián énekekben formálódik tovább.

Az ószövetségi ének útja a korai keresztyén egyház melódiavilágába

A templom lerombolásával és a zsidó nemzetállam megszüntetésével nagy szerencsétlenség érte a népet, a nemzeti tragédia elhallgattatta az éneket és a zenét, a vidámságot. Ha ezt a tiltást következetesen betartják, az ószövetségi zene megsemmisüléséhez vezetett volna. Az ének azonban olyan mélyen gyökerezett a nép lelkében, hogy a kollektív tragédia ellenére továbbra is zenében szólal meg a fájdalom, a vágy, a remény, az Istenbe vetett bizalom. Az istentiszteleti éneket kevésbé fenyegette a tiltás, mint az instrumentális zenét.²³⁹

Abraham Zevi Idelsohn (1882-1938) munkássága²⁴⁰ felmérhetetlen jelentőségű az ószövetség kor zenéjének rekonstrukciójában: a népdalgyűjtésben használt eszközökkel és módszerekkel jemeni, babilóniai, perzsiai, bukhari és dagesztáni zsidó közösségek dallamvilágát gyűjtötte és rendszerezte. Ezek a közösségek már a királyok korában elszakadtak hazájuktól, de zárt társadalmukban megőrizték nemzeti és vallási sajátosságaikat, dallamkincsüket pedig évezredekken át örökítették. Idelsohn 10 kötetes gyűjteménye, a Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz, és összehasonlító kutatásai *a gyűjtött anyag és a gregorián dallamok között kiabrázolták az Eric Werner-féle „szent hidat”, amely összeköti az ószövetségi zenét a gregoriánon át Európa zenekultúrájával.*

Idelsohn az összegyűjtött dallamokban a korai keresztyén egyház zenei gyökereire talált, különösen értékesnek bizonyult a nagyon zárt közösségben élő jemeni és babilóniai zsidók dallamanyaga. Bebizonyosodott, hogy a korai keresztyén liturgia és annak zenei része az Ószövetség korának templomi zenéjéből és a zsinagógai zenei praxisból eredt.

²³⁸ Augustinus: Vallomások IX:12, Ford. Városi István, Gondolat, Budapest 1982, p. 269-273.

²³⁹ Cornhill, Karl Heinrich: Music in the Old Testament, Chichago, 1909.

²⁴⁰ Idelsohn, Abraham Zevi: Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz, Jerusalem, Berlin, Wien, 1914, 1932, 10 kötet.

Ambrosius (333-397), majd Nagy Gergely (594-604) gyűjteményeinek máig is szinte változatlanul fennmaradt dallamanyaga és az Idelsohn által gyűjtött melódiák az ószövetségi psalmodia és a gregorián szoros kapcsolatát igazolta. Peter Wagner,²⁴¹ a gregorián zene 20. századi neves kutatója arra a következtetésre jutott, hogy a zsinagógai zenélés gyakorlata a zsoltáréneklés ihletője volt az első keresztyén gyülekezetekben, Szíriában, Örményországban, Görögországban és a római területeken egyaránt. Peter Wagner zenei dallamvázakra redukálja a gregorián és az elzárt zsidó közösségekben fennmaradt dallamokat és megállapítja, hogy a melódia-részek, vagy akár egész dallamok között a hasonlóság vitathatatlan (6. kottapélda).

Idelsohn összehasonlító táblázatokat közöl a keleti zsidók énekeiből, így próbálja rekonstruálni az óizráeli modulusokat. A perzsiai, jemeni, babilóniai szefárd, és kelet-európai askenázi zsidók dallamai hasonlóságot mutattak: évezredek át megőrizték közös gyökereiket. Curt Sachs²⁴² megállapítja, hogy a gregorián zene jelentős részének ószövetségi zenei gyökerei vannak; a babiloni és jemeni elzárt zsidó közösségek megőrizték a fogság előtti, első templom dallamanyagát, amely a zsinagóga közvetítésével jutott az őskeresztyén gyülekezetek zenei praxisához. A dallamok elemzéséből Sachs tetrachordális, félhang nélküli ötfokú modellre következtet. A tetrachordok a görög zeneelméletnek megfelelően dór, fríg és líd modust alkotnak, a dallamok erre mutatnak. A félhang nélküli ötfokúság tisztán kimutatható, a modalításra utaló kistercek különböző helyen lehetnek. Emlékeztet Alexandriai Kelemen megállapítására (200 körül), hogy a zsidó énekben a dór elem uralkodik. Sachs úgy látja, hogy ez az epikus dallamanyagra igaz, a pentateuchos-elbeszélések dór jellegűek, a lírikus énekek, pl. a siralmak fríg, az örvendező dicséretnek líd karaktert mutatnak. Hangsúlyozza, hogy a lejegyzések nem adhatják vissza a dallamok keleti előadásmódját. Úgy látja, hogy a zárt közösségek, az első templom dallamanyagával együtt az ősi izráeli népzene is megőrizték. Az Idelsohn által feltárt dallamanyag és a gregorián ének között vonható párhuzamok arra is mutatnak, hogy az első templom zenei praxisa tovább élt a zsinagógában, ahonnan a korai keresztyén liturgia kapta zenei örökségét. Az összehasonlító zenetudomány, az antropológia és a népdalkutatás számára egyaránt sokat jelentett Idelsohn felfedezése.

Az izráeli liturgikus zenéről csak a Krónikák könyveiben maradt fenn írásos bizonyíték. Némely írásmagyarázó, így Pfeiffer,²⁴³ az Ószövetség zenei gyökereit nem a

²⁴¹ Wagner, Peter: *Der Gregorianische Gesang*, in *Adlers Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin, 1929.

²⁴² Sachs, Curt: *Die Musik der Alten Welt*, Akademie Verlag, Berlin, 1968. pp. 63-91.

²⁴³ Pfeiffer, Robert H.: *Introduction to the Old Testament*, New York, 1941.

léviták zenei szervezetében, hanem a prófétaiskolák ének-zenei képzésében véli megtalálni. Ellentmond ennek az a tény, hogy Szanhérib Ezékiástól váltságdíjra képzett muzsikusokat kért és kapott.

Eduard Sievers a nyelvi akcentus, a תַּאֲמֵל ta'am felől közelíti meg az ószövetségi zene kérdését. Szerinte az akcentusjelek nem jelentenek dallamot, csupán a beszélt nyelv mondatainak természetes jelzését, tehát a kantilláció nem jelenthetett dallamot a mai értelemben. Ezzel Pfeiffer az ószövetségi zenét kiemelné az ókori keleti zenei struktúrákból.

Oskar Fleischer²⁴⁴ is az akcentusokból próbálja eredeztetni a héber éneket, de ezeket nem nyelvi jeleknek, hanem zenei-technikai jelzéseknek tartja, és a kheironómia felől magyarázza, szerinte az akcentusjelek a melódia magasságváltozásait jelölték. Fleischer kiemeli, hogy a legrégebbi latin neumák Jeremiás siralmaihoz tartoznak, a Siralmak fejezték ki leginkább a zsidó népnek a templom lerombolása utáni lelki szituációját. Nem véletlen, hogy a Siralmak deklamációs sémáját örökölte a keresztyénség. Érdekesnek találja, hogy a korai keresztyén liturgikus ének átvette a héber betűk nevét és ezt egészen a 8. századig megőrizte.

Ez az évszázadokig fennálló változatlan praxis aláhúzza a tradíció erejét: **az ószövetségi énekkincs még a keresztyénség első századaiban is olyannyira elevenen élt, hogy még a héber betűket is kiénekeltek** (3. kottapélda), és senki sem gondolt bármilyen változtatásra, noha az első zsidó-keresztyénektől örökölt dallam szövegét már vajmi kevesen érthették.

Kétségtelenül elfogadhatjuk, hogy a Siralmak zenei formája az Ószövetség zenéjének üzenete, amely a zsinagóga közvetítésével élt tovább az első keresztyének éneklésében: **az ószövetségi liturgikus zenei praxis és a korai keresztyén psalmodia kontinuitása tetten érhető a Siralmak neumáiban** (4. kottapélda).

²⁴⁴ Fleischer, Oskar: Neumen-Studien, Leipzig, 1895



3. kottapélda: Sir. 1:1, Gregorián ének, szövegének kezdete a héber ábécé első betűje, alef



4. kottapélda: Sir. 4:16, Gregorián ének, szövege megőrizte a héber ábécé pe betűjét

Idelsohn gyűjtött zenei anyaga bizonyossá teszi, hogy az Ószövetség zenéje a keleti dallamvázak variációit őrizte meg. Peter Wagner a maqam-elv alkalmazásával közelít az ószövetségi énekhez, amely a keleti jellegű variációs technikát tükrözi, ezt örökli a keleti keresztyén liturgia: a kopt, az abesszin, a szír és az örmény egyházi ének.

Az ószövetségi zene és az őskeresztyén egyház²⁴⁵

Az őskeresztyén egyház zenéjének ismeretét illetően az Újszövetségnek megvannak a maga korlátozottságai; köre szűkebb az Ószövetségnél, dokumentumai szorosan a missziói törekvések gyakorlati céljaihoz kapcsolódtak.²⁴⁶ Zenei gyakorlata szinte teljesen vokális volt, ami érthetően a zsinagóghoz kapcsolta. Keresztelő János és Jézus fellépése a zsidó kegyességi hagyományban gyökerezik, s abban, hogy a próféták reménységei a megvalósulás küszöbén állnak. A hívek köre ennek az immanens felszabadulásnak a reménységét állandóan ébren tartotta, és hogy ebben az ének, különösen a psalmódia

²⁴⁵ Pávich Zsuzsanna: Az ószövetségi zene vallástörténeti és művelődéstörténeti jelentősége. Theologiai Szemle, Új Folyam XVI/7-8, 1974, pp. 215-226.

²⁴⁶ Seay, Albert: Music in the Medieval World, Prentice-Hall, New Jersey, 1975. pp. 7-15.

mekkora szerepet játszott, az a hallel alkalmi említésén kívül (Mk. 14:26²⁴⁷) teljesen ismeretlen.²⁴⁸

A Benedictus néven ismert canticum (Luk. 1:68-79, Zakariás éneke) teljesen a zsoldárok, sőt a kumrán nyelvére emlékeztet. A hívek számának növekedésével szó esik a templomi szolgálatokban való részvételről:

Acta 2:46-47 – Napról napra állhatatosan, egy szívvel, egy lélekkel voltak a templomban, és amikor házanként megtörték a kenyeret, ujjongással és tiszta szívvel részesültek az ételben; dicsérték az Istent, és kedvelte őket az egész nép.

Az istentisztelet helye, az ige hirdetése először a zsinagóga volt:

Acta 13:5 – Amikor Szalamiszba értek, hirdették az Isten igéjét a zsidók zsinagógaiban.

Acta 13:14 – Ők pedig továbbmentek Pergéből, és eljutottak a pizidiai Antiókhiaiba. Itt szombaton elmentek a zsinagógaiba és leültek.

Később a hívek önálló csoportokká alakultak, és gyakran a zsinagógai mintát követték (Acta 14:23), bizonyos, hogy istentiszteletüknek legalább egy részében a zsinagógát követték, erre utal Justin Martyr az Apológiában. A zsoldárenek igen fontos része volt istentiszteletüknek, erre utal:

1 Kor. 14:26 – Amikor összejöttek, mindenkinek van zsoldára, tanítása, kinyilatkoztatása, nyelveken szólása, magyarázata...

Nagyrészt az Ószövetség zsoldárait használhatták, mert az Újszövetségben idézett ószövetségi locusok között leggyakrabban a Zsoldárok könyve szerepel.²⁴⁹ Némelyek szerint a Magnificat (Luk. 1:46-55) és a Nunc dimittis (Luk. 2:29-32) egykorú héber szövegek fordításai. Mindkettő arról szól, hogy a megváltás bizonyossága eljött a nyomorultak számára, ugyanezt a bizodalmat teljesíti:

Jel. 15:2-3 – ...amint az üvegtengernél álltak az Isten hárfáival, és énekelték Mózesnek, az Isten szoldgájának énekét és a Bárány énekét...

Különös vonása az Újszövetségnek, hogy Jézusnak az evangéliumokban levő több mondása arámra vagy héberre visszafordítva a héber poézisra jellemző ritmikus hangsúlyrendet indikálja. Az is érdekes, hogy a specifikus keresztyén istentisztelet színhelyei a házi összejövetel voltak (Filemon 2), mint ahogyan a korai zsinagógák is háznál voltak. Itt nem csupán a család, vagy az összegyűlt közösség vallási gyakorlatai, hanem a zsinagóga kereteit túllépő keresztség és eucharisztia is megjelenik. A

²⁴⁷ Mk. 14:26 – Miután dicséretet énekelték, kimentek az Olajfák hegyére.

²⁴⁸ Wellesz, Egon: Early Christian Music, In: Hughes, Anselm (szerk.): Early Medieval Music, Oxford University Press, London, 1976, pp. 1-7.

²⁴⁹ Reese, Gustave: Music in the Middle Ages, Dent & Sons, London, 1941. pp. 57 kk.

keresztsegnél megszólaló zenéről nincsenek híradások az Újszövetségben, és mindössze néhány utalást találunk az eucharisziát kísérő zenéről:

Jel. 5:8-14 – és amikor átvette a könyvet, a négy élőlény és a huszonnégy vén leborult a Bárány előtt – mindegyiknél hárfa volt és aranycsésze, tele füstölőszerrel: a szentek imádságai ezek –, és új éneket énekelt ekképpen...

Jel. 19:1-7 (Halleluja-himnusz) – Ezekután hallottam, mintha nagy sokaság hatalmas hangon szólna a mennyben:

„Halleluja, / az üdvösség, a dicsőség és a hatalom a mi Istenünké...

Halleluja, / a füstje is száll felfelé örökkön-örökké!...

Dícsérjétek Istenünket, ti szolgálai mindnyájan, / akik félitek őt, kicsinyek és nagyok.

Ezek az akklamációk az Újszövetségben fennmaradt utalásokból következően feltételezhetően melizmatikusan hangzottak el:

Jel. 4:8 (Trishagion) – ...”Szent, szent, szent az Úr, a mindenható Isten,
aki volt, és aki van, és aki eljövendő!”

A Praefatio kezdőszava csírájának tekinthető a Bárány dicséretének kezdete a Jel. 5:9-10, ilyen akklamációk a keleti udvaroknál és a pogány templomokban is gyakoriak voltak. Mindezek az Ószövetségben gyökereznek és a zsidókeresztységre jellemzők, de az őskeresztények lelki felindultsága kitágítja a melizmatikus ének örökölt formáit. Amikor az egyház túlnőtt a palesztinai szintéren, más zenei tradíciók is kezdtek érvényesülni. A legkorábbi ismert görög kvantitatív formájú himnusz a 3. századból való „Oxyrhynchos”-himnusz, Alexandriai Kelemen Paidagogosának a végére illesztve. Ilyen himnuszok léteztek korábban is, de a keresztény liturgia és hymnodia általános fejlődés iránya eltért a specifikus görög zenétől.

