



Oratóriumok könyve

VÁRNAI PÉTER

VÁRNAI PÉTER
ORATÓRIUMOK KÖNYVE

VÁRNAI PÉTER

ORATÓRIUMOK KÖNYVE

Ferencsik János
előszavával



ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST

Második, bővített kiadás

MB 95.950



1983

© 1983 Várnai Péter

ISBN 963 330 469 5

ELŐSZÓ

„... az egész világ másról sem tud beszélni egy művésszel, mint amiről ő maga sohasem *beszél* szívesen, amit csak *érez*: a művészetéről.”

Carl Maria von Weber panaszkodik így egyik írásában. Tegyük mindjárt hozzá, hogy Weber egyáltalán nem az egyetlen a zeneszerzők és előadóművészek között, akik ilyen módon nyilatkoznak, ha művészetükről van szó. Nem ritka az a komponista sem, aki minden belső élményét érintő tapogatózásra mereven bezárkózik.

(Jómagam is tanácstalan vagyok, amikor ezt a kérdést feszegetik.

– Mit érez, mire gondol, amikor ezt a szimfóniát dirigálja?

– *Ezt a szimfóniát érzem.*

– De mégis...

– Legyen szíves, fáradjon el a hangversenyre. Amit hallani fog, *azt* érzem.)

Jelenti-e mindez azt, hogy zenéről, általában művészetről hiábavaló szórakozás, szalmacséplés beszélni vagy írni?

Nem valószínű, hiszen maga Weber cáfol erre rá, aki bizony sokat írt zenéről, zenélésről, véleményeket nyilvánított, vitatkozott, harcolt, kritizált, védekezett, akárcsak előtte és utána annyi más jeles komponista meg előadóművész.

Hát akkor?

Akkor nézzünk körül, hol lelünk magyarázatra.

Az ugyan igaz, hogy zenét, zenélést, azaz magát az *élményt* sem elmondani, sem leírni nem lehet. A festményt, szobrot nézni kell, az írásművet olvasni kell (már amelyet olvasásra írtak), a *zenét hallgatni és hallani* kell.

De az is igaz, hogy a zene, amely a művészet igényével lép fel, nem zenei hangok véletlen halmaza. Ezeknek a hangoknak rendjük van, ezek a hangok kifejeznek valamit, vagyis: a zene a maga sajátos eszközeivel gondolkodik és érez, a zenének megvan a maga sajátos logikája és tartalma.

Rend és kifejezés? Logika és tartalom? Erről aztán bőven lehet és kell is írni. Itt ugyancsak szükségünk van tanításra, útbaigazításra.

Ebben szerencsére nincs is hiány. Erről a rendről és kifejezésről maguk a zeneszerzők vallanak (sokszor mint előadóművészek is, mint például éppen Weber, aki nemcsak zeneszerzőnek volt kiváló, hanem karmesternek is), nyomukban zeneesztéták, zenetudósok kutatják ennek a rendnek külső és belső törvényeit. Az ő munkájuk, segítségük révén tárgul szellemi horizontunk, az ő útmutatásaik nyomán érik, bővül felfogóképességünk, lesz mind értékesebb a zenével való kapcsolatunk.

Ennek a komoly és nemes célnak a szolgálatában már sok kiváló magyar szerző írt sok kiváló könyvet.

Az a váratlan betörés a világ zeneáramába, amelyet Bartók Béla és Kodály Zoltán fellépése jelentett, nem maradt kettejük elszigetelt dicsősége, hanem szinte egy csapásra fegyvertársak termettek mellettük. Igaz, ők ketten tették zenéjükkel egyetemes jellegűvé és érvényűvé helyünket a nagyvilágban, de velük együtt ugyancsak nemzetközi értékű zeneesztéták és zenetudósok tették zeneéletünket szellemi életünk egészébe kapcsolódó folyamattá, szinte pillanatok alatt pótolva, feledtetve viszontagságos múltunk minden mulasztását.

Ennek az örökségnek a birtokában ugyanez a komoly, szép szándék indította szerzőnket is ennek a könyvnek a megírására.

A téma: az oratórium, nemcsak műfajánál fogva vonzó, lévén igen gazdag ága a zeneirodalomnak, hanem erősen időszerű is. Napjainkban a zeneszerzők egyre fokozódó érdeklődéssel fordulnak az oratórium felé, egyre több oratóriumelőadásra van szükség.

Mit kap az oratóriumkedvelő ebben a könyvben?

Mindazt megkapja, ami őt az oratóriummal kapcsolatban érdekli.

Nem zenetörténet ez a könyv, de azért az oratórium történeti fejlődését megtalálja benne az olvasó éppen úgy, mint az egyes oratóriumok formai elemzését, anélkül, hogy egy formatani szakdolgozaton kellene átküzdenie magát.

Figyelemre méltó erénye a könyvnek az is, hogy hangsúlyozott jelentőséggel tárgyalja az egyik valóban leglényegesebb kérdését a műfajnak: a szöveg és a zene kapcsolatát az oratóriumban, a kettő viszonyát, egymásrahatását. Valóban, a szöveg és a zene viszonyán múlik nemcsak az egész oratórium formája, hanem végső mondanivalója is.

Ezen kívül és belül sok minden másról is esik szó ebben a könyvben, de ezt már bizzuk a szerzőre, aki örömet mond el mindent az oratóriumokról egészükben és részleteikben. Nemcsak éppen bemutatja őket,

úgy amint vannak, hanem ismerteti családfájukat, születési körülményeiket, beszél az utódokról, és közben szép csöndesen elmondja saját élményeit, gondolatait is. A többit a kedves olvasóra bizza.

A kedves olvasó pedig forgassa figyelemmel ezt a könyvet, gondolkozék a benne találhatóakon, egészítse ki azokat saját gondolataival. Aztán tegye le, ne gondoljon semmire, csak figyeljen elfogulatlanul a zenére, nyitott füllel, nyitott szívvel. A hangverseny után fogja csak észrevenni, hogy mélyebben élte-érezte át a hallottakat: közelebb jutott a műhöz.

Szerzőnek és olvasónak sok örömet kíván

Ferencsik János

I. FEJEZET

BEVEZETÉS

Oratóriumok könyve: mindenekelőtt a könyv tárgyául szolgáló fogalmat, illetve fogalomkört kell tisztáznunk.

Mint a művészetek történetének és általában a történetnek oly sok esetében, ezúttal is egy eredetileg konkrét és szűk körre vonatkozó fogalomnak bővülését kell megvilágítanunk. Az oratórium szó jelenti azt a helyiséget, amely vagy kolostorban, vagy templomhoz csatlakozóan az elmélyült imádkozás helyszíne volt. A későbbiekben beszélni fogunk arról, miként vált egy zenei műfaj előadásának helyszíne magának a műfajnak elnevezésévé. Mielőtt azonban a szűken – konkrétan – értelmezett oratórium-műfaj történetéről beszélhetnénk, tudnunk kell azt, hogy a mai gyakorlat mást ért oratorikus műfajok alatt, mint az egyértelmű szakmai definíció.

Ma már nemcsak a színpad nélküli vallásos zenedrámát, a költői vagy biblikus szövegre írt, egyházi, mitológiai vagy történeti tárgyú, szóló-énekhangokra, kórusra és zenekarra komponált műveket tartjuk a műfaj keretébe tartozónak; ide soroljuk általában az egyházi muzsikát, tehát a kifejezetten templomi „használatra” szánt misét, requiemet, Te Deumot, Stabat mater-t, Magnificat-ot, zsoltárokat stb. Sőt, még bővíthetjük a kört: oratorikus tulajdonképpen minden olyan zenemű, amely több énekhangra és zenekarra íródott és amelyet hangversenyszerűen adnak elő.