Fontosak a keleti és hellenisztikus elemek ötvöződéséből előállt vegyes formák, amelyekben a struktúra még orientális és a hozzá tartozó zene is az lehetett, de a parallelizmus hellenisztikus retorikai konstrukció, mivel ezek nehézség nélkül áttehetőek voltak arám nyelvre, származhattak a Közel-Kelet zsidókeresztény közösségeiből, mint pl.:

1 Tim. 3:16 – Valóban nagy a kegyességnek ez a titka:
megjelent testben, / igaznak bizonyult lélekben,
meglátták az angyalok, / hirdették a pogányok között,
hittek benne a világon, / felvitetett dicsőségben.

Másik, eltérő típus a Fil. 2:6-11, a parallelizmus hiánya a sorok rövidsége és egyenlősége eltér a héber psalmodiától, láthatóan öt, egyenként három soros stanzából áll.²⁵⁰ János evangéliumának kezdete köztudottan arám eredetű, ószövetségi gyökerű himnusz a Logosról, kevésbé ismert Ignatius himnusza, amelyben szintén retorikus parallelizmus található.

²⁵⁰ A kérdést részletesen feldolgozza Schille, Gottfried: Frühchristliche Hymnen, Berlin, 1965.

Az ilyen típusú énekek előzményeit nem csak a zsidó zenei tradícióban, hanem a görög, és még a római idők hivatalos állami kultuszaiban és misztériumvallásaiban is kutatnunk kell; a görögöktől a nyelv és bizonyos szónokias asszociációk, az Ószövetség felől pedig az akcentuált ritmus öröklődött. De meg kell állapítanunk, hogy a sémi líra valamennyi formája megjelenik a korai keresztyén énekekben, és a vegyes típusú keresztyén himnuszok teológiája nemcsak a zsidókeresztyén, hanem a kelet-római provinciák egyházainak a terméke is. Egon Wellesz szerint²⁵¹ a Kelet kulturális centrumaiban megismert dallamformálás típusai már kifejlődtek az őskeresztyén gyülekezetben, mielőtt testet ölthettek volna az egyház liturgikus irodalmában; fellelhetők bizonyos bizánci típusok, így a kontakion csírái,²⁵² amelyekben a tonikus ritmus, a dallamfejlődés normatívuma és rövid sorokból álló strófák fejezik ki a gondolatot.

Bizonyos aspektusok megértéséhez figyelembe kell vennünk a közvetlen posztbiblikus kort. Az egyháztörténész Socrates (Kr. u. kb. 380) *Historia Ecclesiastica* VI:8 szerint Ignatius Antiochiában az antifonális éneket egy látomás hatása alatt honosította meg. Valójában mind a zsidóknál, mind a pogány kultuszokban ez mindennapos volt, nem kellett látomás révén a keresztyéneknek használatba venni.

A Kr. u. 2-3. században Szíria és a Közel-Kelet gnosztikus köreiben nagy lírikus gyűjtemények jöttek létre, így Salamon ódái és a Manicheus zsoltár. Más, korábban is ismert gyűjtemények szerzői Valentinus, Bardesanes és Markion, amelyek a bibliai zsoltárokat akarták helyettesíteni. Ismeretlen szerzők egyéni költeményei találhatóak még elszórtan az apokrifus Actákban. Mindezek mutatják, hogy milyen kiterjedt volt a keresztyén himnuszok termése a korai időszakban, különösen Szíriában, Egyiptomban és Mezopotámiában. Jelzi, hogy a vegyes típusok mellett voltak olyanok is, amelyeknek a normatívuma nagyjából a hagyományos ószövetségi psalmodia maradt (Salamon ódái). Kimutatható a szír Efrém és Nursiai Benedek periódusa előtti időből az izoszillabikus versformálás jelenléte, ami a bizánci himnodiában különösen fontossá lett. Először Bardesanes (Kr. u. 3. sz.) verseiben jelenik meg az a forma, amelyben a hagyományos hangsúlyozó ritmust a homogén dallam-minták használatához a verssor-konstrukciók elve alapján társították, amely soronként egyenlő (7 vagy 8) szótagot követel.

²⁵¹ Wellesz, Egon: *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford Clarendon Press, 1971. pp. 146-156.

²⁵² Trypanis, Constantine: *On the Musical Rendering of the Early Byzantine Kontakia*, in: Wellesz, Egon (szerk.): *Studies in Eastern Chant*, Vol.I., Oxford University Press, London, 1966, pp. 104-108.

Az egyház és a zsinagóga

Az egyház és a zsinagóga liturgikus zenéjének fő közös elemei a lekcio, a psalmodia, a litánia, vagyis a gyülekezeti könyörgés és a pap, vagy praecentor kántált imádsága. Az imádságok nyelve héber, arám, görög, szír vagy latin volt. A pogány keresztyénség államvallássá alakulásának első fázisában Bizánc volt a kulturális és politikai súlypont, Róma csak másodrendű provinciális státusszal rendelkezett. A Niceai zsinat (325) után átalakult a viszony az ószövetségi hagyományhoz, de továbbra is fontos szerepe volt a judaizáló örmény egyháznak, amelyben a posztbiblikus zsidó tradíció tovább élt. Eric Werner²⁵³ a keleti egyházak ellenséges magatartását a hangszeres zenével szemben onnét magyarázza, hogy az instrumentális zene a templom prerogativuma, nem a zsinagógáé.

A lerombolt templom funkcióját a zsinagógák vették át, de vajon feltehető-e, hogy a templom zenei tradíciója nyomtalanul elveszett?

Az első tudományos értékelést Johannes Reuchlin végezte 1518-ban: értékelte és lejegyezte a kantillációt és ezzel új állást foglalt Izráel zenéjét illetően. A jezsuita Athanasius Kirchnernek és a korszak még több theológusának tevékenysége jelezte a zsinagógai zenei praxis tudományos megközelítését. Sajnálatos, hogy vizsgálataikat a szövegekre és a dokumentumokra korlátozták, eszükbe sem jutott, hogy a saját koruk Közel-Keletje is megőrizhette az ősrégi sémi zene nyomait. Ennek a gondolatnak az első jelentős képviselője G. A. Villoteau (1759-1839), Napóleon egyiptomi expedíciójának zenetudós tagja volt, hihetetlen szorgalommal, bár hiányos felszereléssel tanulmányozta a helyszínen Szíria és Egyiptom zenéjét. Igaz ugyan, hogy számos leletét és következtetését túlhaladta az idő kétszáz év alatt, de alapvető megállapításai és a tárgy megközelítésére irányuló elvei határkövek maradtak az összehasonlító zenetudomány történetében.

Az utóbbi százötven évben az ősi Közel-Kelet kultúrájáról megnövekedtek ismereteink. A legrégebb keresztyén psalmodia és prózaének gyakorlatába átkerült héber negina-stílus csaknem két évezreden keresztül tovább élt a peremvidékeken elzárta élő közösségekben. A jemeni, babilóniai, perzsa zsidó közösségek népi, ill. vallási dallamkincsét A. C. Idelsohn gyűjtötte össze és tette közzé 1914. és 1932. között, tíz felmérhetetlen értékű kötetben Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz címmel, egy másik munkájában pedig a gregorián és keleti-héber melódiakincs közös vonásait

²⁵³ Werner, Eric: *The Sacred Bridge, The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium*, London, Dennis Dobson, 1960, p. 42. 4. jegyzet.

tárgyalja. A zsidóság két központjában, Palesztinában és Babilonban fejlődött ki a liturgia zsinagógái típusa, ennek alkotórészei: a Szentírás kantillációja, a psalmodia, posztbiblikus imádságok, melizmatikus énekek.

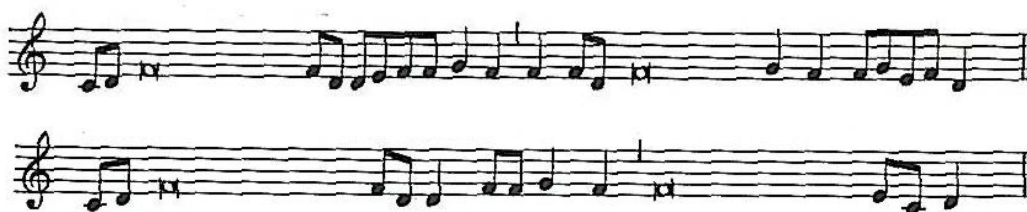
A korai zsinagógai ének után három forráskategóriában nyomon követhetjük:

1. – orális hagyomány, amelyet primitív notáció támogat és erősít,
2. – híradások és összehasonlítások a patrisztikai irodalomból,
3. – az összehasonlító zenetudomány leletei a hellenizált Közel-Keletről.

A korai zsinagógában a szentírási lekiót kántálni kellett, ennek elhagyása kisebb szakrilegiumnak számított. A dallamvonal és az egyes jelzések mutatására a kheironomikus jelek szolgáltak, maga a melódia héberül נְעִימָה – ne'ima, feltehető, hogy a héber szóval megismerkedett görögök népszerű etimológiájában alakult ki a neuma elnevezés. A templom kórusa helyett a zsinagóga zenei szolgálatát egy ember látta el, aki az Írásban és imádságokban jártas, tanult, szép hangú, szerény jellemű és nem gazdag ember, mert a gyülekezetért mondott imádságnak szívből kell jönnie. Az énekes legfontosabb teendője a Pentateuchos és a prófétai lekiók éneklése volt. Az orális hagyomány ezeket leginkább a jemeni zsidók között őrizte meg, akik Kr. e. 200. körül emigráltak Izráel földjéről.

Az ószövetségi kantilláció notációját három fázis jelzi: a protopalesztinai, amely csak kevés megkülönböztető jelet tartalmaz (450-600), a babiloni, amely jelölte a neuma nevét a szöveg fölött (szupralineáris, 600-800) és a tiberiási, amely a korai 9. században alakult ki és azóta elfogadottá vált. Az ének, a תַּעֲמַד – ta'am együtt íródott vagy nyomtatódott a szöveggel, kivéve az istentiszteleti tekerceket, amelyekre nem írhattak vokalizációt vagy akcentusokat. A tiberiási rendszer Eric Werner szerint figyelemre méltóan hasonlít a korabizánci ekfonetikus jelzésekhez.

Mivel a korai 5. századi rabbinikus jelek már hasonlóságot árulnak el a primitív akcentusokkal, feltehető, hogy az ekfonetikus rendszerek egy közösen hozzáférhető területen, pl. Északnyugat-Szíriában alakultak ki. Ez nem a szentírási kantilláció rögzítése, hanem a bibliai szöveg tökéletes hangsúlybeli és szintaktikai punktációja volt. Főleg a nyugati egyházatyáktól tudjuk, hogy ilyen kantilláció létezett a korai jeruzsálemi és antiokhiai szertartásokban. Így érthető, hogy a római tonus lectionis bizonyos frázisai, amelyek a nyugati neumákra vihetők vissza, figyelemre méltó hasonlóságot mutatnak a zsidó kantillációval.



Héber zsolttártónus és gregorián II. zsolttártonus



Héber zsolttártónus és gregorián IV. zsolttártonus



Héber zsolttártónus és gregorián VI. zsolttártonus



Héber zsolttártónus és gregorián VIII. zsolttártonus



Héber zsolttártónus, 114. zsolttár és gregorián Tonus peregrinus

5. kottapélda: Héber zsolttárdalok és gregorián zsolttártonusok összehasonlítása

Ugyanez a hasonlóság áll fenn a zsoltártónusok között. Régebben úgy vélték, hogy a zsidó és gregorián zsoltártónusok a templomi liturgia maradványai, a keleti psalmodia különböző nyelvi közösségekben való szerepe inkább arra enged következtetni, hogy a közös forrás nem a templom, hanem a zsinagóga volt.

Amíg a szentírási kantilláció és psalmodia melizmái a zenei pontozásra szorítkoznak és a cezúrának a közepén, valamint a punctusnak a vers végén álló helyét jelzik, egy másik formában a melizma uralkodó szerepet nyer, így az eksztatikus Hallelujákban, amelyek az abszolút vagy autonóm zene első példái.

Sem a zsinagógának, sem az ősegyháznak nem voltak professzionális kórusai, az első három században egy tiszteletbeli előénekes látott el minden énekes teendőt, az ősegyházban pedig a psalmista lector anagostes vagy cantor. A képzett kórusok a szerzetesség kifejlődésével alakultak ki a nagyobb keresztyén közösségekben.

A Közel-Kelet népei semmi akkordikus vagy harmonikus konstrukciót nem alkottak, az unisono dallam uralkodott. Minden Közel-keleti zene modulusokon alapul, amelyek évszázadok folyamán rendszerekké kristályosodtak. Hogy miért éppen nyolc modulus alakult ki, nem egészen tisztázott.

Az oktoekhosz

A szír-bizánci oktoekhosz eredetileg egy nyolc himnuszából álló Pünkösöd utáni nyolc vasárnapra rendelt sorozat volt.²⁵⁴ Az oktoekhosz genezisének kérdése feltételezi a görög hatást, de az is lehet, hogy a szent folklór passzázsaitak frázisokká kristályosodása nyomán alakult ki a négy autentikus és négy plagális bizánci modell, amelyet csak tévesen azonosítottak később a görög harmonai-fogalommal.

Az oktoekhosz ősi modulusainak eredetére vonatkozó kutatási eredményeket Eric Werner a következőkben foglalja össze:²⁵⁵

1. – a nyolcszoros zenei modalitás fogalma a Kr. előtti évezred elejéig, Mezopotámiáig nyúlik vissza.

²⁵⁴ Martimort, Aimé-Georges (szerk.): Handbuch der Liturgiewissenschaft, St. Benno-Verlag, Leipzig, 1961. pp. 21-23.

²⁵⁵ Werner, Eric: The Sacred Bridge, The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium, London, Dennis Dobson, 1960, pp. 405-406.

2. – Lehetséges, hogy az alaphang és az első felhangja (1:2) közötti megkülönböztetés nyolc egyenlőtlen lépcsőfokon ugyanazokra az elképzelésekre alapul, mint a nyolc modus koncepciója.
3. – Az oktoekhosz princípiuma nem zenei, hanem kozmológiai és naptári spekulációkra vezethető vissza.
4. – Míg a létező egyházi modulusokat a teoretikusok „post festa” konstrukcióiként foghatjuk fel, a nyolcféle modalitás koncepciója olyan a priori vallásos-mítikus természetű posztulátum, amelyhez a teoretikusoknak kellett hozzáigazítaniuk a különböző modus-rendszereket.
- 5 – A különböző egyházi és világi tradíciók zenei evidenciája kettős természetű:
 - a. – ahol egy hét modulusú szisztéma tényleg kimutatható és világos, megjelennek olyan dallamok is, amelyek nem illeszthetők be az előre gyártott nyolc modulusú rendszerbe. Ezt mutatja a római és a bizánci egyház példája is, pl. Tonus peregrinus.
 - b. – Gyakran az oktoekhosz pusztán csak egy későbbi rekonstrukció eredménye, mint pl. a szír, kopt és örmény egyházban, sőt magában a zsinagógában is. Ezekben a hagyományokban még az apriori oktoekhosz sem rekonstruálható ésszerű mértékű bizonyossággal, sőt számos egyéb modust lehetne felállítani, mintegy az oktoekhoszon kívül álló dallampéldaként.
- 6 – Az oktoekhosz modulusai eredetileg nem alapultak valamely skálán vagy skálarendszeren, csupán melodikus minták, vázák voltak, amelyek a folyamatos használat, később pedig az elméleti szisztémák során invariáns zenei keretté alakultak át.²⁵⁶

²⁵⁶ Huglo, Michel: L'Introduction en Occident des formules Byzantines d'intonation, in: Wellesz, Egon (szerk.): Studies in Eastern Chant Vol.III., Oxford University Press, London, 1973, pp. 81-91.

Összefoglalás

Az ószövetségi zenei örökség a keresztyénség útján tette esszenciális zenei szolgálatát; az egyház kezdettől fogva fennen hangoztatta, hogy de jure és de facto a zsinagóga leánya. A 19. és 20. századi felfedezések szerint valószínűleg a bizánci, gregorián és örmény zene ősrétegeit mindenestől zsinagógai minták adaptációinak kell tekintenünk. Később az egyház éneke függetlenítette magát a korábbi modellektől és saját elvei szerint bővült tovább, amelyeket főleg liturgiai koncepciók határoztak meg.

Az ószövetségi zenei eredet döntő bizonyítékai maguk a formátípusok, amelyek eredeti tisztaságukban őrződtek meg elzárt zsidó közösségeknél, pl. Jemenben, amelyek sohasem kerültek érintkezésbe a keresztyénekkal. Két prozelita énekes Rómában felfedezett epítáfiumán kívül patrisztikus források is gyakran megállapítják, hogy a keresztyén ének a zsinagógainak legitim örököse. Még meggyőzőbbek a különböző hasonlóságok a kétfajta kantilláció modulusai, zsoltárai és tractatusai között.²⁵⁷ A melizmatikus ének szintén határozott analógiákra mutat: egész dallam-minták egyformán szerepelnek mindegyikben. A zsidó és a keresztyén éneklésnek ez az interrelációja főleg a római, bizánci és örmény egyházakat érintette, csaknem az első évezred végéig: ebben a korszakban a zsinagóga volt a kölcsönadó és az egyház a kölcsönvevő.

Az ókori zenélés, amelyből az európai művelődés számára kétségtelenül az ószövetségi zene volt a legfontosabb inspiráló forrás tovább él és hat: *a szíriai-mezopotámiai, egyiptomi gyökerekből táplálkozó ősi héber zene görög teóriák és rendszerek közvetítésével Bizáncon és a gregoriánon át zenei világnyelvünk egyik fundamentuma*.²⁵⁸ A zsidó kantilláció, a görög nomosz,²⁵⁹ a bizánci ekhosz, az ókori keleti trichord- majd tetrachord-rendszerek találkoznak a gregoriánumban, az ókor klasszikus dallamkultúrájának ebben a végső összefoglalásában.

Az ószövetségi melódiakincs nem az egyre több idegen hatást magába olvasztó zsinagógai zenei praxisban, hanem sokkal inkább az archaikus korálisban, „a lektiók, orációk, zsoltártónusok hangjában, az Introitusok zsoltár- és antifona-melódiáiban, a Graduálék és Versusok prózaénekeiben él tovább.”²⁶⁰

²⁵⁷ Wulstan, David: The Origin of the Modes, in: Wellesz, Egon (szerk.): Studies in Eastern Chant Vol.II., Oxford University Press, London, 1971, pp. 5-21.

²⁵⁸ Merriam, Alan P.: The Anthropology of Music, Northwestern University Press, 1964, pp. 277-303.

²⁵⁹ Vetter, Walther: Mythos – Melos – Musica, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1957. pp. 86-105.

²⁶⁰ Szabolcsi B.: A melódia története, Vázlatok a zenei stílus múltjából, Zeneműkiadó, Budapest, 1957. p. 39.

Az Ószövetség zenei anyaga fejlődő formájában és karakterében híd gyanánt szolgál az ókori Kelettől a középkoron át a nyugati világ zenekultúrája felé (6. kottapélda).

1. Hindu Veda-dallam:

2. Perzsiál zsoltár-dallam:
 Harnēnū l'elohim 'ūzzēnū ———, hāri 'ū l'elohē Ja'a qōb ———

3. Jemeni zsidó női antifóna:
 Tēbuzim ——— tē amm ——— tē amm

4. Jemeni zsoltártónus:
 la - mēnaccēah 'al haggittit miz-mor lē-dā-wid

5. Első zsoltártónus:
 Initium Tenor Mediatio Tenor Terminatio

6. Kis doxologia:

7. Passio Domini, ÖGr. [b]
 Az mi Vrank Jēsus Chrittusnak kēn'üzenyvedésēt, ekkēppen írta meg ...

8. Beatus vir:
 Bea - tus vir qui ti - met Do - mi - num in man - datis e - ius volet ni - mis

9. Magyar népdal:
 A szivárvány ha - vasán fēlnyōlt roma - ring - szāl ——— ...

10. Magyar népdal:
 Most épül, most é - pül Magas Déva vāt - ra ...

11. Magyar népdal:
 Elmēnyék, elmēnyék, Hosszú útra mēgyék ...

6. kottapélda: Összehasonlító dallamtáblázat

1) *Hindu Veda-dallam*

Tipikus ősi trichord dallam, mintegy bizonyságául annak, hogy a trichord-struktúra ősiabb a tetrachordikusnál, amelyekben egyfelől a pentatonia, másfelől a heptatonikus octochord kapcsolódási pontját sejtethetjük. A héber kapcsolatokról szólva Szabolcsi Bence megállapítja: „A héber-gregorián zsoltárstílus e ’keleti hitelességét’ megerősíti, hogy a legegyszerűbb háromtagú psalmodiával a hindu Veda-dallamok között is találkozunk” (A melódia története, 1957, p. 39) In Felber: Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit, Wien, 1912. idézi Szabolcsi: A melódia története, Bp., 1957. p. 42. 7. sz. jegyzetben.

2) *Perzsa dialektusú zsoltárdallam (81:2)*

Példája annak, hogy minden zsidó közösség megtartotta a zenei akcentus legegyszerűbb módját: a dallam közepén és végén kadenciát találunk, a többi hangot egy-egy szótagra recitálják. Közli: Idelsohn: Hebräisch-orientalischer Melodienschatz II. p. 47., idézi MGG, p. 234.

3) *Jemeni zsidó nők által énekelt antifona, ütőhangszeres kísérettel*

Ilyen rövid, öttől hét szótagnyi sorokat gyakran énekelnek ugyanarra a dallamfrázisra; ez az éneklésmód ma is őstípusa a Közel-Keleti éneklésnek.

In Gerson-Kiwi: Musique dans la Bible, Paris, 1955. idézi The Interpreter’s Dictionary of the Bible, II. p.52.

4) *Jemeni zsidó zsoltártonus* In Grove’s IV. p. 627.

5) *Az első zsoltártonus* – az Öreg Graduálból (1636) idéztem, mivel utóbbi a prózai zsoltárok énekléséhez a kilenc zsoltártonus képletét is adja.

6) *Az un. kis doxológia*, zsoltárzáró dallam. L. Szabolcsi Bence: A Biblia és a zenetörténet, in: A Biblia világa, Bp., 1972. p. 256.

7) *Öreg Graduál* (1636), p. 273. Passio Domini Nostri IESV CHRISTI SECUNDUM MATTHAEUM, az evangélista szólamának első előfordulása.

8) *Beatus vir qui timet Dominum*, Graduale Romanum, Ratistbonae, 1923, p. 551. Idézi Kodály-Vargyas: A magyar népzene, Bp., 1960. p. 23. A dallamnak háromféle záradéka lehet.

9) *A Szivárvány havasán* – sok változatban egész Keleten elterjedt dallam magyar változata, Kodály gyűjtéséből, Gyergyóalfalu, 1910. Ősi recitáló formula él benne. Ezekről állapítja meg Kodály: „letörölhetette az idő a magyarság arcáról a keleti vonásokat; lelke mélyén, ahol a zene forrása fakad, ott él még egy darab őskelet, s összeköti oly népekkel, kiknek nyelvét már rég nem érti, s kiktől egész lelki berendezése merőben különbözik.” In Kodály-Vargyas: i. m., Bp., 1960. p. 24. dallam uo. p. 22.

10) *Székely népballada*, Kallós Zoltán: Balladák könyve, Bp., 1973. p. 699. A Kőmíves Kelemenné ballada mezőségi gyűjtéséből (1956) származó változata.

11) *Elmegyek, elmegyek*, erdélyi népdal, Kászonimpér (Csík vm), 1912. Kodály gyűjtése. Közreadja: Bartók-Kodály: Népdalok, Erdélyi Magyarság, Bp., 100 (1921), p. 37.

Függelék

A világi zenélés műfajai

Minden nép életében az éneklés a nép zenei adottságainak tükröje. Az ősi Izráelben a kultuszi zsoltáréneklés mellett a nép zenei fejlődése szempontjából meghatározó a világi zenélés. Nem véletlen, hogy az Ószövetség több helyütt megőrzött dalokat, a szövegek olykor szó szerint bekerültek a Szentírásba, a krónikás különböző műfajú dalokra utal. Az Ószövetségben különböző műfajú világi dalokat találunk:

Harci énekek – Num. 21:14-15, 21:27, 30

Győzelmi énekek – Ex. 15:20, Bír. 5:1 k, 1 Sám. 21:12, Ézs. 14:4

Indulók – Num. 10:35-36, 2 Krón. 20:21

Munkadalok – Num. 21:17-18, Bír. 9:27, Ézs. 5:1, 16:10, 27:2, 65:8, Jer. 25:30, 48:33, Hós. 2:17

Az építők dala az alapkövetételek, vagy a sarokkövek elhelyezésekor – Zak. 4:7, Jób 38:7

Órállók dala – Ézs. 21:12

Szerelmi énekek – Zsolt. 45, Énekek éneke 2:14, 5:16, Ez. 33:32

Menyegzői dalok – Gen. 31:27, Jer. 25:10, 33:11

Bordalok – Jób 21:12, Zsolt. 69:13, Ézs. 24:9, Ám. 6:5

Táncdalok – Ex. 15:20, 32:18-19, 1 Sám. 18:6-7, 21:12, 29:5, Zsolt. 26:6, 68:26, 87:7

Palotaénekek – 2 Sám. 19:36, Ám. 8:3

Kurtizánok énekei – Ézs. 23:15-16

Gúnydalok – Jób 30:9, Sir. 3:14, 63

Temetési és siratóénekek – 2 Sám. 1:18-27, 1 Kir. 13:30, 2 Krón. 35:25, Préd. 12:5, Jer. 9:16, 22:18, Ez. 27:30, 32, Ám. 5:16, Zak. 12:12-14

A zarándok énekeket egyaránt tekinthetjük vallási és világi műfajúnak, a 120-134. zsoltárt nem véletlenül nevezi Luther grádicsok énekeinek; az egész Izráelből évente egyszer Jeruzsálembe vonuló zarándokok énekelték. A templom magasan feküdt, lépcsők vezettek fel, azt fejezi ki a Károli fordításban is olvasható grádicsok énekei elnevezés, amelyet az új magyar fordítás nem vett át. Más interpretációk szerint ezeket az énekeket a fogságból hazatérők énekelték, de olyan tradicionális magyarázat is van, hogy ezeket a zsoltárokat a lombsátor ünnepén énekelték a lévíták, ahol az asszonyok udvarából a templom belső udvarába vezető 15 lépcsőn egymás mögött álltak. A zsoltárok között jó

néhány utalást találunk arra, hogy a korábbi világi dalok csak később kerültek a kultuszi környezetbe. A kultuszi zene jelentősen hatott a világi zenélésnek az élet minden eseményét átható gyakorlatára, az örömhöz és a bánathoz egyaránt hozzátartozott az ének. Jób 21:12 szerint a bűnös gazdagok „Dob és citera mellett énekelnek, / és síp hangjainál örvendeznek”. Elmúlt boldogsága ábrázolásánál Jób említi, hogy „Az özvegy szívét (dallal) felvidítottam.” (29:13)

Az Ószövetség korában is ismerték a zenének az állatokra gyakorolt hatását, számtalan példát találunk az állatvilággal kapcsolatos zenei szimbolikára. A nemes paripa „dübörögve, reszketve dobog a földön, / nem marad veszteg, ha zeng a kürt szava (Jób 39:24). Az Énekek éneke a gerle énekéről szól a 2:12-ben: „Megjelentek a virágok a földön, / itt az éneklés ideje, / gerlebúgás hangzik földünkön.” A madarak virradatkor felcsendülő énekét (Préd. 12:4) az Ószövetség éppúgy említi, mint ahogyan ezt szinte minden nép kultúrájában megtaláljuk. Az Isten büntetését elszenvedő város borzalmát állatok félelmetes hangjával ábrázolja Zof. 2:14 „...Pelikán és bagoly is tanyázik az oszlopokon, hangosan rikoltoz az ablakokban.”

A zene gyakran szimbolizálja a természet erejét: „ujjongnak (énekelnek) majd az erdő fái / az Úr előtt, amikor eljön” (1 Krón. 16:33). A költői fantázia gyakran használ zenei metaforákat, a hajnali csillagok énekelnek egymásnak (Jób 38:7), a mezők, a rétek ujjonganak és énekelnek (Zsolt. 65:14).

Kiemelkedő helyet foglal el az Ószövetség könyvei között a Zsoltárok könyve, sehol annyi zenei utalást nem találunk, mint itt, évszázadok óta próbálják megfejteni a zenei kifejezéseket és hivatkozásokat, jó néhány, így a zsoltárfeliratok értelmezése hozzájárulhat az ószövetségi istentiszteleti kultusz, a liturgia pontosabb megismeréséhez.