(Mint a fogalomtágulás tipikus példáját említhetjük, hogy ma költői és drámai művek színpad nélküli, felolvasás jellegű, díszletek és jelmezek nélküli előadását is oratorikus produkciónak nevezzük.)

Könyvünk tehát ebben a kibővített értelemben oratóriumkalauz. A legnagyobb és legnépszerűbb remekművek elemzésén keresztül óhajtja bemutatni magát az oratorikus műfajt. Nem tesz különbséget szorosan vett oratórium és egyházi zene között, sőt, foglalja magába a magyarországi hangversenyprogramokon gyakrabban szereplő rövidebb lélegzetű alkotásokkal, a különböző korokból származó kantátákkal is.

Az oratorikus műfajok történetét felkutatni tulajdonképpen egyenlő a zenetörténet kezdeteinek vizsgálatával. Ha a dolgok mélyére nézünk, a muzsika kezdetén nemcsak a munkaritmusból és a táncmozdulatok ritmikájából kifejlődő zenét találjuk, hanem mindazt a varázsigét, szellemekhez vagy istenségekhez szóló invokációt, bűvölő mondókát is, ami az emberiség őstörténetében kialakult. Az énekké átváltozó *emelt* hang önkéntelenül válik *emelkedett* hanggá. És ezzel a dolog lényegét tekintve már el is érkeztünk a legprimitívebb értelemben vett egyházi zenéhez. Az ókori Kelet kultúráiban pedig már feltűnnek a hangszerek és a hangszerekkel kísért kultikus énekek. Noha a sumér, a babiloni, az asszír, az egyiptomi kultúrák vallásos énekeinek szinte minden külső körülményét ismerjük, tudjuk, milyen hangszereken játszottak, tudjuk, milyen volt a templomi ének- és zeneegyüttesek szervezete, hogyan tanítottak és hogyan tanultak a templomi muzsikusok – mindezekből egyetlen hangnyi *muzsika* sem maradt fenn. Az ókorból csakis a kínai és a zsidó liturgia több ezer évre visszamenő hagyományára támaszkodhatunk. Tudjuk például, hogy a zsoltárok előadása a jeruzsálemi templomban hogyan zajlott le; még az énekmesterek egyike-másikának nevét is őrzi a Zsoltárok Könyve. Mindebből a régi zsidó liturgikus zenéből azonban csak annyit ismerünk, amennyit néhány, Dél-Arábiában teljes elzártságban élő zsidó település mint ún. kantillációt megőrzött. És ezek sem a zsoltárok dallamai, nem a sok-sok hangszerrel kísért kórusének maradványai, hanem csak egyszerű recitativikus formulák, a beszédhez közelálló daltöredékek, amelyeket a szent könyvek felolvasásánál használtak. A kínai dallamok közt fennmaradt egyes melódiák ősiségét pedig az összehasonlító népzene-kutatás látja bizonyítottnak, kimutatván például kínai és magyar dallamok rokonságát, s következtetve ebből egy, a népvándorlás korát is megelőző időből származó belső-ázsiai dallam-kultúrára.

Amit azonban a leírásokból, fennmaradt tárgyi emlékekből, irodalmi és képzőművészeti alkotásokból tudunk – az egyiptomi sírkamrák leleteitől a Bibliáig, a görög mítoszoktól a hindu templomok reliefjeiig, az itáliai mozaikoktól az ősi germán hangszermaradványokig –, az mind azt bizonyítja, hogy minden nép vallásos életében, templomi gyakorlatában döntő szerepe volt az emberi énekhangnak és a hangszereknek – a muzsikának.

Mínthogy könyvünk tárgya az európai egyházi zene, majd oratórium vizsgálata, azt a fejlődést kell ezek után figyelemmel kísérenünk, amit időszámításunk első évszázadaiban az egyre jobban terjedő, majd Euró-

pában egyeduralkodóvá vált kereszténység hozott magával. A keresztény egyházi muzsika liturgiai keretei és formái sok évszázados folyamatban alakultak ki. Forrásai sokfelől fakadnak: a zsidó liturgiából, a görögség hagyományaiból, Egyiptomból, Szíriából. A legerősebb hatás természetesen a zsidó liturgiából származik, így a későbbi legfontosabb liturgikus műfaj, a mise legrégebb része, a Sanctus. (Már a legelső pápák egyike, az I. évszázad végén uralkodó Clemens Romanus említést tesz róla.) A mise első szakasza, a Kyrie szövegének forrásait egyiptomi, illetve kereszténység előtti napkultuszokban találta meg a kutatás. (Maga a görög nyelvű Kyrie eleison invokáció már a Szibilla-könyvekben szerepel.)

Nem lehet célunk e helyen az egyházi zene történetének még csak felvázolása sem. Elégedjünk meg annyival, hogy az első évszázadokban kialakul a mise, a gyászmise és a különböző himnuszok rendszere. Így például az ún. *ordinarium missae*, amely magában foglalja a mise hat állandó részét, szemben az ünnepről ünnepre változó szakaszokkal, a *proprium missae*-vel. A késő középkorban lehetünk tanúi néhány himnusz kialakulásának, így a Stabat maternek. (A Te Deum azonban már sokkal korábban megszületik: a sokáig fenntartott véleménnyel szemben nem Szent Ambrus és Szent Ágoston műve ez a himnusz, hanem a Dáciában élő Nicetas alkotása a IV–V. század fordulóján.)

Mínhogy oratorikus műfajok alatt az énekhangra és zenekarra vagy legalábbis hangszerekre komponált darabokat értjük, át kell ugorjunk a gregorián korális több mint ezeréves történetét is, megelégedve azzal, hogy ebben az egyszólamú dallamkultúrában bontakozik ki először teljes szépségében az, amit európai melódiának nevezhetünk (megjegyezve, hogy a gregorián gyökerei is időben és térben messze keletre és nyugatra nyúlnak vissza). Sőt, nem foglalkozhatunk azzal a csodálatos korszakkal sem, amit a vokálpolyfónia nagy századainak nevezünk, az európai többszólamúság kialakulásától a németalföldi mestereken át Palestrináig és Lassusig. Az előzmények megértésének szempontjából számunkra az fontos, hogy ezekben a századokban formálódik ki az egyházi muzsika különböző válfajainak hagyománya. A teljes *ordinarium* első komponált példáját egy XIV. századi ismeretlen szerző műve képviseli, amelynek kéziratát az észak-franciaországi Tournai-ban találták meg. Még ma is vitatott kérdés, hogy a nagy vokális művek szólamait kíséret nélküli, ún. a cappella énekkarok adták-e elő vagy pedig hangszerekkel segítették az egyes szólamokat. A tudomány jelenlegi álláspontja szerint aligha vitatható a hangszeres közreműködés, kérdéses csupán annyi,

hogy milyen mértékben szerepeltek, s amennyiben volt hangszer, a szólamot csak az játszotta-e, vagy pedig az instrumentum együtt haladt az énekszólammal. Így tulajdonképpen akár a tournai-i mise, akár a sokáig első teljes misének hitt Rheimsi koronázó mise – Guillaume de Machaut műve – a fentebbi értelemben oratorikus műnek nevezhető.

GUILLAUME DE MACHAUT

RHEIMSI KORONÁZÓ MISE

négyszólamú énekkarra és hangszerekre

Mint említettük, a zenétörténetírásban sokáig volt hiedelem, hogy ez az 1364-ből származó mise az ordinarium missae első teljes megkomponálása. Azóta a kutatás kiderítette, hogy több más hasonló mű megelőzi.