Számtalan formában szerepel az énekre való felszólítás: én az Úrnak akarok énekelni, dicséretet énekelj az Úrnak, énekelj új éneket, és hasonló felszólítások 35 helyen fordulnak elő az Ószövetségben.

Zsolt. 13:6 – Éneklek az Úrnak, mert jót tesz velem	92:2 – Milyen jó hálát adni az Úrnak, és zengeni neved dicséretét, ó Felséges
27:6 – és éneket zengek az Úrnak	95:2 – Menjünk eléje hálaadással, ujjongjunk előtte énekszóval!
30:5 – Zengjétek az Úrnak, ti hívei, magasztaljátok szent nevét!	96:1-2 – Énekeljétek új éneket az Úrnak énekelj az Úrnak, te egész föld!
30:13 – Ezért szüntelen zeng neked a szívem,	Énekeljétek az Úrnak, áldjátok nevét, hirdessétek szabadítását nap mint nap!

<p>örökké magasztallak, Uram, Istenem!</p> <p>33:3 – Énekeljetez neki új éneket, szépen zengjenek hangszereitek!</p> <p>40:4 – Új éneket adott a számba, Istenünknek dicséretét.</p> <p>47:7 – Zengjetez Istennek, zengjetez!</p> <p>57:10 – Magasztallak, Uram, a népek közt, zsolárt zengek rólad a nemzetek közt</p> <p>59:17 – Én pedig hatalmadról éneklek, magasztalom minden reggel hűségedet</p> <p>61:9 – Akkor állandóan éneklek nevedről, naponként teljesítem, amit megfogadtam.</p> <p>66:2 – Zengjetez dicső nevét, / dicsérjetez dicsőségét!</p> <p>66:4 – Az egész föld leborul előtted, és énekel neked, éneklí neved dicséretét. (Szela.)</p> <p>68:5 – Énekeljetez Istennek, zengjetez nevének! Készítsetek utat a pusztában száguldónak!</p> <p>68:33 – Ti, földi országok, énekeljetez Istennek, zengjetez az Úrnak! (Szela.)</p> <p>69:31 – Isten nevét dicsérem énekkel, magasztalom hálaadással.</p> <p>81:2 – Vigadjatek a mi erős Istenünk előtt, ujjongjatek Jákób Istene előtt!</p> <p>89:2 – Uram, kegyelmes tetteidről éneklek örökké, nemzedékről nemzedékre hirdetem hűségedet.</p>	<p>98:1 – Énekeljetez az Úrnak új éneket, / mert csodákat tett!</p> <p>98:4 – Ujjongjatek az Úr előtt az egész földön! Örvendezve vigadjatek, zsolárt énekeljetez!</p> <p>101:1 – Szeretetedről, törvényedről éneklek, zsolárt zengek neked, Uram!</p> <p>104:33 – Éneklek az Úrnak, amíg élek, zsolárt zengek Istenemnek, amíg csak leszek.</p> <p>105:2 – Énekeljetez, zengjetez zsolárt neki, emlegessétek mindencsodáját!</p> <p>108:2 – Kész a szívem, Istenem, arra, hogy énekeljek és zengedezzek lelkesen!</p> <p>108:4 – Magasztallak, Uram, a népek közt, zsolárt zengek rólad a nemzetek közt.</p> <p>135:3 – Dicsérjetez az Urat, mert jó az Úr, zengjetez nevét, mert gyönyörűségés!</p> <p>144:9 – Új éneket éneklek neked, Istenem, tízhúrú lanton zengedezek Neked.</p> <p>147:1 – Dicsérjetez az Urat! Milyen jó Istenünkről éneklí, milyen gyönyörű a szép dicséret!</p> <p>147:7 – Zengjetez hálaéneket az Úrnak, énekeljetez hárfakísérettel Istenünknek!</p> <p>149:1 – Dicsérjetez az Urat! Énekeljetez az Úrnak új éneket, dicséretet a hívek gyülekezetében!</p> <p>149:3 – Dicsérjetez nevét körtáncot járva, énekeljetez neki dob- és hárfakísérettel!</p>
---	--

A Zsolártok könyvében hangszerekkel is gyakran dicsőítik az Urat:

33:2-3 – Adjatek hálát az Úrnak citerán játszva, / tízhúrú lanttal zengjetez neki!
Énekeljetez neki új éneket, / szépen zengjenek hangszereitek!

A tízhúrú psalterium még két további helyen szerepel a Zsolártok könyvében:

92:4 – tízhúrú hangszeren és lanton, / zengő hárfán!

144:9 – Új éneket éneklek neked, Istenem, / tízhúrú lanton zengedezek neked.

A zsoltáros vallásos érzéseinek kifejezésére gyakran használja a húros hangszereket:

71:22 – Én is magasztallak hárfával, / hűségédért, Istenem!
Lantot pengetve éneklek, / neked, Izráel Szentje!

81:3-4 – Kezdjetek zsoltárba / szólaltassátok meg a dobot,
a szép hangú citerát és lantot! / Fújjátok meg a kürtöt újholdkor,
holdtöltekor is, ünnepünk napján!

98:5-6 – Énekeljetek az Úrnak hárfakísérettel, / hárfakísérettel zengő éneket!
Harsonákkal és kürtzengéssel / ujjongjatok a király, az Úr előtt!

57:9 – Ébredj, lelkem, / ébredj, lant és hárfá, / hadd ébresszem a hajnalt!

108:3-4 – Ébredj, lant és hárfá, / hadd ébresszem a hajnalt!
Magasztallak, Uram, a népek közt, / zsoltárt zengek rólad a nemzetek közt.

147:7 – Zengjetek hálaéneket az Úrnak, / énekeljetek hárfakísérettel Istenünknek!

Az ószövetségi zene az istendicsőítésben éri el kifejező erejének tetőpontját (Zsolt. 149, 150), ezekben a zsoltárokból különösen szembetűnő az ének, az instrumentális zene és a tánc egysége.

Az oltár körüli tánc, hasonlóan az ókori közel-kelet népeihez, az Ószövetségben, a Zsoltárok könyvének utalásaiban is megtalálható:

26:6 – Ártatlan vagyok, megmosom kezemet,
úgy járom körül oltárodát, Uram, hangos hálaéneket zengve.

48:13 – Járjátok körül Sion, kerüljétek meg, / számláljátok meg tornyait!

Isten közeledését a Zsoltárok könyvében kürtzengés jelzi, a kürt hangja Isten Úr voltát szimbolizálja:

47:6 – Felvonul Isten ujjongás közben, / kürtzengéssel jön az Úr.

A példázatok, rejtvények előadását gyakran kíséri hangszer:

49:5 – Példázatra figyel fülem, / hárfakísérettel adom elő talányomat.

Az eksztatikus próféták működése szorosan kapcsolódik az ének-zene-tánc hármas egységéhez:

1 Sám. 10:5 – Azután eljutsz az Isten halmára, ahol a filiszteusok oszlopai vannak. Mihelyt bemész az ott levő városba, egy csapat prófétára bukkansz, akik az áldozóhalomról jönnek lefelé. Lant, dob, fuvola és citera lesz náluk, ők maguk pedig prófétai révületben lesznek.

Az eksztatikus állapot előidézésének fontos eszközei a hangszerek. Az emberi lélek önkifejezésének ez a hármasság azonban nem csak a prófétáknál, hanem az Isten dicsőítésénél is megjelenik, mint az Ószövetség népének legfontosabb lelki kitérője:

Zsolt. 68:25-26 – Látták, ó Isten, hogyan vonultál be, / hogyan vonultál be, Istenem,
királyom, a szentélybe. / Elöl mentek az énekesek, hátul a hárfások,
középen a doboló nők.

Zsolt. 87:7 – Körtáncban éneklik: / Minden forrásom belőled fakad.

A zene vigasztalást jelent az élet nehéz próbáiban:

Zsolt. 77:7-8 – Eszembe jutnak énekeim éjjelente, / szívemben elmélkedem,
s ezt kutatja lelkem: / Vajon végleg eltaszít az Úr, / és nem tart tovább jóakarata?

Az Istenhez igyekvő lélek buzgóságát is érzékenyen fejezi ki a zenélés.

Zsolt. 108:2-4 – Kész a szívem, Istenem, arra, / hogy énekeljek és zengedezzek
lelkesen! / Ébredj, lant és hárfá, / hadd ébresszem a hajnalt!
Magasztallak, Uram, a népek közt, / zsoltárt zengek rólad a nemzetek közt.

Az ének szoros kapcsolatban áll Isten rendelkezéseivel:

Zsolt 119:54 – Rendelkezéseid olyanok nekem, mint az énekek,
azon a helyen, ahol jövevény vagyok.

Az egész népet érintő tragédiában, a fogság szomorúságában elhallgatott az ének:

Zsolt. 137:2-4 – Az ott levő fűzfákra / akasztottuk hárfáinkat.
Mert akik elhurcoltak minket, / énekszót követeltek tőlünk,
és akik sanyargattak, örömeinket:
Énekeljétek nekünk a Sion-énekekből!
Hogyan énekelhetnénk éneket az Úrról / idegen földön?

A reménység és az Istenbe vetett bizalom szólal meg a zsoltárokból, a zene Isten dicsőítésének eszköze. Különösen igaz ez az utolsó hat zsoltárra, a zsoltáros Isten örök dicsőségét zengi, ezekben a zsoltárokból minden Istennagyságát s jóságát dicséri, a teremtés mindenlétfarmája és a természet minden jelensége. Amikor a zsoltáros úgy érzi, hogy a nyelv fogalmai kimerültek, a zene kifejező erejére hivatkozik, a zene segítségével tudja legjobban kifejezni Isten iránti tiszteletét és hódolatát:

Zsolt 150:3-5 – Dicsérjétek kürtzengéssel, / dicsérjétek lanttal és hárfával!
Dicsérjétek dobbal, körtáncot járva, / dicsérjétek citerával és fuvolával!
Dicsérjétek csengő cintányérral, / dicsérjétek zengő cintányérral!

A Zsoltárok könyvével ellentétben az Énekek éneke zenei szempontból lényegesen kevesebbet nyújt. Sajnálhatjuk, hogy a lírai poézisnek ez a gyöngyszeme szinte semmi további ismeretet nem nyújt az Ószövetség népének énekléséről. Feltételezhetjük, hogy csakúgy, mint a zsoltárok, az Énekek éneke is hangszeres kísérettel előadott ének lehetett:

2:14 – Mutasd meg arcodat, hallasd a hangodat,
mert kellemes a hangod, és bájos az arcod!

Az Énekek éneke 7:1 a váltakozó ének analógiájára két csoportban előadott táncként értelmezhető:

7:1 – Fordulj, fordulj, Szulamit! / Fordulj, fordulj, hadd csodáljunk!
– Mit csodáltok Szulamiton, / Amikor soraitok közt táncol?!

A Példabeszédek és a Prédikátor könyvében is kevés a zenei utalás. A Prédikátor könyvében néhány helyen azonban a szerző kifejezi a zene iránti bensőséges viszonyát:

Préd. 2:8 – Gyűjtöttem ezüstöt és aranyat is, királyok és tartományok kincsét.
Szereztem énekeseket, énekesnőket, és ami a férfiakat gyönyörködteti, szép nőket.

Préd. 3:4 – Megvan az ideje a gyásznak, / és megvan az ideje a táncnak.

Préd. 12:5 – mert elmegy az ember örök otthonába,
és az utcán körös-körül siratók járnak.

A Példabeszédek könyvében alig néhány zeneileg is értelmezhető sort találunk, így a húros hangszerek megszólaltatása gyönyörűséget fejez ki (8:30-31); a balgák együgyűségét a béna láb táncához hasonlíthatjuk (26:7); zenei utalásként értelmezhető még 31:31. Ahogyan Izráel népességének egyes rétegei meggazdagodtak, a jóléthez és a dőzsöléshez hozzátartozott a zene öröme, és a bujaság szolgálatában változott a zene ethosza, a zene eksztatikus jellege dominált, az indulatok felkorbácsolásának eszköze lett. Nem véletlen, hogy a szigorú erkölcsű próféták harcoltak a dorbézoló életmód és a zene ellen is. Amikor Jób kiönti haragját az istentelenekre, említi a hangszereket és a táncot:

Jób 21:11-12 – Kieresztik kisfiaikat, mint a juhokat, / és ugrándoznak gyermekeik.
Dob és citera mellett énekelnek / és síp hangjánál örvendeznek.

Ézsaiás élesen emeli fel szavát a zene és ének ellen, amelyekben a dőzsölés kísérőjét látja:

Ézs. 5:11-12 – Jaj azoknak, akik korán reggel ital után járnak!
Estig elmulatnak, bor hevíti őket.
Citera és lant, dob, fuvola / és bor mellett lakmároznak.

Ámósz is feddi a gazdagok zenés mulatozásait:

Ám. 6:5 – Hárfakísérettel danolásznak, /
és azt hiszik, hogy zenéjük olyan, mint Dávidé.

Ézsaiás Isten ítéletét a zene megszűnésével ábrázolja:

Ézs. 24:8-9 – Abbamaradt a vidám dobolás, / megszűnt a zajos vigadozás,
abbamaradt a vidám citeraszó. / Nem borozgatnak nótaszó mellett,
keserű az ital annak, aki issza.

A megváltott emberiség majd újra énekelni fog Ézsaiás látomásában:

Ézs. 12:2 – Íme, Isten az én szabadítóm, bízom és nem rettegek,
mert erőm és énekem az úr, / megszabadított engem.

12:5 – Énekeljétek, hogy milyen fenséges tetteket / vitt véghez az Úr
Ézsaiás könyvében Isten ítéletét kürtszó hirdeti:

Ézs. 27:13 – Azon a napon megharsan a nagy kürt,
és visszajönnek, akik elvesztek az asszírok földjén,
és akik szétszóródtak Egyiptom földjén.

26:1 – Azon a napon ezt az éneket éneklék Júda országában.

A levert ellenség feletti győzelmi ünnephez is hozzátartozik a zene:

Ézs. 30:29 – Úgy fogtok énekelni / mint az ünnepszentelés éjjelén,
szívetek pedig úgy örül, / mint a zarándok, aki fuvolaszó mellett
megy az Úr hegyére, Izrael Kősziklájához.

30:32 – Valahányszor lesújt a büntető vessző,
amellyel veri az Úr, dob és citera szól, / míg ő harcra emelt kézzel küzd ellene.

A babiloni király bukásáról gúnydalt fognak énekelni:

Ézs. 14:4 – ezt a gúnydalt fogod énekelni a babiloni királyról.

A próféta Babilon elleni haragját jelzi az ének és zene megszűnése:

Ézs. 14:11 – Sírba omlott gögöd, lantjaid zengése!

A babiloni király legyőzésénél ujjongva énekelnek az emberek:

Ézs. 14:7 – Megnyugodott, csendes az egész föld, / Ujjongásba törtek ki az
emberek.

Jeremiás próféta felfogása szerint az ének Isten parancsából fakad:

Jer. 31:7 – Ezt mondja az Úr: / Ujjongjatok (énekeljétek), örüljétek Jákób sorsán.

A krónikások és a próféták egyaránt szívesen használnak zenei metaforákat, különösen a
kedélyállapot változásának kifejezésére:

Jób 30:31 – Citerám gyászosan szól, / sípom síró hangon.

Moáb megaláztatásáról így szól az Úr:

Ézs. 16:11 – Ezért, mint a citera, zeng a bensőm Moábert.

A próféta nagy büntetésnek tartja az ének nélküli létet:

Jer. 7:34 – Véget vetek Júda városaiban és Jeruzsálem utcáin a hangos, vidám
örvendezésnek (éneknek), a vőlegény és a menyasszony örömeinek (énekének),
mert rommá lesz az ország.

Jer. 25:10 – Megszüntetem náluk a vidám örvendezés (ének) zaját, a vőlegény és a
menyasszony örömet.

Ézs. 16:10 – Odalett az öröm és vigadozás a szőlőskertben,
nem ujjonganak a szőlőkben, nem kiáltoznak.

Ezékiel próféta az ének és zene megszűnésével jövendöl Tírusz városának lerombolásáról:

Ez. 26:13 – Megszüntetem énekeid zaját, / és citerád hangja nem hallatszik többé.

Ámósz Isten ítéletét hirdeti, az ének és zene megszűnése a büntetés súlyát jelzi:

Ám. 8:3 – Azon a napon jajgatássá válnak / a templomi énekek.

Jeremiás a Siralmak könyvében hasonlóan értékeli a tánc megszűnését:

Jer. sir. 5:14-15 – Nincsenek már vének a kapuban, / nem muzsikálnak az ifjak.
Odavan szívünk öröme, / tánc helyett gyászolunk.

A próféták szerint a bánatban, szomorúságban égő szívnek is kötelessége az Úrnak énekelni, dalban magasztalni az Urat:

Jer. 20:13 – Énekeljétek az Úrnak, dicsérjétek az Urat,
mert kiragadja a szegény ember életét / a gonoszok hatalmából!

Az „Énekeljétek az Úrnak új éneket!” felszólítást a Zsoltárok könyvén kívül csak kevés helyen találjuk, így Ézs. 42:10-ben.

Istennek Izráel iránti kegyelmét az egész univerzuménekzése fejezi ki:

Ézs. 44:23 – Ujjongjatok, egek, mert ezt tette az Úr, / harsogjatok földnek mélységei.

Ujjongásba törjétek ki, hegyek, / az erdő és minden fája.

Ézs. 35:6 – Szökellni fog a sánta, mint a szarvas, / és ujjong a néma nyelve.

Ézs. 35:10 – Amikor visszatérnek, akiket az Úr kiváltott, / ujjongva vonulnak a Sionra.

Ézs. 48:20 – Menjétek ki Babilóniából, / fussatok ki a káldeusok közül!
Ujjongó hangon mondjátok el, / hirdessétek és terjesszétek a föld határáig!

Ézs. 49:13 – Ujjongjatok, egek, vigadozz, föld, / Törjétek ki ujjongásba, hegyek!

Ézs. 51:3 – Bizony, megvigasztalja Siont az Úr... /
Boldog örvendezés lesz majd benne, / magasztalás és hangos zsoltárének.

Ézs. 52:9 – Vígan ujjongjatok mindnyájan, / Jeruzsálem romjai!

Ézs. 55:12 – A hegyek és a halmok vígan ujjonganak előttetek,
és a mező fái mind tapsolnak.

Ézs. 65:14 – Szolgáim ujjongani fognak örvendező szívvel,
ti pedig kiáltoztok majd fájó szívvel, / és jajgattok összetört lélekkel!

A hálaadó énekben különösen gyakori fordulat a zenei metafora, így a templomszentelési – vagy újraszentelési – énekben:

Zsolt. 30:12-13 – Gyászsomat örömmre fordítottad, / leoldoztad gyászruhámat,
és örömbé öltöztettél. / Ezért szüntelen zeng neked a szívem,
örökké magasztallak Uram, Istenem!

Ezékiás így dicsérte az Urat, amikor halálos betegségéből meggyógyult:

Ézs. 38:20 – Megszabadít engem az Úr, / ezért pengessük a lantot

életünk minden napján az Úr házában.

Az ősi Izráel zenei ethoszának bizonyosága az ének-zene-tánc kitüntetett helye a prófétai kinyilatkoztatásban, amikor a bűnbánó népet ismét kegyébe fogadja az Úr, az örömet a zene és a tánc fejezi ki leginkább:

Jer. 30:19 – Hálaének hangzik belőlük, / örvendezők hangja.

Jer. 31:4 – Fölepítelek még, és fölepülsz, Izráel szüze.
Fölekesítéd még magad, és kézi dobokkal / lejtesz táncot a vigadozók közt.

Jer. 31:12-13 – Megjönnek majd, és ujjonganak Sion magaslatán...
Akkor táncolva örül majd a szűz

Zof. 3:14 – Ujjongj, Sion leánya!

Zof. 3:17 – Veled van Istened, az Úr, ő erős, és megsegít.
Boldogan örül neked, megújít szeretetével, / ujjongva örül neked.

A trombiták és kürtök számtalan helyen szerepelnek, mint háborús- és jelzőhangszerek, vagy a szabadítás, vagy éppen valamilyen tragikus esemény hirdetői:

Ézs. 58:1 – Harsogjon a hangod, mint a kürt!

Hós. 8:1 – Kürtöt a szádhoz! / Sasként tör az ellenség az Úr házára!

A kürt intést és fenyegetést fejez ki:

Ézs. 18:3 – Ti, a világ összes lakói, e föld lakosai!
Ha jelt adnak a hegyeken, lássátok meg, / ha megfújják a kürtöt, halljátok meg!

Jer. 4:5 – Adjátok hírül Júdában, / hirdessétek Jeruzsálemben, és mondjátok:
Fújjátok meg a kürtöt országszerte!

Jer. 4:19 – Háborog a szívem, nem hallgathatok,
mert lelkemben hallom már / a kürtszót, a harci riadót!

Jer. 4:21 – Meddig kell még hadijelvényt látnom / és kürtszót hallanom?

Hós. 5:8 – Fújjátok meg a kürtöt Gibeában, / és a trombitát Rámában

Jer. 42:14 – hanem ezt mondjátok: Egyiptomba akarunk menni, ahol nem látunk harcot, és nem hallunk kürtszót

Jer. 51:27 – Tűzzetek ki hadi jelvényeket az országban,
fújjátok meg a kürtöt a népek között!

Ez. 7:14 – Fújjátok csak a kürtöt, készítsetek elő mindent!

A kürtszó hirdeti a közeledő ítéletet:

Jer. 6:1 – Benjámin fiai, meneküljete Jeruzsálemből!
Fújjátok meg a kürtöt Tekóában, / adjatok vészjelet, Bét-Hakkeremben!

Jer. 6:17 – Öröket is állítottam fölélük, / hogy figyeljenek a kürt szavára.
A kürtszó figyelmeztet a veszélyre:

Ez. 33:3-5 – az pedig látja jönni a fegyveres ellenséget az ország ellen, és megfújja a kürtöt, hogy figyelmeztesse a népet, akkor, ha valaki hallja a kürtszót, de nem törődik a figyelmeztetéssel, a fegyveres ellenség pedig eljön, és levágja, úgy a vére a saját fejére száll. Hallotta a kürtszót, de nem törődött a figyelmeztetéssel: a vére saját magára száll, mert ha törődött volna a figyelmeztetéssel, megmenthette volna az életét.

A kürtszó a közeledő borzalom előjele:

Jóel 2:1 – Fújjatok meg a kürtöt a Sionon, / fújjatok riadót szent hegyemen!
Reszkessen az ország minden lakosa, / mert jön az Úr napja, / bizony, közel van már!

A kürt megszólalása félelmet kelt:

Ám. 2:2 – Csatazajban hal meg Moáb népe, / harci lárma és kürtzengés közben.

Isten büntetésének rémületét a kürtszó terjeszti:

Ám. 3:6 – Ha megfújják a kürtöt a városban, / nem rémül-e meg a nép?

Zof. 1:15-16 – Harag napja lesz az a nap... / kürtszó és riadó napja

Ézs. 27:13 – Azon a napon megharsan a nagy kürt,
és visszajönnek, akik elvesztek az asszírok földjén,
és akik szétszóródtak Egyiptom földjén.

Az Úr kürtszóval hirdeti kegyelmét:

Zak. 9:14 – Az én Uram, az Úr megfújja a kürtöt,
És dél felől támadó forgószélben vonul.

Mindezek arra mutatnak, hogy a kürt és a trombita sokféle jelentést hordozott, éppúgy lehetett az ítélet, mint a kegyelem hirdetője. Az Ószövetség gondolkodásában a gyász fontos szerepet játszott, sok helyen olvashatunk a halottsiratásról, a siratóénekről, az éneklést kísérő hangszerekről és a siratás többnyire responsorikus formájáról.

A halott sírba tételénél jelen vannak a siratók:

1 Kir. 13:30 – Holttestét a saját sírjába helyezte, és így siratták el: Jaj, testvérem!

A hivatásos siratóasszonyok énekét gyakran kísérte a síp hangja:

Mt. 9:23 – Amikor Jézus bement az elöljáró házába, és meglátta a fuvolásokat meg a zajongó sokaságot, így szólt: „Menjetek innen, mert a lányka nem halt meg, csak alszik.”

Még a legszegényebbnek is illett legalább két fuvolással és egy siratóasszonnyal elsiratni halottait, a síp, a fuvola hangja egyet jelent a legmélyebb fájdalommal:

Jer. 48:36 – Ezért sír a szívem Moábért, mint a fuvola; sír a szívem Kír-Heresz lakóiért, mint a fuvola.

Gyakran említi az Ószövetség a halottsiratást, és a siratóénekek írásban rögzített gyűjteményét:

2 Krón. 35:25 – Jeremiás siratódalt szerzett Jósiásról, az énekesek és az énekesnők pedig máig is megéneklék Jósiást siratóénekeiket. El is rendelték ezt Izráelben. Le is vannak írva ezek a siratóénekek között.

Préd. 12:5 – mert elmegy az ember örök otthonába,
és az utcán körös-körül siratók járnak.

Jer. 9:16-19 – Ezt mondja a seregek Ura: / Gondoskodjatok siratóasszonyokról,
hívjátok őket, hogy jöjjenek! / Üzenjétek a siratáshoz értőknek, / jöjjenek ők is!
Sietve kezdjenek siratni minket, / hadd lábadjon könnybe a szemünk,
és omoljon szemünkből a könny! / Mert siratóének hangzik a Sionról...
Tanítsátok lányaitokat siratóénekekre, / egyik asszony a másikat e gyászénekekre.

Jer. 22:18 – Azért ezt mondja az Úr Jójákimról, Jósiás fiáról, Júda királyáról:
Nem fogják így elsiratni: / Jaj, bátyám! Jaj, öcsém! / Így sem siratják el:
Jaj, uram! Jaj, felség!

Jer. 22:20 – Menj föl a Libánonra, és jajgass, / a Básánon is hallasd hangodat!

Ám. 5:16-17 – Minden téren sírni fognak, / minden utcán jajgatnak.
A mezei munkást gyászolni hívják, / és a halottsiratókat jajveszékelné.
Minden szőlőben sírni fognak, / ha átvonulok közöttetek / – mondja az Úr.

A siratás responsorikus formájára találunk utalást Zakariás könyvében:

Zak. 12:12-14 – Gyászolni fog az ország, külön-külön minden nemzetség: külön
Dávid házának a nemzetsége, asszonyaik is külön...

Az elátkozottságot gyakran fejezi ki az Ószövetség zenei fogalmakkal, de a lét
kellemességét, a társadalmi közkedveltséget is hasonlóan zenei fogalmak fejezik ki:

Ez. 33:31-32 – Pajzán dallá lesz az a szájukban, az eszük pedig nyereségen jár.
Csak ennyi vagy nekik: Pajzán dalok énekese, akinek szép a hangja, és jól pengeti a
lantot.

A lét örömet szolgáló hangszerek az értékes javak közé tartoztak, az instrumentumok
kincsek voltak, mindig ott szerepelnek az értékek felsorolásánál. Vallásfenomenológiai
szempontból érdekes a kis csengettyűk, amelyek a főpapi ruhák szélét díszítik:

Ex. 28:33-35 – Készíttess a szegélyre gránátalmákat kék és piros bíborból,
karmazsinfonálból körös-körül a szegélyére, közéjük pedig aranycsengettyűket
körös-körül. Aranycsengettyű meg gránátalma legyen váltakozva a palást szélén
körös-körül. Szolgálat közben ez legyen Áronon, hogy hallható legyen a csengés,
amikor bemegy a szentélybe az Úr színe elé, és amikor kijön onnan, hogy meg ne
halljon.

Hasonló csengettyűket akasztottak a lovakra és a hasznos háziállatokra is, hogy megóvják
őket a gonosz szellemektől.

A hangszerek szempontjából különösen értékes Dániel könyve, Nebukadneccar zenekarának hangszereit sorolja fel: קרנא – karna, משרוקיִתא – masrokita, קיתרוס – katrosz, סבכא – sabb^oka, פסנתרין – p^oszanterin és סומפניה – szumpon^ojah, azaz: kürt, síp, citera, hárfa, lant, duda.

Dán. 3:5 – Megparancsoljuk nektek, különböző nyelvű népek és nemzetek, hogy amint meghalljátok a kürt, síp, citera, hárfa, lant, duda és mindenféle hangszer hangját, boruljatok le, és hódoljatok az aranyoszor előtt, amelyet Nebukadneccar király felállított!

A hangszerek elnevezései idegenek a zsidó hagyományban, Dániel könyve nem zsidó, idegen hangszereket sorol fel.

A Biblia zenei utalásai képet adnak az Ószövetség népének zenéléséről, a zene végigkísérte az egyes ember és a nép életének minden mozzanatát, a bölcsőtől a sírig, a háborútól a békéig.

Summary

"I believe, in the long life of the melodies of the mankind, which are not for decades but thousands of years widespread" -says Bence Szabolcsi in one of his lectures.