A szerző (szül. 1300 körül Machaut-ban, meghalt 1367-ben Rheimsben) a XIV. század egyik legérdekesebb alakja. Kanonok, lírai versek és eposzok költője, királyi udvarokban otthonos diplomata és a középkor egyik legjelentősebb zeneszerzője egy személyben. Zenéje érdekes kettőséget mutat: egyházi művei – így a mise is – régi, akkor már túlhaladottnak tekinthető stílusban készültek, míg világi tárgyú dalai hallatlanul moderneknek számítottak a maguk idején.

A koronázó mise V. Károly francia király koronázására készült és a rheimsi katedrálisban adták elő. A többi XIV. századi műhöz képest napjainkban viszonylag gyakran kerül előadásra. Több ízben hanglemezfelvételre is került, és ma már egyáltalán nem állja meg helyét az első hanglemezkiadás kísérőfüzetének megállapítása (a 30-as évekből): „... e misét csak néhány szakértő ismeri és mindaddig nincsen nyomtatott partitúra-kiadása.”

A mű rendkívüli nehézségeket támaszt nemcsak az előadókkal, de a hallgatókkal szemben is. Mint általában a középkori zene egyházi alkotásai, a párizsi Notre-Dame körül csoportosuló iskola mestereinek művei, ez a mise is tökéletesen különbözik mindattól, amit expresszivitásnak nevezhetünk. Megszoktuk, hogy egy-egy énekes mű – legyen az egyházi vagy világi darab – szövege költői képekre ihleti a zeneszerzőt. Machaut miséjében nincs költői és érzelmi kifejezés vagy epizód; minden kizárólag zenei fogantatású, vagy még inkább a zenei konstrukció szabályai állnak mindenek fölött.

Mindezzel azonban Machaut – és az egész gótikus zene – a gótikus székesegyházak monumentális egyszerűségét éri el. S ez nem egyszerű szóvirág. Ez a muzsika, kérlelhetetlen logikájával, a szerkezet erejével és a dallamok íveltségével, valóban a térből az időbe transzformált építészet. A középkor muzsikusai és építészei ugyanis egyazon elképzeléseknek engedelmességek. Az az akarat, amely az építészeti arra kényszeríti, hogy a magasba emelkedő dómok falazatát egyre inkább könnyűvé tegye, hogy végül a toronycsúcsok összefonódásában megszűnjenek, ahogy ezt a könnyítést az építészeti elemek egymást váltásával éri el, ugyanez az akarat a zenében létrehozza azt az áttört munkát, amelyet műszóval *hoquetus*-nak nevezünk. A szólamok hangonként vagy hangcsoportonként váltják egymást, szabályosan, az egyik szólam hangja mindig a másik szünete fölé kerül. És amint a katedrálisokban megismétlődnek a térközök, ritmikus egységben alkalmazva az oszlopokat, támoszlopokat és kettős íveket, ugyanígy a gótikus zenész az ún. *izoritmikus* szerkesztést alkalmazza. Ez a konstrukció minden szólamban ugyanazokat a ritmusképleteket ismételteti. A különböző szólamok különböző ritmusképleteinek összecsengése adja a szerkezetet. Amint a gótikus építészet, ugyanúgy a gótikus zene is nem annyira tetszeni vagy lelkesíteni akar, mint inkább kielégíteni a rejtett arányossági törvényszerűségeket, a számok – esetleg misztikusan értelmezett – összefüggéseit.

A mű előadása a négyszólamú énekkaron kívül hangszereket is igényel. A mindenkori zenei vezetőnek tetszésére van bízva, hogy milyen hangszereket használ és mikor melyik szólamot adja át a kórus helyett a hangszereknek. (Általában rézfúvókat szoktak alkalmazni.) A mise egyébként – mint említettük – felöleli a teljes ordinariomot, hozzákapcsolva az istentisztelet záró mondatát, melytől az nevét is nyerte, az „*Ite missa est*”-et.

Bármilyen is azonban a hangszerelosztás, ezt a zenét sok színárnyalattal és differenciált előadói stílusban megszólaltatni nem lehet, hacsak nem akarjuk kiölni a műből azt, ami a nagyság benne. Ez a muzsika megköveteli a merev és egyforma hangzást.

*

Ezek az első teljes misekompozíciók koronázzák meg azt a fejlődést, amely körülbelül a X. században indult meg. Az ordinariom és a proprium egyes részeit már nem egyszólamúan, nem gregorián dallamokra énekelték, hanem több szólamban dolgozták fel. Ezeknek a többszólamú tételeknek tartóoszlopa még évszázadokon keresztül a gregorián

maradt: egy-egy szólamban – rendszerint a tenorban (innen az elnevezés is: tenere = tartani) – hosszan kitarított hangjegyértékekben egy gregorián dallam vagy annak töredéke jelent meg, és előlött szólalt meg a szabadon komponált többi szólam. Ez a módszer több évszázadon át alapja volt az egyházi muzsikának. A további fejlődés során, főleg a különböző németalföldi iskolák zeneszerzőinél, a gregorián helyét világi dallamok is elfoglalhatták. Magukat a miséket is ezekről az egyházi vagy világi dallamokról nevezték el: „Missa Assumpta est Maria”, „Missa Caput” vagy „L’homme armé”. (Ez utóbbi katonadalra a németalföldi mesterek közül úgyszólván mindenki írt misét.) Az ordinarium-kompozíciók épp ezáltal váltak egységessé: mind a hat tétel ugyanarra a dallamra épült.

Az ordinarium többszólamú megzenésítésének kísérleteivel, majd rendszerbe foglalásával egyidejűleg természetesen a proprium – tehát a változó részek – szövegeit is ugyanezzel a módszerrel, ugyanilyen fejlődési elvek szerint foglalták zenébe a komponisták. És ugyanez vonatkozik a nagy himnuszokra.

A több évszázados fejlődés a XVI. században Palestrina és Lassus működésével éri el tetőpontját. Az ő bonyolult, mesteri ellenpontművészetük lassan-lassan átadja helyét a többkórusos stílusnak. Olasz mesterek, főleg a velencei Szent Márk székesegyház karnagyai fedezik fel, hogy a bazilikák több karzatán is helyezhetnek el egy-egy együttest. Amikor aztán ezeknek az együtteseknek egyike-másika csak hangszerrekből állt össze – megszületett a zenekar. Ettől kezdve a mise és egyéb egyházi kompozíciók útja egyenesen vezet el az énekkarra és zenekarra, majd szólistákra, kórusra és zenekarra írt darabokig. És ettől kezdve az egyházi muzsika alkotásai csakis szövegükben különböznek az ugyanazon idő tájban kialakuló világi műfajoktól, főleg az operától. Noha a szentzene területén igen sokáig tartja magát a szigorúbb stílus, igen sokáig érvényesek kisebb-nagyobb lazításokkal Palestrina korának törvényei – a legfőbb vonásokban az egyházi és világi műfajok hasonlása vitathatatlan tény.

Egy műfaj külön útjával kell még foglalkoznunk: a passióéval. Már az első keresztény évszázadokban – körülbelül a IV. század óta – Krisztus kínszenvedése történetének előadása önálló egységet alkot az egyházi zene történetében. Mind a négy evangélium elbeszélését megszólaltatták a templomokban, a nagyhét különböző napjaira szétosztva. Nem véletlenül használtuk az előbb az „előadás” szót. Már a XII. század óta találkozhatunk ugyanis olyan tendenciával, amely a passiótörténetet dramatizálja. Addig egy pap, a diakónus énekelte az evangéliumi szöveget, az

említett időszaktól kezdve más-más személy szólaltatta meg az Evangélista-szövegeket, Krisztus szavait és a mellékszereplőket. Zeneileg azonban évszázadokon keresztül a gregorián volt az egyedüli megjelenési forma. Ezért nevezik ezt a típust *korál-passiónak*. (Lényegében nem jelent különbséget zeneileg a fejlődés egy későbbi lépcsőfoka sem, amikor a tömegek szavait, az úgynevezett *turbákat* kórus adta elő, de ugyancsak gregorián recitálással.) Már a korál-passió „dramatizált” változatában is megtaláljuk a hagyományos hangfajmegoszlást, melyet az összes későbbi passió is megtartott: az Evangelistát tenor, Krisztust basszus regiszterben énekelték.

A többszólamúság, a vokálpolyfónia virágkorában alakul ki az új típus: a *motetta-passió*. Ebben minden szöveget többszólamú, ellenpontos vagy akkordikus szerkezetű kórustételre bíz a szerző. A két típus a későbbiekben bizonyos mértékben kölcsönhatásban áll egymással. Schütz-nél például az Evangélista-szövegek korális recitálásban szólnak meg, míg az egyes szereplők és a tömegek szavai többszólamú feldolgozást kapnak.

Az utolsó állomás már az oratórium szellemében alakul ki, és ettől már csak egy lépés vezet a *passió-oratóriumhoz*, amely a XVIII. században, a protestáns német környezetben kristályosodik ki. A passió-oratórium már egyáltalán nem, vagy alig-alig támaszkodik az evangéliumi szövegre: a kórusok, áriák és recitativók szövegét költők írják meg. (Az evangélista textusa természetesen továbbra is a Bibliából való.) A népének, a protestáns korál is bekerül a passió zenei anyagába, s ez is rendszerint az alkalomhoz illő új költői szöveggel. Az ezeréves hagyományt ezekben a művekben már csak az Evangélista tenor hangja és Krisztus mélyfekvésű (bariton vagy basszus) szólama képviseli.

*

És ezek után térjünk át a konkrétan értelmezett oratórium keletkezésének történetére. Ritka eset a muzsika történetében – talán csak az opera esetében találkozunk hasonlóval –, hogy pontosan megadhatjuk egy műfaj születésének helyét és idejét.

A helyszín: Róma, az időpont: 1551. Egy Firenzéből származó pap, Filippo Neri Rómában gyülekezetet (kongregációt) alapít, melynek célja a vallásos érzés emelése és az erkölcsök megjavítása. A társaságnak bárki tagja lehetett, semmiféle fogadalom nem kötötte azokat, akik a kongregációba beléptek. Ebben az időben számtalan hasonló jellegű világi

társulás alakult, céljuk tulajdonképpen azonos volt az ellenreformáció legfőbb feladatával: az Egyház tekintélyének megerősítésével.

A kongregáció először Filippo Neri házában, majd később a San Girolamo della Carità templom oratóriumában gyülekezett. Képet kaphatunk egy-egy összejövétel lezajlásáról, ha felidézünk Giovanni Fortit, aki 1678-ban megírta Filippo Neri, az akkor már szentté avatott egyházi férfitru életrajzát (Fülöpöt már életében szentként tisztelték, és Forti is így emlegeti): „Először egy vallásos könyvből olvastak fel, majd a Szent félbeszakította a felolvasást, kommentálta, magyarázta az elhangzottakat, esetleg kikérte a jelenlevők egyikének véleményét. Így számos vallásos problémát világitottak meg kérdés-felelet formájában az összejövétel során. Az is előfordult, hogy a Szent felszólítására valaki más lépett az emelvényre, hogy egy szent életéről beszéljen. Általában hárman kaptak szót és egyik sem beszélt félóránál tovább. Az összejövétel végén egyházi énekeket énekeltek. Így történt ez minden hétköznapon. Így vette kezdetét az oratórium.”

Valamennyi korabeli beszámoló aláhúzza a zene szerepét a kongregáció összejövetelein. A későbbiekben az összejövetelek legnagyobb vonzerejévé éppen a zenés áhitat, az előadott zeneszámok váltak.

Neri kongregációja csakhamar megkapta a „Congregazione dell’Oratorio” nevet; ez az elnevezés még semmiképpen sem a zenés műfajra utal: vagy a helyszínrül szolgáló oratórium nevéből származik, vagy az ima olasz kifejezéséből, az orazione szóból. A vallásos gyakorlatoknak, ima-összejöveteleknek oly nagy lett a népszerűsége Rómában, hogy 1574-ben külön oratóriumot építettek számukra a San Giovanni dei Fiorentini templom mellett (a költségeket Fülöp honfitársai, a Rómában élő firenzeiek fedezték), és egy évvel később a kongregáció megkapta a Santa Maria in Vallicella templomot, illetve annak lebontása után a ma is álló, barokk stílusú Chiesa Nuovát. Még ugyanebben az évben, 1575-ben XIII. Gergely pápa jóváhagyta a kongregáció statútumait. Az életében is – mint már mondtuk – szentként tisztelt Filippo Neri még húsz évig, 1595-ben bekövetkezett haláláig állt a Congregazione dell’Oratorio élén.

Sok a hasonlóság a Neri indította mozgalom és a korai ferencesek működése közt. Mind a két szent a néphez szóló prédikáció és tanítás híve volt, ennek útján akarta eljuttatni az erkölcsös, vallásos és szeretetteljes életmódhoz a hívőket. Mindketten feladatul tűzték ki a betegápolást, az alamizsnagyűjtést és a gyermekek nevelését, mindketten hirdették a világi igényekről való lemondást. Ám amíg Assisi szentje a középkor, a

XIII. század haladónak mondható, népi vallásos mozgalmainak legnagyobb hatású képviselőjeként lépett fel, Neri Szent Fülöp a XVI. században már meglehetősen elhalványodott, tartalmát és erejét elvesztett vallásos érzést akarta feléleszteni. Működése éppúgy az ellenreformáció tipikus jelensége, mint a jezsuitizmus.

Noha az említett módon helyileg és időben pontosan körül tudjuk határolni az oratórium keletkezését, természetes, hogy mint minden új műfaj, ez is számos régi, ősi hagyományt egyesít magában.

Mik is ezek a hagyományok? Az egyik szemlélet mindent ide sorol a múlt zenei anyagából, aminek szövege egyházi-vallási tárgyú, és ami – ha bármily csekély mértékben is – dialogizált, azaz az egyes szövegrészeket párbeszéd formájában különböző szereplők szájába adja. Tehát ide tartoznak a liturgikus drámák, a középkori misztériumjátékok, a böjti énekesjátékok és bizonyos zarándokénekek. Ide sorolhatnánk tehát mindazokat a műfajokat, amelyek különböző korokban és különböző céllal, különböző országokban és különböző nyelvetterületeken keletkeztek, amelyeket az irodalomtörténész szigorúan elválaszt egymástól, de a zene történetének kutatója közös nevezőre hoz. Nincs értelme, hogy ezeket a formákat és műfajokat egyenként szemügyre vegyük, hiszen mire az oratórium műfaji koncepciója kikristályosodik, a különböző elemek új alapanyaggá ötvöződnek össze. Olyan típus alakul ki, amely éppen újszerűsége miatt már elfedi előttünk a régmúltba visszagyökerezteket.