The life-giving source of these melodies, the oral tradition, was never a primal element in our western culture, which is essentially a written culture, our noted musical heritage holds fifteen hundred years of melodies more or less, our musicological horizon extended enormously in the beginning of this century, mostly after the collection and publication of melodies of some Near-Eastern communities. These communities were living through two thousand years separated by their own religious-cultural legacy.

The valuable melody collections, above all by Idelsohn (*Hebräisch-orientalscher Melodienschatz*, Bd. 10. 1914-32) testify to the inseparable unity underlying the human speech, melodies, and rhythmical body-movements. All of them are integral parts of the cult at any particular time; and they were so in the religion of the Old Testament too. There are many warnings even in the rabbinic literature about the duty of the cantillation of the - Scriptures; they were never simply read, as it is clearly evident from the Talmudic statement: "Whosoever reads Scripture without chant...to him the Scriptural word is applicable 'I gave them laws and they heeded them not". (Megilla 32a)

Our external sources are the archeological relics of musical instruments and of depictions of musical scenes, the comparative material from the neighboring cultures, and post-biblical sources, such as the writings of Philo and Josephus, the Apocrypha and the Mishnah. These and above all the comparative musicology are helping in the investigation of the sources of the biblical music.

The significance of biblical music is vast, because the melody-patterns of the first thousand years B.C., used by the people of the Old Testament, the Synagogue, followed by the Byzantine cult, and later imbibed by the Latin Christian cultural heritage on the basis of the Gregorian spread also as far as the Middle-European folk-song.

The theory and the practice of biblical music were derived from Syria-Mesopotamia and the musical instruments mostly from Egyptian sources.

There is a close connection between gods and music in Mesopotamia. One of the most ancient of the gods, Ea, the ruler of the deep, had his name written with a sign which

stood for drum (balag), the dread sound of which was the personification of his essence. Ramman was conceived as the "spirit of sonorous voice". One of the names of the goddess Ishtar was "the soft reed-pipe", and her partner, Tammuz was the "god of the tender voice", while the name "singer"(zammeru) was given to another of the immortals. We find a number of features of the Mesopotamian music in the few traces surviving in the biblical music.

There were different classes of the precentors (Sumerian gala, Akkadian kalu) whose duty was to intone the liturgic cantillation. The office of the chief precentor (Sumerian galamah, Akkadian kalamahhu) had a sacred significance. The precise knowledge of the cantillation (kalutu) was taught in the temple college like the vicars-choral in Europe. The musician of the temple was called in Sumerian the nar (Akkadian naru). Maybe that the Sumerian ilukaka (Akkadian zammeru) was an instrumentalist. The chant was called in Sumerian sir (Akkadian sirhu). The Akkadian šēru as "a section of a song", a word cognate with the Hebrew šīr. Then there was the penitential psalm (Akkadian zamaru), which has a derived name in the Hebrew mizmōr šiggaion and the mizmōr šīr. Lamentation proper in Akkadian was inhu and its character is preserved in the nehī of (Micah 2:4) and the nauh of the Arabs. The cult wail may have been known as alālu. The public services consisted an eršemma, a psalm or a hymn set to a reed-pipe.

There were used instruments to accompany the Psalms - the flute (tig), drum (balag), kettledrum (lilis) and tambourine (adapa). After the time of the first Babylonian dynasty (1830 B.C.) the eršemma was supplanted by a complete liturgical service called a kišub. Each liturgy called a "series"(iškāru) with from 5 to 27 Psalms or hymns in it. There are superscriptions of different Psalms like the headings or catchwords of the Hebrew Psalms. This kind of adapting of older tunes to new words is an ancient practice in the history of liturgy and music. The method of the "contrafactum" is usual in the European music as late as the 16th century. The first trace of the antiphone, what will have enormous importance in the early Christian liturgy, we find in a Babylonian antiphonal lamentation in Akkadian of a late period, which is a copy of a Sumerian original of the time of Narām-Sin (2280 B.C.).

There were used instruments in the sacred music as well as in the secular music. The most important of them were the harp and the kithara family; the sagsal (Akkadian zaggal) and the algar. Galpin and Sachs suggest to regard the pandore as the parent of the later Greek pandoura. There were found clappers, sistra, bell, two type of the cymbals as well as a double cylindrical reed-pipe from an Ur tomb (c. 2500 B.C.) Both texts and the

art remains testify about existing many type of membraphones, wood-instruments and we have a few references and illustrations about the horns and trumpets. There are certain vocalic characters and ideograms, but they are unsolved, maybe Curt Sachs tried to solve them. Galpin supposed a scale with twenty-one notes and Sachs stated the using of the harmony.

Presumably many features of the Biblical music - and so of our musical culture - derive from Mesopotamia, as Langdon says, one cannot doubt the great influence of the Mesopotamian temples upon the late Jewish Church and upon Christianity.

As Asia Minor was the bridge between Mesopotamia and Hellas, the centre of Aegean culture, Creta was the way to transmit the Egyptian culture to Europe.

The music of the Old Testament has a vocal character. The language of the Old Testament has a surprisingly large vocabulary of musical terms, but in contradistinction to the more instrumental-minded Greeks, the term for vocal music outnumber the purely instrumental ones - as stated by Eric Werner. There are at least a dozen different Hebrew words for the various types of songs of voices, of vocal performances, etc. The chanting was inseparably bound to the word and there are fragments from the nomadic period referring to the instrumental practice too (Ex. 15;21, Miriam song).

It seems that the first well-made instruments came from Egypt. The harps of the 4th dynasty (26. cent. B.C.) reveal a stage of instrumental construction earlier than that of Sumer and Akkad in the twenty-fifth century B.C. As in Mesopotamia we are denied precise dates in the earlier periods, but the earliest instruments of mankind, the idiophones were proper of the ancient Egypt in the 4. thousand B.C.

As from the primitive religious-magic imaginations most of the religions are closely connected with power of the sound, the instruments of the early Egyptian culture are generally connected with gods. As we know from Plutarch before the first king Egypt was ruled by gods, and one of these, Osiris was responsible for teaching the world the arts of civilisation, "persuasive discourse, combined with song, and all manner of music". Osiris was the "lord of the sistrum".

All through the history of music in ancient Egypt, modulated sound itself was an arcanum. One of the special parts of the temple liturgy was "the going forth of the voice" hints to the magical power of the music in Egypt too. The power of the music is known as heka' or hike', what we call spell. "The singing and the music making has the meaning throughout year—thousand at every stage of civilisation; to use charms, enchant,

incantation." - I quoted B. Szabolcsi. In many languages testify this, like enchanting - cantus, charming - carmen, cantare-incantare, chanter-enchanter. As Combarieu states that "in all known civilisations music has been believed to have a divine origin. Everywhere it has been considered not as a creation of man, but as the work of a supernatural being". Jacques Chailley goes as far as to suggest that "perhaps music is the only particle of the divine essence that man has been able to capture. Music has enabled man to identify himself with the gods. The gods have spoken to man, and man to gods through music". Hector Chomet speaks of music as a "divine emanation". The development of the music making from the magic to the mystical and scientific is our inheritance from the ancient cultures through the people of the Old Testament too.

In the Bible the first reference to music is connected with a mythic personage, Yubal, "the father of all who play lyre and pipe (Gen 4:21). To profession of the three sons of Lamech, Yabal, Yubal and Tubal-Kain testify, that "die Verbindung von Wanderleben, Metallhandwerk und Musikübung ist eine Daseinsform bestimmter kleiner Nomadenstämme, wie sie schon auf einem altägyptischen Fresko dargestellt wurden und heute noch als "sleib" die arabische Halbinsel durcnwandern". (Eanoch Avenary, MGG, Bd 7, 225)

In beduin-cultures of Asia Minor the song played an important part in transmitting the heredity of the past. Particularly the Pentateuch and the Book of Josua preserved this sort of remembrance, as the song of the Well (Num. 21:17-18), the theme and the refrain of the song has its counterpart in the repertory of the Bedouins even today the Song of Lamech (Gen. 4:23-24), the Song of War singing at the start and the stop of the Ark (Hum. 10:35-56). A precious part of these groups the Song of Triumph that Miriam sang and the women of the Hebrew camp repeated at the shore of the Red Sea (Exod. 15:21). Presumably the Bless of Aaron was singing by the priests too (Num 6:24-26).

A characteristic feature of the early repertory was the preponderance of the war songs, as the Song of Deborah (Judges 5:19-21). I quote the appropriate statement about this epoch by C. Sachs: "die Äpoche der Patriarchen und Richter repräsentiert ein urtümliches Stadium, in welchem Gemütsbewegung und freies Ausströmen die melodischen und rhythmischen Gestalten formte". (Die Musik der Alten Welt, Berlin 1968. 55. S).

The artistic form of the earliest songs in the old Testament is the response song (der Wechselgesang), with the characteristic sign of the parallelismus membrorum in

relationship with the Canaan poetry flourished in Ugarit (Ras-esh-Shamra) round about 1400 B.C.

Of the same type are Samson's victory over the Philistines (Judges 15:16), a few songs of mourning, as the lament of David for Saul and Jonathan quoted from the "Book of Yashar" and one of the most characteristic response song, the song with which Saul was welcomed at his homecoming in 1 Sm. 18:7 and was sung by the women with the accompaniment of the dance and the use of various instruments, particularly in these early periods are the women who's practice is obvious the above mentioned unity of the vocal and instrumental music with the rhythmic body-movements.

It is not without interesting the appearing of Jephtha's daughter with her accompaniment in Judg. 11:34. Remnants of these dancing-songs have been preserved among isolated Jewish communities, such as Yemen or the island of Djerba. Robert Lachmann stated, that "... the women's songs have preserved, to some extent the qualities of uninfluenced song: they belong to the group directed by motor impulse... (as in dance or occupation songs)... in the Jewish communities (of the Near East) the women accompany their songs on frame drums or cymbals which they beat with their hands..." The professionalisation of music at the royal courts eclipsed the women's song and with it an interesting facet of Oriental music.

There is a discussion about the magical-religious origin of the music in the practice of the earliest biblical allusions. Eric Werner behold an erroneous conception to consider every mention of music in Scripture as a document of an evolving religious art and underlines the importance of the secular music in the early references, as working-song of the harvesters (Is. 16:10), or Jer. 48:33), the song of the well-diggers (Num. 21:17), esteems the merrymaking as a particular great musical occasion of the Bible.

Hanoch Avenary emphasises the primal effect of the music for the human soul: „Die Wechselwirkung zwischen Musik und Seele, von den Griechen später in ihre ‚Ethoslehre‘ gefasst, ist in der Bibel noch echte Erfahrung." (MGG, 7, 226).

Certainly proper is in the case of the early biblical music too the ethnomusicological aspect of Curt Sachs and his point of view about the magical character of all primitive music. In the Bible we find some eloquent vestiges of the magical power of music, as the collapse of the walls of Jericho (Josh. 6:4,8,15,20) which shows a distinct similarity with the Greek legend of Amphion of Thebes. Similarly the Ex. 28:34-36.: the bells have the power to drive away the evil spirits which may lurk beneath the threshold of the Holy of Holies; Elisha's prophetic inspiration through the music of a minstrel (2 Kings

3:15) and the famous story of David, soothing Saul through his singing and playing. An important locus is 1Sam. 10:5 about the prominent part of music in the practice of the ecstatic prophets.

It is difficult to ascertain when liturgical music became a regular institution in Israel. The earlier historical accounts, especially 2Sam 6:5, 14-15, where "David danced before the Lord with all his might", bears very little resemblance to the stately ceremony reported for the same occasion on 1Chron 15. Yet reliable chronicles such as Ezra 2:41 and Neh 7:44, 11:22 etc. mention as "singers" the descendants of Assaph, who was the "singing-master" appointed by David (1Chron 15:16) and to whom the authorship of twelve Psalms is ascribed. The passages Neh. 12:45-46, Ezra 3:10, 8:20 and some of the definitely archaic Psalms do not permit any doubt on some organisation of liturgical music, either before or subsequent to the erection of the First Temple under King Solomon. At any rate the introduction of professional musicians was inseparably connected with the Sanctuary in Jerusalem –as by E. Werner stated.

The music of the Temple has been glorified by later-authors. The valuation of the trained musicians is obviously from the recording of the Taylor-prisma: King Sennacherib demanded and received as tribute from King Hezekiah many Jewish musicians, male and female (Keilinschriftliches Textbuch zum A.T. Leipzig 1909 p. 45). The Ps. 137 give notice about that during the Exile the Babylonians demanded of the Jewish captives that they should entertain them with their own songs: Sing us one of the songs of Zion. At the peak of the Hellenistic age Strabo advises great merchants to present musical instruments or singing-girls from Palestine or Alexandria as gifts to the princes of India. The testimonies of the Temple's musical splendour, whether coming from Josephus Flavius or from such an enemy of the Jews as St. Chrysostom, say essentially the same as the Wisdom of Solomon (18:9): "Our fathers already led the sacred songs of praise". The returning exiles brought back household singers with them and their number - both male and female - in Ezra 2; 65 200 in Neh. 7:67 245.

Particularly from the Talmudic references to the daily music in the Temple we know about the importance of the instruments in the cult. The Scriptural text gives only the names of the instruments and in a few cases adds a remark that explains the character of the musical toll. In general we have to rely in the findings of philology, archaeology and musicology if we want to form a clear picture of ancient Hebrew instrumental sources. Thus it appears that most of the instruments were common through the ancient Near East.

Since pictorial representations was frowned upon in Israel, very few ancient Hebrew drawings have come down to us, the earliest of which originated in the Maccabean period.

It is a unique case to excavate the mouthpiece and a part of an oboe (halil) near Akkaba by N. Glück. This instrument must have originated before the fifth century B.C. It is obvious that the Egyptian instruments enriched the development of the Biblical instruments. An ancient Hebrew legend tells of the importations of a thousand musical instruments on the occasion of Solomon's wedding with the daughter of Pharaoh. This legend, or a variant of it, received an anti-Jewish twist from the Church Father Theodoret, who claimed that Israelites had learnt music from the Egyptians, and God had permitted this minor evil in order to prevent a major one, the idolatry.

The ancient Hebrew culture made certain distinction concerning their use, not so much from the musical as from the ethical point of view. This distinction between clean and unclean probably issued from the place the instruments in early life.

About the instruments hitherto the best point of view that is of Curt Sachs because of his ethnomusicological approach. The authors as Hanoch Avenary, Eric Werner or Alfred Sendrey follow the usual division of the instruments into string, wind and percussion. Especially in the ethnomusicological explaining of the instruments I followed the recently used division idiophone, chordophone and aerophone instruments.

From the percussion instruments it maybe the *tof* is the oldest. The word corresponds to Arabic *duff* and to Greek *typanon*. It was a frame drum that we found in ancient Mesopotamia and Egypt, and that we shall find again in Greece and Rome used mainly by women. This may have been the reason why it was not admitted to the orchestra either the First or the Second Temple. Some authors connect with female fertility.