Egy másik szemléletmód szigorúan kettéválasztja az oratórium kezdeti korszakának két ágát. Az úgynevezett *oratorio latino* latin szövegre készült, textusa próza, kapcsolata van a liturgiával és rendszerint a templomi szertartás keretében szólal meg. A másik ág, az *oratorio volgare* olasz – illetve más nemzeti – nyelvű szöveget használ, textusa versbe szedett költői munka, semmi köze a szertartáshoz, és otthona nem a templom, hanem az imaterem, majd a koncertpódium. Ez a megkülönböztetés és kettéválasztás azonban külső jegyekre épít: szövegre, célzatra, a megszólalás helyére. Ugyanakkor mindkét típus közös magukban a műfaji jellegzetességekben, rendszerint témájában is és abban, hogy zenéje túlnyomórészt népi gyökerekből táplálkozik, ezt a zenei anyagot vonja be a műzenei feldolgozás formái kereteibe.

A legfontosabb zenei anyag, amely az oratórium e korai típusaiban megjelenik, mint már említettük, népi eredetű. Az úgynevezett *laudák*-ról, Itália vallásos népdalairól van szó. A lauda a középkor nagy népi vallásos mozgalmainak idején keletkezett, a XII–XIII. században. Szű-

lőhazája Umbria, és eredete szorosan összefügg a ferences rend fellépésével és a flagelláns mozgalmakkal. Jellegzetesen lírikus műfaj és legtöbbször strófikus szerkezetű. Általában együtt született szöveg és zene, de előfordult az is, hogy kedvelt és népszerű népdalokra alkalmaztak új, vallásos textust. (Így például a legnépszerűbb olasz május-dalok egyikére több egyházi szöveg is készült, többek között Savonarolától is.) Az oratórium történetének szempontjából a laudáknak az a típusa kapott döntő szerepet, amelynek szövege dialogizált. Ezekben a dalokban az egyik strófa az egyik szereplőé, a következő a másiké, így például párbeszédet folytat a halál és a bűnös lélek, a hívő és az Úristen, az angyal és Szűz Mária, hogy csak néhányat említsünk az ismertebb témák közül. Ezekben a dialogizált laudákban azonban csak a szöveg párbeszéd, a strófák dallama változatlan. A szigorúan vett párbeszédeken kívül van e laudák között olyan is, amelyben az egymásnak válaszoló strófákat „személytelen” elbeszélő-kommentáló részek szakítják meg.

Tulajdonképpen a fejlődés különböző fokozatait át is ugorhatjuk, hiszen innen már csak egy lépést kellett tenni ahhoz, hogy a dialogizált lauda egy-egy strófáját a kórus különböző csoportjai vegyék át – noha ez a „lépés” több évszázadig tartott. Mire Filippo Neri korszakához elérkezünk, mind a latin, mind a vulgáris oratórium lényegében erre a dialógus-formára épül.

A dialogizált lauda mellett egy másik műfaj is nagy szerepet játszik az oratórium kialakulásában: az úgynevezett *sacra rappresentazione*. A főleg Firenzében otthonos műfaj tulajdonképpen színmű, misztériumjáték, amelyben azonban igen sok zenei betét is helyet kapott: hangszeres közjátékok, szóló- vagy kórusének. Az oratóriumhoz csak annyiban van köze, hogy ebben a firenzei műfajban is szokás volt, hogy egyes személyek, szentek, az Isten vagy az angyalok szavait kórusok szólaltatták meg.

Már a korai oratórium is ismeri az Elbeszélő alakját; hol Evangelistának, hol Historicus-nak, hol pedig Testó-nak nevezik. Ez utóbbi elnevezés utal a fogalom eredetére: testo = textus, tehát az a bibliai szöveg értendő rajta, azok a strófák vagy prózai mondatok, amelyek összekötik az egyes megjelenített szereplők dialógusait. Kezdetben éppúgy a kórus énekelte a testo-szövegeket is, mint a párbeszédben részt vevő személyekét. Sőt, a többszólamú megzenésítés igen sokáig fennmaradt, mind olasz, mind német területen. (Utalhatunk előre is: korunkban nem is egy eset van, hogy egy-egy zeneszerző szándékos archaizálással ehhez a hagyományhoz nyúl vissza, így például Stravinsky az Őzönvíz című művé-

ben, a magyar Petrovics Emil pedig Jónás könyve című oratóriumában az Isten szólamát két szólistára bízta.)

A filippinus korszakban – tehát a XVI. század második felében – a laudák helyét lassanként önálló zeneszerzői munkák foglalják el, és megjelennek az első oratórium-dialógus kompozíciók: Animuccia, Anerio és mások alkotásai. A mai értelemben vett oratórium kialakulásához azonban még egy nagy lépésre volt szükség: arra, hogy a szólista kiválják a kórusból, és megjelenjék az oratórium világában is az egyén.

Ennek a legfontosabb lépésnek megtételéhez az oratórium a nagyjából vele egyidős testvérműfajtól, az operától kapott segítséget. A firenzei Camerata szerepe túlságosan ismert, semhogy itt elismételjük. Csupán a lényegre szorítkozunk: a korai firenzei operák „találmánya” a monodikus stílus, azaz a kifejező, a szöveget hangsúlyozó, egy énekhangra bízott és szerény kísérettel ellátott dallam. Emilio de' Cavalieri az első zeneszerző, aki az oratórium műfajába is bevezeti a monódiát és ezzel bebizonyítja, hogy az új, deklamáló stílus nemcsak a világi zenében, hanem az egyházban is alkalmazható, hogy éppúgy képes vallásos érzelmeket, áhítatot és jámborságot kifejezni, mint világi érzelmeket és szenvedélyeket. 1600-ban, a Vallicella-oratóriumban bemutatásra került műve, az első tulajdonképpeni oratórium, a *Rappresentazione di anima e di corpo* egyesíti az oratóriumdialógus kartechnikáját és a firenzei monódiát. Ez az első mű, amelyben a dialógus valóban dialógussá válik, hiszen csakis a recitativikus-monodikus kifejezési mód tette lehetővé, hogy a szereplő személyeket egy-egy énekes szólaltassa meg.

Idézzünk fel egy későbbi, 1639-ből származó beszámolót a francia Maugars tollából. A francia utazó a római San Marcello templomban volt jelen egy oratorio latino előadásán: „Ez a csodálatraméltó és magávalragadó zene csakis a böjti idő pénteki napjain hangzik fel, délután 3 és 6 óra között. A templom maga nem olyan nagy, mint a párizsi Saint-Chapelle: a kórus-empórium meglehetősen tágas, és ugyanitt található egy igen lágy hangú orgona is. A templom két oldalán egy-egy emelvény látható az egészen kitűnő hangszerjátékosok számára. Az énekesek egy motetta-módra komponált zsolttárral kezdtek, amire az összes hangszer pompás szimfóniája válaszolt. Ezután az énekesek az Ótestamentum egyik történetét adták elő, vallásos színjáték módjára. Minden énekes a történet egy-egy szereplőjét személyesítette meg, és minden egyes szót nyomatékkal hangsúlyozott. Ezután a leghíresebb prédikátorok egyike mondott beszédet, ennek befejezése után az aznapra rendelt

evangéliumi részt adta elő a zeneegyüttes. Az énekesek nagyszerűen szólaltatták meg a különböző személyeket, akiket az Evangelista említett.”

A két oratóriumtípus közül a nemzeti nyelvű, vulgáris oratórium bizonyult életképebbnek. A latin oratóriumnak köszönhető ugyan a műfaj első nagy kivirágása Carissimi műveiben, ám ez az ág csakhamar eltűnik – egyes helyeken, így Bécsben meglepően sokáig van életben –, és beleolvad az immár egységessé vált műfajba.

Rómában, majd csakhamar a többi olasz városban hatalmas népszerűségre tesz szert az oratórium. Eleinte a szövegekönyvek témaköre a Bibliára, mindenekelőtt az Ótestamentumra korlátozódik, de már a XVII. század közepe táján tanúi lehetünk annak, hogy egyre inkább előtérbe kerülnek a szentek életéből vett témák. Ez a témaváltozás igen nagy mértékben közelítette az oratóriumot az operához, hiszen ezekben a művekben sokkal több lehetőség adódott színes, izgalmas és érdekes epizódokra, mint a bibliai históriákban. Hiszen majdnem minden szent élettörténete két részből áll: a megtérés előtti és megtérés utáni szakaszból. Így a művek első részében akár szerelmi történetek is helyet foglalhattak, vagy orgiasztikus lakomák, vadászat, tánc, esetleg – ha a szent katona volt – csataképek, indulók. És micsoda lehetőséget nyújtott maga a megtérés: a csodák, az isteni szózat! A XVII. századi oratórium így lassanként elvilágiasodik; s most már tulajdonképpen csak a színpadnélküliség–színpadi előadás ellentéte különbözteti meg az operától.

Ez az időszak azonban már a barokk nagy kivirágásának idejére esik, amikor az oratórium első nagy mesterei megírták azokat az alkotásokat, melyek ma is integráns részei a hangversenyéletnek.

II. FEJEZET

AZ ORATÓRIUM ELSŐ MESTEREI

Az első tapogatózó kísérletek, majd Cavalieri nagy reformja után az oratórium első klasszikus remekeit *Giacomo Carissiminek* (1604–1674) köszönhetjük. Hatását és jelentőségét már korábban is felismerték, főleg amikor 1650-ben Athanasius Kircher, a XVII. század rendkívüli jelentőségű polihisztorja „*Musurgia universalis*” című művében Carissimi Jeph-táját mint az oratórium mintapéldáját elemezte. Tizenöt nagy latin nyelvű oratóriumot hagyott hátra, de hatása nemcsak műveiben, hanem közvetlen tanítványaiban: Alessandro Scarlattiban, Marco Antonio Cestiben, Marc-Antoine Charpentier-ben, Johann Caspar Kerll-ben is tovább élt.

Szerepe az oratórium területén nagyon hasonlít ahhoz a funkcióhoz, amelyet jóval idősebb kortársa, Monteverdi az opera területén betöltött. Mindketten célul tűzték ki, hogy az opera, illetve az oratórium kezdeti, kissé mereven szabályokhoz kötött és száraz kifejezőeszköztárat gazdagítsák, újabb és régebbi stílárís elemekkel színesebbé tegyék, és ezzel élővé s valóban zeneivé alakítsák át. Míg Monteverdi merte a régebbi madrigálistílus elemeit és az ellenpontos szerkesztést visszaállítani jogaiba – az opera reformer kezdeményezői mindkettőt elvetették –, addig Carissimi nem alkalmazza egyiket sem. Az ő zenéjében az életteljességet egyrészt a hajlékony dallamalkotás, másrészt a feszült ritmika lendítőereje adja.

Carissimi oratóriumai latin szövegűek. Ismeretlen szövegköltője erősen ragaszkodik a bibliai textushoz, azt foglalja versbe és legfeljebb a megfelelő helyeken egy-egy betétstrófa erejeig bővíti. Témái szinte kivétel nélkül az Ótestamentumból valók: Jónás, Jephtha, Belsazar, Jób történetét dolgozza fel, zenébe foglalja Ábrahám és Izsák áldozási történetét, Dániel próféta történetét, a vízözönt, Salamon ítéletét. Az evangéliumokból, illetve János Jelenéseiből alig néhány epizódot zenésített meg. A szövegköltő maga is hozzájárult a zene izgalmassá, feszültté tételéhez, amikor verseiben előszeretettel alkalmazta a lüktető, daktilikus és anapesztikus ritmusokat. Monteverdi, amikor az általa először használt

ún. *stile concitato**-ról írt, ezeket a ritmusokat jelölte meg a mozgalmas jelenetekhez leginkább illőknek.

A Carissimi-oratóriumok többek között abban is mutatják a filippinus oratórium-dialógushoz való kapcsolódásukat, hogy főszereplőjük a kórus. A legegyszerűbb, rendszerint akkordtömbökben mozgó felrakásban a ritmus ereje pótolja az ellenpontot, s emellett ez a szerkesztésmód rendkívül alkalmas arra, hogy a szöveg érthetően domborodjék ki. A kórustételek harmóniavilága is a legegyszerűbb, egy-egy tétel alig-alig tér el az alaphangnemtől. Időnként ugyan felbukkannak a régi egyházi hangnemek is, de inkább az akkor modernnek számító, sőt, még éppen hogy csak kialakulóban levő dúr-moll rendszer legközelebbi rokonságban álló harmóniáit használja a szerző. Szinte hihetetlen, hogy ez a technika mégis alkalmas a legváltozatosabb hangulatfestésre, olyannyira, hogy egy-egy Carissimi-kartétel egyenes párhuzamba állítható Händel nagy oratóriumkórusaival, és feszültségben nem marad el mögöttük.

Másfajta kifejezés hordozói Carissiminél a szólórészek. A fájdalom, az öröm, a szenvedés és általában az egyéni érzelmek megjelenítését vállalják magukra a szólisták, mégpedig mind a recitativókban, mind azokban a zártabb jellegű számokban, melyekben a későbbi áriatípus előfutárjait láthatjuk. Nem véletlenül nevezték saját korában Carissimit „a muzsika rétorának”; gondosan kidolgozta az érzelmek megjelenítését, akár a hangfestő részeket, akár a szöveg érzelmi tartalmát aláhúzó zenei eszközöket vizsgáljuk. Nem ismeri a szürke, monoton recitativót: ahol csak teheti, egy-egy akkorddal vagy a dallam merészebb lépéseivel húzza alá a szövegtartalmat. Emellett recitativói annyira dallamosan fogalmazottak, hogy már-már elmosódik a különbség az énekbeszéd és az ária között. Az áriák gyakran alkalmazzák a strófikus szerkesztést és a dalyszerű fogalmazást. Nemesyszer fordul elő, hogy ezekben a részekben bizonyos népi elemek is felbukkannak, mint például a velencei *barcarola* vagy a *siciliano* dallamtípusa.

Egy területen marad el messze Monteverdi mögött Carissimi stílusa: úgyszólván teljesen jelentéktelen oratóriumainak zenekari része. Önálló szám csak egy-két műve előtt található, rövid bevezető formájában, és a művek kíséretét rendszerint csak az orgona és néhány vonós látta el. Csak sejthetjük a kor általános előadói gyakorlatából, hogy a kórustételek szólóit hangszerek is alátámasztották.

* Lásd Monteverdi Tankréd-jának ismertetésénél.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy Giacomo Carissimi az új műfaj első nagy jelentőségű mestere volt, aki összegezte az előzményeket, és életművében olyan mintapéldát állított fel, amelyet számos utóda követett.