The *mena'anim* are mentioned only in 2Sam. 6:5. The term came from the verb *nāa*, shook, might have been a *sistra*. One of them, dating from about 1000 B.C., as excavated near Hebron and later rattles made of clay were found in various places of Palestine. It was a loud metal rattle used for secular as well as liturgical purposes in Egypt. *Sistras* were excavated from Sumerian cemeteries too.

The form of the *metziltayim* suggests a two-parted instrument which may have been a pair of cymbals. Sachs supposes the parallel term *shalishim* signifies the same instrument, Werner regard it as a kind of triangle. The distinction, made in Ps. 150:5,

between two kinds of cymbals, the *selsle trua* and *selsle sama* is interpreted as clear and shrill sounding instruments. The cymbals were admitted to the First Temple and Assaph, David's chief musician was a professional cymbalist (1Chron 16:5). During the last century of the Second Temple only one cymbalist was used, and his duty was limited to marking pauses of the chant or to other signals. Sachs emphasizes the feminine character of the cymbals.

Like the other cults of Asia Minor, the string instruments had the most important part in the Temple service too. The string instruments are generally connected with cosmological-magic imaginations, the shape and especially the number of the strings expressed the magical character of the instruments.

E. Werner states that in all ancient civilisations the different types of the lyre and the harp are typically masculine instruments used by Apollo, Orpheus or David. The term *minim* (strings, hairs) that occurs but once (Psal. 150:3) does not designate an individual instrument, but the entire family of stringed instruments. The *kinnor* the first string instrument mentioned in the Bible in Gen. 4:21, connected with Yubal. The word had two plural forms: one masculine, *kinnorîm*, and one feminine, *kinnorot*. The most beloved and the most distinguished instrument of the Bible which for a thousand years has erroneously been called "King David's harp", it has been referred as to as lute, harp, cittern or lyre. In the Septuagint it was interpreted as *kithara* and there is *cithara* in the Vulgate in all thirty-seven cases.

The word *kinnor* itself shows distinct relations to the Greek *kithara* and even more *kinyra*. Sachs has proved beyond any doubt that the *kinnor* was a type of lyre, of which there were several variant forms. The excavations of the first half of the 20th century have brought to light some of the most beautiful lyres, at Ur, in Egyptian tombs, etc. and a great amount of pictorial representations. It is also confirmed by the fact that *kinnîr* designated the same lyre in Egypt. There were several variant forms of it as the "oblique lyre" or the "symmetrical lyre". Either of these types may have been King David's instrument.

Probably the number of the strings varied between seven and ten. Curt Sachs supposed that the instrument was tuned pentatonically without semitones through two octaves. It is not quite clear whether or not the *kinnor* was played with a plectron. Normally the *kithara* was played by a plectron, but the harplike plucking without a plectron occurred in Egypt as well as in Greece, particularly in cases when the performer did not sing. In Greece this practice was called *psilê kitharisis*, as opposed to the *kitharôdia*, or plectron playing to accompany a song.

It was usually considered a joyful instrument, symbol of joy and happiness, remaining silent a period of mourning (Is. 14:11, Ps. 157:2). Everywhere in the ancient world, the instruments as well as the different melody-patterns were closely connected with different occasions and the mood of the performer which is clearly expressed today too in the rāga-tala system of the classical Indian music.

The nebel (pl. nebālim) was a string instrument too. The Septuagint present three different terms in the various passages in which nebel occurs: fourteen times nabla, eight times psalterion, once kithara. The Vulgate has psalterium seventeen times. Both the Greek word psalterion and its Latin equivalent signify the vertical angular harp. Literally the word nebel means skin, skin-bottle and it is understood that the name referred to the resonant frame made of animal skins. The number of strings varied between seven and twelve.

The tractate Arachin (II:5) says that the nebel was louder than the kinnor. Hence its minimum number in the Temple was two, its maximum six, in contradistinction to the unlimited number of kinnorot that could be played.

The asor occur threefold in the Psalms (33:2, 92:3, 144:9). As Curt Sachs supposes the asor may have been a Phoenician type of the zither with ten strings. The pesanterin (Arab santir, Gr. Psalterion) occurs only in the book of Daniel. Wellhausen considers it to be the Assyrian dulcimer, a boxed kind of lyre. Likewise the Sabcha occurs in Dan. 3 only (Gr. sambyke, Lat. Sambucca). Aristotle mentions it as a stringed instrument whose pitch is very high.

The oldest wind instrument mentioned in the Bible is the Ugab like the occur of the kinnor in Gen. 4:21. The name occurs in two other books only, Job 21:12 and 30:31 and the 150th Psalm. The word is derived from 'ogob - making passionate love. Among the wind instruments flutes were the most closely connected with love charm. The vertical flutes, usually played by shepherds, must be supposed to have existed in Palestine, as it existed in Mesopotamia, Egypt and ancient Arabia. Sachs disagree with the translation pan-pipes since interprets the 'ugab first of all as a vertical flute. The using of the instrument was frowned upon by the priests, and we do not find it in the Temple's orchestra.

From the instruments of the Bible it is the shofar or keren — the only ancient instrument preserved in the Jewish cult today - which kept his magical character too. E. Werner sees the keren as the designation included any trumpet-like instrument. Shofar is a "horn" prepared from a plain goat's or ram's horn without a mouthpiece. Sachs compares

the proportion of the four blasts of the shofar with the so-called *modus perfectus* of medieval musical theory which is interpreted by the scholastic theory as a Christian symbol of Trinity. It was usually employed as signalling or alarm instrument. The old ritual distinguished between two kind of shofarim, one being made from the horn of the ibex, or wild goat, for New Moon ceremonies, and one from the horn of the ram for Fastdays, which never coincided with New Moon days.

The synagogal using of the instrument preserved the old taboo forbidding the sight of sacred instruments and forbidding all contact with him for women and children. The walls of Jericho fell down for the voice of the shofarim and it was used as late as the 19th century for magical therapy in Poland and Russia, since its blast was held to scare the angel of death and it had been used during the Talmudic period for exorcising evil spirits. Maybe that the trumpet dipped into a cavity is the combination of the male and the female principle and it is a forgotten fertilisation charm. The Hatzotzra (Hatzotzrot) from the first mention of it (Num. 10:10) was associated with worship. We find a striking parallel to them in Egyptian rites but the origin of the Jewish trumpets was probably non- Egyptian to regard the type of the twin trumpets. There are many representation of it upon several Judaic coins as well as on the relief of Titus's triumphal arch in Rome. Flavius Josephus described the *hasosra* as the length was a little less than a cubit, it was a narrow tube slightly thicker than a flute, ending in a bell like trumpets.

In the Scripture the trumpets have only two function: to give an alarm or war-signal (Num. 31:6) and to serve as bugle-like fanfares in connection with the regular Temple service (2 Chron. 5:12, 13,14, Ps. 98:6). They also formed an important part of the King's orchestra, as is shown in the dramatic passage 2Kings 11:14.

The *halil* occurs only six times in the Bible and none of them before the time of the kings but it was discussed frequently in post-biblical literature and the rabbinic tradition traded it back to Moses (about 1250 B.C.)

As Sachs states the name came from a verb *hālal*, pierced, and is identical with Acadian *hālilu*. The Taimudian term *abûb* derived from a verb "pierced", that is bored and related to Akkadian *imbubu*, was a Syriac word which later on was latinized. Probably the Jews got their pipes from Syria. It is erroneous to translate it as flute. All over the ancient word pipers used the double oboe, it must have been oboe, particularly as *halil* is translated by the Septuagint exclusively as *aulos*, and by the Vulgate as *tibia*.

Like its (Greek counterpart, the *aulos*, it was used to express the emotional extremes, exuberant joy and mournful wailing. This was probably the reason why its use in

the second Temple was restricted to twelve times a year. From the orchestra list of the First Temple it is entirely absent. Similar to the *ugab* it was an accessory of orgiastic fertility rites in Syria and Mesopotamia.

The *sumphonia* occurs in the instrumentation of Nebukadnezzar's orchestra in book Daniel. Sachs supposes that it was not an instrument and translates as simultaneous sound. Werner points on the correspondation even with the present day sense of the Turco-Arabic *bashrav*, to let each instrumentalist first play single and the piece conclude with the full ensemble.

The instrumental music had never a primal importance because of the vocal character of the Hebrew music.

Maybe that in the fourth century, in the second Temple music played an even greater part in the worship than it was in the monarchic period. Vocal as well as instrumental music was performed by families or guilds of professional musicians who associated themselves by descent with Heman, Asaph and Jeduthun, Korah — thus with the tribe of Levi. Their commission derived from David (1Chron. 6:16-32, 15:16-24, 16:41-42, 2Chron. 20:19). One of the Chronicler's sources gives their number as 4000 (1Chron. 23:5), while another divides them into twelve courses of twenty-four persons in each course (1Chron. 25), under the direction of the "chief musician", as we find it in the headings of many Psalms. Carl Kraeling means these kind of references of the Psalms doubtful.

Vocal and instrumental music had by this time been given a fixed place in the order of worship, but from the description of we know only that the musical part followed the sacrificial part (the complete description of it in *Tamid* 5:6). This time is the beginning of the development of the *propria* for the daily and the festival services. The establishment of the musicians' guilds was of great importance not only for the rendering but for the composition also.

The post-exilic period being that in which the largest proportion of the lyrics contained in the Biblical Psalter was produced. Most clues to both terminology and structure of Hebrew music occur in the Book of Psalms. The Psalms texts themselves frequently show features that point to distinct musical forms. There are simple refrains (Ps.42, 43:5,46,59), liturgical repetitions (118-135), line-by—line responses (156), acrostic stanzas (119), opening or closing acclamations, such as "Hallelujah", "Amen", "Hosanna", directions for interludes, *Selah*.

In the headings of the Psalms we find a great number of terms; some of them are not clear to this day, for ex.: al-hasminit, which may mean "on the eight-stringed instruments" or perhaps a hint to a musical pattern, "on the eight tone" (in Pss. 8,81,84). The so much discussed nēgina maybe the older form of nīgun or melodic pattern too. Such patterns are familiar in Arabian and Hindu music as the maqamat and rāgas. Since these belong to a certain mood, possibly the headings of the Psalms have the same mood as well. As I mentioned above the problem of the catchwords, these terms as lamnaceah, al-mut labben, sosannim, al-alamot, al-ayelet-hassahar, al-yonat-ellem-rēhakim may have been indicative of popular melodies as an early example of the contrafacta. These melodies may have been different kind of melody-patterns existed everywhere in the ancient cultures, like rāga, hirmos, modus, maqam and from some point of view the octoechos.

The most important formal element, which determined the music, originated in the style of Hebrew poetry. The literary parallelism, so characteristic of the Psalms, demands a corresponding musical interpretation. Here is the origin of the manifold forms we encounter in the Psalter: the simple solo psalmody (Pss. 3,5) the response Psalms (Pss. 8,56,57,59), the antiphonal Psalm (Pss. 136,148) sometimes connected with refrain. The most important four forms of Synagogue music as well as of Church music based on them: the simple psalmody, response, antiphon, litany.

The importance of the synagogue was vast in the development of the early Christian liturgy and music. From the historic point of view the psalmody was the greatest legacy of the synagogue to Jewish Christianity and thence to the Church.

The old Hebrew music developed from Syrian-Mesopotamian and Egyptian roots followed by Hellenistic theories, through the Byzantine and the plainsong, which is one of the basic elements of our European musical language. The ekphonesis or cantillation did not develop further in the Synagogue, which itself involved many kinds of foreign elements, but in the archaic choral, the lectio, oratio, the psalmitoni, the psalm- and antiphona melodies of the Introits, the prosesongs of the Gradual and Versus.

As Eric Werner summarized the Biblical music in its developing form and character provides the bridge that connects the music of the ancient Orient with that of the Middle Ages, and thus with that of the Western world.

1. Hindu Veda-dallam:

2. Perzsiai zsoltár-dallam:
 Harnēnū l'elohim 'ūzzēnū —————, hāri 'ū l'elohē Ja'āqōb ———

3. Jemeni zsidó női antifóna:
 Tēmbuzia ————— tr. mm ————— tr. mm ————— stb.

4. Jemeni zsoltártónus:
 la - mēnaccēh 'al haggittit' miz - mor lē-dā-wid stb.

5. Első zsoltártónus:
 Initium Tenor Mediatio Tenor Terminatio

6. Kis doxologia:

7. Passio Domini, ÖGr. [b]
 Az mi Vrank Jesus Christusnak kén. Izenyvedését, ekképpen írta meg ...

8. Beatus vir:
 Bea - tus vir qui ti - met Do - mi - num in man - datis e - ius volet ni - mis

9. Magyar népdal:
 A szivárvány ha - vasán fēlnyōlt roma - ring - szāl ————— ...

10. Magyar népdal:
 Most épül, most é - pül Magas Déva vā - ra ...

11. Magyar népdal:
 Elmēnyék, elmēnyék, Hosszú útra mēgyék ...

Notes to the Melodies

- 1) Hindu Veda-melody; Aboriginal trichord structure, which may have been more ancient than the tetrachord. B. Szabolcsi stated: “the eastern character of the Hebrew-Gregorian psalmody is confirmed by the fact of the presence of this simplest trichord form in the Hindu Veda-melodies.” (The Hist. of Melody)
- 2) Persian dialectic Psalm-melody, MGG 234.
- 3) Antiphon, sung by Yemenite Jewish women, accompany by percussion instruments.
- 4) Psalmton from Yemen
- 5) The first Gregorian psalm-tone
- 6) The shorter type of the doxology
- 7) Old Gradual - 1636. Passio Domini Nostri IESV Christi Secundum Matthaeum, the first instance of the Evangelist's voice.
- 8) Beatus vir qui timet Dominum - Graduale Romanum, Ratisbonae, 1923.
- 9) A Szivárvány havasán - On the snow-capped Mountain of the Rainbow, Hungarian folksong from Kodály collection, Gyergyóalfalu, 1910, in many varieties widespread everywhere in the East.
- 10) Székely Folks ballade.
- 11) Elmegeyek-elmegeyek – I go off, I go off - Folks ballade from Transylvania, from Kodály's collection, Kászonimpér, 1912

Az ábrák forrásai

A Szerző által készített fényképek a cambridge-i Fitzwilliam Museum raktárában föllett mezopotámiai és egyiptomi hangszerekről – 11. ábra, 12. ábra, 13. ábra, 14. ábra, 15. ábra, 16. ábra, 17. ábra