CARISSIMI

JEPHTA

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra, orgonára és zenekarra

Személyek:

Jephta lánya (*szoprán*) – Testo (*alt*) – Jephta (*tenor*) – Egy harcos (*basszus*)

(Az eredetiben nincsenek a személyek megnevezve)

Cselekmény: A Bírák Könyvének 11. fejezetében (29–38. vers) olvashatjuk Izrael egyik bírájának, Jephtának és leányának tragikus történetét. Jephta hadba vezeti Izrael népét az ammoniták ellen. A hadiszerencse nem kedvez Jephtának. Hogy Isten kegyét megnyerje, fogadalmat tesz: ha győz a harcban, hazatértekor azt, akivel háza népéből először találkozik, feláldozza az Úrnak. (Recitativo.) Megindul a csata, és most már Izrael népe Jephta vezérletével tönkreveri Ammon fiait. (Kórustétel, közbevetett basszusszólóval.) Gileádba érkezett a győzelem híre, és az otthon maradt nők Jephta lányának vezetésével diadalénekekkel fogadják a hazatérőket. (Strófikus szopránária kórossal.) Jephta elborzadva látja, hogy leánya az első háza népéből, akivel találkozik. Kétségbeesve fordul a leányhoz, de meg kell mondania neki a szörnyű hirt. (Tenorária, közbevetett szoprán-recitativókkal.) A leálynak egy kérése van csak: hadd menjen el a hegyek közé, hogy két hónapig sirassa sorsát és azt, hogy gyermektelenül, szűzen kell meghalnia. (Szoprán arioso.) S Jephta leánya barátnőivel elvonul a hegyek közé... (Strófikus szopránária, melynek szakaszai végén kétszólamú női kar echója visszhangozza a zárószavakat.) A művet a kórus gyászéneke fejezi be.

A mű három kiemelkedő csúcspontja a rendkívül feszült és izgalmas csatakórus, a diadalének és az egész zárórész a szopránáriától végig. A csatakórusban, melyet még színesebbé és feszültebbé tesz a közbeékelt basszusszólo, a ritmus lendítőereje a fokozás legfőbb eszköze. Ez a tétel

is mintapéldája a bevezetőben említett daktilikus ritmikának. A diadál-ének több kisebb formaegységből, illetve azok ismétléséből tevődik össze. A kórus legtöbbször ismétli a szopránzólista dallamát, csak a szám végén jut önálló tematikához. Minden szakaszban a táncos ritmus uralkodik, amely ugyanakkor a diadalmi induló funkciójára is alkalmassá teszi ezt a tételt. A mű zenei tetőpontja a zárószakasz. Ez már valóságos ária, fájdalmas szépségére talán csak Gluck Orfeuszában találunk pár darabot. A visszhanghatás már a madrigálirodalomban is gyakran alkalmazott eszköz volt, később mind az oratóriumok, mind az operák előszeretettel használják. Carissimi érzelemábrázoló erejére pedig Jephtha áriája lehet a példa, amely éles diszsonanciáival és váratlan hangközlépésekre nyíló dallamvilágával tökéletesen ábrázolja az apa fájdalmát, emellett ez a rész képviselője annak az átmeneti típusnak is, amely valahol a recitativo és az arioso között foglal helyet.

*

Az új stílus, a később barokknak nevezett új szemléletmód első nagy összefoglaló mestere Claudio Monteverdi (1567–1643). Ő volt az, aki minden általa művelt műfajban újat tudott mondani, illetve az elődei által bevezetett reformokat megtartva, az elméleti meggondolásokból fakadó és így gyakran száraz reformkísérletekből *élő muzsikát* tudott varázsolni.

Minden műfajban: pályája elején, a „mantuai herceg muzsikusaként” mindenekelőtt madrigálokat írt; később, még Mantovában ő írja meg azt az operát, az Orfeót, amely a firenzeiek első kísérletei után az új műfajt egyrészt világhódító útjára elindítja, másrészt megszabadítja a monodikus stílus doktrinér szárazságától; mikor pedig 1613-ban Mantovát felcseréli Velencével, és a Velencei Köztársaság karnagyaként a Szent Márk székesegyház zenei vezetője lesz, az egyházi zene terén is korszakalkotó jelentőségű műveket ír.

A madrigálokban kísérletezi ki azt a rendkívül érzékeny, szeszélyes-szertelen, sőt vad stílust, amely a szöveg minden fordulatát hajlékonyan követi, és éppúgy tud érzelemteljesen lírai, mint szenvedélyesen rapszodikus lenni. Ezt a rendkívül patetikus stílust tulajdonképpen elődeitől, mindenekelőtt a zenetörténet egyik legkülönösebb alakjától, Gesualdo da Venosától veszi át. Ezt fejleszti tovább, amikor későbbi éveiben operáiban, illetve hangszerkíséretes madrigáljaiban kialakítja a „felgerjedt stílust”, a *stile concitato*-t.

Operáiban, az Orfeóban éppúgy, mint a későbbi évekből származó Poppeában és Ulissesben – mint említettük – legfőbb érdeme az, hogy a firenzeiek deklamáló stílusának, a szöveg hű szolgálatának állandó figyelemben tartásával élő és érzékeny muzsikát ír. Ennek eszköze a különböző műfajok és alkotói módszerek egyenrangú és egyidejű alkalmazása. A firenzeiekkel szemben, Monteverdi nem riad vissza a szélesen ívelt dallamosságtól, a rendkívül színes, sokrétű és a jellemzést segítő zenekari hangzástól, a zárt formáktól, valamint a szólóének és az énekkar egyenrangú szerepeltetésétől. Műhelyében ugyanúgy kialakítja a dallamos énekbeszédet, mint Carissimi: lassan-lassan eltűnik a különbség recitativo és arioso között.

Egyházi műveiben kettős arculatú mester Monteverdi. Ifjúkora idején zajlik le a nagy vita az akkori modernnek és konzervatívok között, vagy ahogy akkor vitákban és traktátusokban mondták, a „prima prattica” (a régi stílus) és a „seconda prattica” (az új ideálok) hívei között. Az egyházzene kötöttségei és hagyományos törvényei bizonyos mértékben kötelezték a San Marco karnagyát. Így ezek a művek – miséi, a Vespro és „egyházi madrigáljai” – mindkét stílus, mindkét „prattica” vonásait mutatják, esetleg tételről tételre váltogatva.

A stíláris jellegzetességeken túl azonban, Monteverdi legfőbb érdeme nemcsak az összefoglalás, a kor minden irányzatának egy félreérthetetlenül és félreismerhetetlenül egyéni hangban való összeötvözése, hanem az emberközpontúság. Minden Monteverdi-mű: madrigál, opera, mise, legyen az a tradicionális vagy az új eszmék követője, az Embert, a szenvedő és legfőként az *érző* embert ábrázolja. Addig soha és utána is csak ritkán hevült fel, fűtődött át ennyire az emberi szenvedélyektől muzsika. Ez a szenvedélyesség, pátosz és érzelemgazdagság volt tulajdonképpen a legfőbb újítás, amely Monteverdi nevéhez fűződik. Ebből a szempontból tulajdonképpen az utána következő századok valamennyi nagy vokális komponistája, főleg operaszerzője Monteverdi tanítványa és örököse.

MONTEVERDI

VESPRO DELLA BEATA VERGINE

2 szoprán-, alt-, 2 tenor-, 2 basszusszólóra, vegyeskarra (egyres tételben kettőskórusra), zenekarra és orgonára

12 tétel: ebből 3 szólolistákra, a többiben a szólolisták és az énekkar egyaránt szerepet kapnak

Amikor Monteverdi 1610-ben ezt a Mária-vecsernyét megírta, még a mantovai udvar szolgálatában állott. Azonban már ekkor más állás, más működési terület lebegett szeme előtt; ezért és családi ügyek miatt utazott ebben az évben a pápai udvarba, Rómába. Mintegy „ajánlólevélként” vitte magával V. Pál pápának ajánlott két egyházi művét, a Vespró-t és az „In illo tempore”-misét. A velencei karnagy posztról ekkor talán még nem is volt szó. Monteverdi azonban mintha előre gondolt volna arra, hogy valamikor a San Marco kórusa élén fog állni: a Vespro sokban követi az akkor már javában kialakult velencei hagyományt.