Blades, James: Percussion Instruments and their History, Faber and Faber, London, 1975 – 1. ábra, 21. ábra, 22. ábra, 35. ábra, 38. ábra, 41. ábra

British Museum, fényképek – 7. ábra, 8. ábra

Darvas Gábor: Évezredek hangszerei, Zeneműkiadó, Budapest, 1961 – 44. ábra

Kákosy László: Ré fiai, Gondolat, Budapest, 1979 – 25. ábra

Rimmer, Joan: Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London, 1969 – 3. ábra, 26. ábra

Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968 – 5. ábra, 24. ábra, 28. ábra

Sendrey, Alfred.: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970 – 3. ábra, 4. ábra, 5. ábra, 6. ábra, 9. ábra, 10. ábra, 18. ábra, 19. ábra, 20. ábra, 22. ábra, 23. ábra, 27. ábra, 29. ábra, 30. ábra, 31. ábra, 32. ábra, 33. ábra, 34. ábra, 36. ábra, 37. ábra, 39. ábra, 40. ábra, 42. ábra, 43. ábra

Sumerian Art, Illustrater by objects from Ur and Al-'Ubaid, The British Museum, London, 1969 – 2. ábra

A kottapéldák forrásai

A Szerző által összeállított dallamtáblázat és jegyzetek – 6. kottapélda: Összehasonlító dallamtáblázat

Kraeling, Carl H. – Mowry, L.: Music in the Bible, in Wellesz, E. (szerk.) Ancient and Oriental Music, Oxford University Press, London, 1969, p. 319. – 5. kottapélda

Sendrey, Alfred: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970. p. 187. – 1. kottapélda, 2. kottapélda, 3. kottapélda, 4. kottapélda

Irodalomjegyzék

- Apuleius: *Metamorphoses* (Az aranyszamár), Ford. Révay József, Magvető, Budapest 1963
- Aristoxenos – *The Harmonics of Aristoxenus* ford. Macran, Henry Stewart, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1974
- Athenaeus, *Deipnosophistēs*: Loeb Classical Librari, London 1927
- Augustinus, Aurelius: *Musik, De Musica Libri Sex* (ford. Perl, Carl Johann), Ferdinand Schöning, Paderborn, 1962
- Augustinus: *Vallomások*, Ford. Városi István, Gondolat, Budapest 1982
- A zene társadalmi szerepe, helye a nevelésben – részletek Platón Államából és a Törvényekből, in: Ritoók Zsigmond: *Források a görög zeneesztétika történetéhez*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982
- Bardtke, Hans: *Die Handschriftenfunde am Toten Meer*, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, Berlin, 1953
- Blades, James: *Percussion Instruments and their History*, Faber and Faber, London, 1975
- Braun, O.: *Ein Brief des Katholikos Timotheus I. über biblische Studien des IX. Jahrhunderts*, in *Oriens Christianus*, I. 1901
- Budde, Karl: *Geschichte der althebräischen Literatur*, Leipzig, 1906
- Chambers, George B.: *Folksong – Plainsong*, Merlin Press, London, 1972
- Cornhill, Karl Heinrich: *Music in the Old Testament*, Chichago, 1909
- Crossley-Holland, Peter: *Ancient Mesopotamia* In: Robertson, Alec – Stevens, Denis: *The Pelican History of Music*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974
- Csomasz Tóth Kálmán: *A református gyülekezeti éneklés*, Budapest, 1950
- Daniélou, Alain: *The Rāga-s of Northern Indian Music*, Barie and Rockliff, London, 1968
- Darvas Gábor: *Évezredek hangszerai*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961
- David M. Boston: *Musical Instruments*, Horniman Museum, London, 1970
- Deutinger, Martin: *Über das Verhältnis der Poesie zur Religion* (átdolg. Muth, Karl), München, 1915
- Die Musik in Gesichte und Gegenwart* (a továbbiakban MGG), *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, az 1950-es évektől 18 kötetben, 13. kötet, 1966, Heinrich Husmann: *Syrische (assyrische) Musik*
- Draffkorn Kilmer, Anne: *Új fejezet a zenetörténetben: Hurri nyelvű szertartási ének és dallama Ugaritból* (Kr. e. 1400 k.), előadás az MTA Ókortudományi Társaság és az ELTE Görög-római Történelmi Tanszékén, 1977. május. 17.
- Engberg, Gudrun: *Greek Ekphonic Neumes and Masoretic Accents*, in: Wellesz, Egon (szerk.): *Studies in Eastern Chant, Vol.I.*, Oxford University Press, London, 1966
- Farmer, Henry George: *The Music of Ancient Egypt*. In: Wellesz, Egon (szerk.) *Ancient and Oriental Music*, London, 1999

- Farmer, Henry George: *The Music of Ancient Mesopotamia*, New Oxford History of Music, vol. 1. Ancient and Oriental Music, London, 1969
- Fleischer, Oskar: *Neumen-Studien*, Leipzig, 1895
- Galpin, Francis William: *The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge, 1937.
- Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Rowohlt Hamburg, 1958
- Grimme, Hubert: *Psalmeproblemen*, Freiburg, 1902
- Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5. kiadás, vol. 2., London, 1975
- Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5. kiadás, vol. 4., London, 1975
- Gunkel, Hermann: *Einleitung in die Psalmen*, Göttingen, 1928
- Györgyiné Koncz Judit: *Az ókor zenei nevelése*, *Studia Caroliensia*, 2004/2 pp. 78-79.
- Haag, Herbert: *Bibliai lexikon*, Szent István Társulat, Budapest, 1989
- Harman, Alec: *Man and his Music, Mediaeval Music*, Barrie and Jenkins, London, 1962
- Herczeg Pál: *Krisztusról és az egyházzól szölok*, Kálvin Kiadó, Budapest, 2006
- Hood, Mantle: *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1971
- Hornyánszky Aladár: *A próféta ekstasis és a zene*, Hornyánszky Viktor kiadása, Budapest, 1910
- Huglo, Michel: *L'Introduction en Occident des formules Byzantines d'intonation*, in: Wellesz, Egon (szerk.): *Studies in Eastern Chant Vol.III.*, Oxford University Press, London, 1973
- Iamblichosz: *De vita Pythagorae*, IV. 1.: Egon Wellesz (szerk.): *Ancient and Oriental Music*, London, 1999
- Idelsohn, Abraham Zevi: *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, Jerusalem, Berlin, Wien, 1914, 1932, 10 kötet.
- Jagersma, H.: *Izráel története az ószövetségi korban*, Budapest, 1991
- Kákósy László: *Ré fiai*, Gondolat, Budapest, 1979
- Kallós Zoltán: *Balládák könyve*, Európa Kiadó, Budapest, 1973
- Kittel, D. Rudolf: *Die Psalmen*, Leipzig, 1922
- Kodály Zoltán – Vargyas Lajos: *A magyar népzene*, Zeneműkiadó, Budapest, 1960
- Komoróczy Géza: *Kiáltó szó a pusztában. A holt-tengeri tekercesek*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998
- Kraeling, Carl H. – Mowry, L.: *Music in the Bible*, in Wellesz, E. (szerk.) *Ancient and Oriental Music*, Oxford University Press, London, 1969, p. 319.
- Kraft, Charles Franklin: *The Strophic Structure of Hebrew Poetry*, Chichago, 1938
- Lach, Robert: *Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker*, Berlin, 1929
- Langdon, Stephen Herbert: *Babylonian Liturgies*, Paris, 1913

- Leipoldt, Johannes – Grundmann, Walter: Umwelt des Urchristentums I. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1971
- Leipoldt, Johannes – Grundmann, Walter: Umwelt des Urchristentums II. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1970
- Leipoldt, Johannes: Umwelt des Urchristentums III. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1967
- Leitner, Franz: Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum, Freiburg, 1906
- Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano, Parisiis, Romae, 1964
- Macran, Henry Stewart: The Harmonics of Aristoxenus, Georg Olms, Hildesheim 1974
- Martimort, Aimé-Georges (szerk.): Handbuch der Liturgiewissenschaft, St. Benno-Verlag, Leipzig, 1961
- Merriam, Alan P.: The Anthropology of Music, Northwestern University Press, 1964
- Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) – Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel, 1950-től 18 kötetben
- Mowinckel, Sigmund: Psalmen Studien IV., Christiania-Oslo, 1921-23
- Mowinckel, Sigmund: Psalmen Studien VI., Christiania-Oslo, 1921
- Oesterley, William Oscar Emil – Robinson, Theodore H.: Hebrew Religion, London, S.P.C.K., 1966
- Oesterley, William Oscar Emil: The Psalms, London, S.P.C.K. 1955
- Pákozdy László Márton: Bibliaiskola, Kálvin Kiadó, Budapest, 2007
- Pávich Zsuzsanna: Az ének és zene szerepe az Ószövetség népének életében és az istentiszteletben, Studia Caroliensia, 2006/2, pp. 85-94.
- Pávich Zsuzsanna: Az Ószövetség korának zeneoktatása, Studia Caroliensia, 2007/2, pp. 91-100.
- Pávich Zsuzsanna: Az ószövetségi zene vallástörténeti és művelődéstörténeti jelentősége, Theologiai Szemle, 1974, Új Folyam XVI. 7-8. pp. 215-226.
- Pávich Zsuzsanna: Biblical Music, előadás a University of Cambridge, Faculty of Oriental Studies, Emerton-Linders professzorok szemináriumában, 1976. május.
- Pávich Zsuzsanna: Der Biblische Hintergrund des kirchlichen Singens, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, Bulletin, Groningen, 1975, pp. 10-14.
- Pávich Zsuzsanna: Musical Instruments in the Old Testament, Utrecht, Marnix Akademie, 2002. június, előadás.
- Pfeiffer, Robert H.: Introduction to the Old Testament, New York, 1941
- Pickering, F.P.: Augustinus oder Boethius? Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1967
- Platón Összes művei I-III. Európa, Budapest, 1984
- Pratinas: Az aulos-játékosok ellen, in: Ritoók Zsigmond: Források a görög zeneesztétika történetéhez, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982
- Rackham, Richard B.: The Acts of the Apostles, London, 1912

- Reese, Gustave: Music in the Middle Ages, Dent & Sons, London, 1941
- Riemann Musik Lexikon, Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz, 1967
- Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig, 1923
- Rimmer, Joan: Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London, 1969
- Ritoók Zsigmond: Források a görög zeneesztétika történetéhez, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982
- Robinson, Theodore H.: The Poetry of the Old Testament, Gerald Duckworth, London 1969
- Sachs, Curt: Die Musik der Alten Welt, Akademie Verlag, Berlin, 1968
- Sachs, Curt: Die Musikinstrumente des alten Ägypten, Berlin, 1921
- Sachs, Curt: Rhythm and Tempo, New York, 1953
- Sachs, Curt: The History of Musical Instruments, London, 1968
- Schille, Gottfried: Frühchristliche Hymnen, Berlin, 1965
- Seay, Albert: Music in the Medieval World, Prentice-Hall, New Jersey, 1975
- Sendrey, Alfred.: Musik in Alt-Israel, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970
- Sievers, Eduard: Metrische Studien, Leipzig, 1901
- Staniforth, Maxwell: Early Christian Writings, Penguin Books, Harmondsworth, 1968
- Sumerian Art, Illustrater by objects from Ur and Al-'Ubaid, The British Museum, London, 1969
- Szabolcsi – Tóth: Zenei lexikon, 2. kötet, Zeneműkiadó, Budapest, 1965
- Szabolcsi Bence: A Biblia és a zenetörténet, A Biblia világa c. kötetben, Budapest, 1972
- Szabolcsi Bence: A melódia története, Zeneműkiadó Budapest, 1957
- Szabolcsi Bence: A zsidó dallamok ötfokúságáról, In: Szabolcsi B.: Zsidó kultúra és zenetörténet, Ozirisz Kiadó, Budapest, 1999
- Szabolcsi Bence: Zsidó kultúra és zenetörténet, Osiris Kiadó, Budapest, 1999
- The Mishnah, ford. Danby, Herbert, Oxford, 1974
- The Talmud, ford. Polano, H., Frederick Warne, London, 1973
- Thirtle, James William: The Titles of the Psalms, London, 1904
- Trypanis, Constantine: On the Musical Rendering of the Early Byzantine Kontakia, in: Wellesz, Egon (szerk.): Studies in Eastern Chant, Vol.I., Oxford University Press, London, 1966
- Ujfalussy József: A valóság zenei képe, Zeneműkiadó, Budapest, 1962
- Vetter, Walther: Mythos – Melos – Musica, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1957
- Wagner József: Az antik világ zenéje, Parthenon, Budapest 1943
- Wagner, Peter: Der Gregorianische Gesang, in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Berlin, 1929

- Wellesz, Egon: *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford Clarendon Press, 1971
- Wellesz, Egon: *Early Christian Music*, In: Hughes, Anselm (szerk.): *Early Medieval Music*, Oxford University Press, London, 1976
- Wellesz, Egon: *The New Oxford History of Music I, Ancient and Oriental Music*, London, 1957 (1999)
- Werner, Eric: *The Music of Post-Biblical Judaism*, *The New Oxford History of Music*, vol. 1. *Ancient and Oriental Music*, London, 1969
- Werner, Eric: *The Sacred Bridge*, Dennis Dobson, London, 1960
- Westermann, Claus: *Az Ószövetség teológiájának vázlatja*, Budapest, 1993
- Westermann, Claus: *Das Loben Gottes in den Psalmen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968
- Wulstan, David: *The Origin of the Modes*, in: Wellesz, Egon (szerk.): *Studies in Eastern Chant Vol.II.*, Oxford University Press, London, 1971
- Zimmerli, Walther: *Das Gesetz und die Propheten*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1970

Bibliakiadások, szótárak

- Szent Biblia, ford. Károli Gáspár, Magyar Biblia-Tanács, Budapest, 1986
- Biblia, ford. Magyarországi Egyházak Ökumenikus Tanácsának Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága, Kálvin Kiadó, Budapest, 1997
- Biblia Hebraica, gondozta Kittel, Rud., Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart, 1937
- Davidson, Benjamin: *The Analytical Hebrew and Chaldee Lexicon*, Samuel Bangster, London, 1974
- Septuaginta Vol. I., II., gondozta Rahlfs, Alfred, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart, 1952
- Novum Testamentum Graece, gondozta Nestle, D.E., Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart, 1950
- Újszövetségi görög-magyar szótár, szerk. Kiss Jenő, Református Egyetemes Konvent Sajtóosztálya, Budapest, 1951
- Biblia Sacra Latina, F. A. Brockhaus, Lipsiae, 1873
- The Holy Bible, King James Version, American Bible Society, New York, 1946
- The New English Bible, Oxford University Press, 1970
- Die Bibel, ford. Luther, Martin, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft zu Berlin, 1969