A San Marco muzsikusi, Willaert és a két Gabrieli jöttek rá arra, hogy a székesegyházban levő kóruskarzatok lehetővé teszik a térben elválasztott, különálló énekes- és hangszeres együttesek szembeállítását. Itt, a San Marcóban alakult ki az egyházi zene úgynevezett koncertáns stílusa, melynek lényege éppen a színben egymástól különböző együttesek versengése, koncertálása. A Vespro már alcímében is utal erre: „Da concerto, composta sopra canti fermi”. A cantus firmusokra való utalás a hagyomány felé mutat: Monteverdi a gregorián cantus firmusokra építi fel művét, ezek mintegy vezérfonalként, tartóoszlopként szerepelnek a mű szinte minden tételében. A koncertálás és a cantus firmus-technika (mely egyébként az egész gótikus és reneszánsz kórusmuzsika alapja) a kórustételekre vonatkozik. A néhány szólótétel viszont teljes egészében az új, monodikus stílus, sőt a stile concitato vonásait mutatja. Hogy az összefoglalás teljes legyen, a Vespró-ban képviselteti magát a korabeli olasz népi muzsika néhány eleme, főleg ritmusa, ezenkívül felbukkanak a korszak francia zenéjének bizonyos sajátosságai is. Így a Vespro – akárcsak Monteverdi operái – a korszak zenei életének, kompozíciós stílusainak gyűjtőmedencéje.

A Vespro mai előadási gyakorlatának két problémája van. Az egyik maga a realizálás. A mű szólamkönyvekben maradt fenn, amelyek tar-

talmazzák az énekszólamokat és a számozott basszust, de csak utalásokkal szolgálnak a hangszer-összeállításra. Így számos feldolgozás került be a mai praxisba, köztük a leggyakrabban Walter Goehr 1956-ban kiadott munkája hangzik fel. (Ismertetésünk is ezt a verziót követi, a Magyarországon hozzáférhető Eterna-hanglemez is ezt rögzítette.) A másik probléma a Magnificat kérdése. A Mária-vecsernye ugyanis a Magnificat-tal végződik a liturgikus rend szerint, és Monteverdi természetesen ezt is megkomponálta (sőt, műve két változatát is tartalmazza a Magnificatnak). A legtöbb mai hangverseny-előadáson mégis az utolsó himnusszal, az Ave Maris Stellával fejezik be a művet. Egyrészt a Magnificat, a maga tizenkét önálló tételével, nagymértékben meghosszabbítaná az előadást, hiszen tulajdonképpen önmagában is zárt, külön műről van szó, másrészt éppen az Ave Maris Stella foglalja össze még egyszer a mű valamennyi jellegzetességét, és így kitűnően alkalmas a befejező tétel funkciójának betöltésére.

1. *Domine ad adjuvandum*. Fanfárzengéses, monumentális nyitótétel, az egész mű alaphangulatának bemutatása. Zenekari anyaga révén testvérdarabja az Orfeo nyitányának.

2. *Dixit Dominus*. (109. zsoltár) Hatszólamú kartétel, melyben az énekkart időnként a szólisták váltják fel. A zenei anyag tulajdonképpen néhány alapidallam egymás mellé sorakoztatásából épül fel. Döntő szerephez jut a sűrű és bonyolult ellenpont, néha egy ütemen belül három-négy imitáló szólam is belép. Tehát mintapéldája a tétel a prima pratticának, ám Monteverdi itt is – színező elemként – felhasználja az újabb eszközöket. Időnként az énekkar szinte szavalókóruszerűen szólaltatja meg a szöveget, kötött ritmus nélkül, és hangfestő részletek sem hiányoznak. (Ilyen például az ötödik zsoltárvers megzenésítése, melyben a „Megrontja az ő haragja napján a királyokat” szöveget élesen ritmizált kóruszólamok ábrázolják.) Mint a mű valamennyi zsoltártételét, ezt is az ún. doxológia, az utolsó dicséret zárja le: *Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto* stb.

3. *Nigra sum*. Bármily különös, az Énekek Énekének ezt a félreérthetetlenül nő által megszólaltatott részletét Monteverdi tenorszólistára bízta. Ennek a különlegességnek egyszerű technikai oka van: ebben az időben az egyházi művek „női” szólamait is férfiak, falzettisták, esetleg kasztráltak énekelték. A tétel egyébként a monodikus stílus remeke, fűtötten lírikus, sőt, a *Surge, amica mea* sornál szenvedélyessé is válik.

4. *Laudate pueri Dominum*. (112. zsoltár) Kettőskórus és hat szólista vesz részt előadásában. Felépítésében és jellegzetességeiben testvérdarab-

rabja a *Dixit Dominus*-nak. Ebben a tételben különösen megfigyelhető Monteverdi zenéjének hallatlan ritmikai gazdagsága. Szinte mondatról mondatra változnak a metrikus képletek és a ritmusformák, természetesen mindig a szöveg deklamációját, annak követelményeit véve figyelembe. A tételnek talán legszebb részlete az utolsó három ütem, amelyben a két tenorszólista dinamikában és tempóban egyaránt elhaló éneke csendíti ki az addigi monumentális záró-doxológiát.

5. *Pulchra es*. A két szopránzóló kettőse, szövege ugyancsak az Énekek Énekéből való. A lírikus szöveget Monteverdi valóságos operarészletként komponálta meg, az énekhangok igen gyakran alkalmazzák a különböző ékesítéseket és a tánczenére emlékeztető ritmusformákat.

6. *Laetatus sum*. (121. zsoltár) A mű harmadik zsoltártételét ismét hat szólista és az énekkar szólaltatja meg. Ez a tétel is lépten-nyomon ábrázoló jellegű dallamfordulatokat mutat, egybeolvasztva ezt a kifejező stílust a tétel alapvetően ellenpontos „prima prattica” szerkezetével.

7. *Duo Seraphim*. A harmadik antifónát két tenor- és egy basszusszóló énekli. A dicsőítő szöveg, mely magába foglalja a *Sanctus, sanctus, sanctus*-t is, érdekes módon nem harsány, hanem inkább lírikus jellegű. Igen érdekes a szövegkezelés szimbolikus jellege: amíg a Sanctust éneklő két szeráfról van szó, csak a két tenorista énekel. Mihelyt a szöveg elér a *Tres sunt qui testimonium dant in caelo* sorhoz („Hárman vannak, kik az égben tanúságot tesznek”), a szólisták száma háromra emelkedik. Ez a három azonban a Szentháromság, amely egy. Ezt a szöveget: *Et hi tres unum sunt* („És ez a három egy”) az énekszólamok az *unum sunt* szavakhoz érve ugyanazon a hangon, unisono szólaltatják meg.

8. *Nisi Dominus*. (126. zsoltár) Tízszólamú kettős kartétel. Mintapéldája egyrészt a koncertáló, másrészt a cantus firmus-technikának. A két öt-öt szólamú kórus tulajdonképpen akkor kelti az igazi hatást, ha valamilyen módon – egyfajta „hangversenytermi sztereofónia” segítségével – elkülönítve, a tér különböző pontjairól énekli szólamait. Másrészt, mindkét kórus első basszusszólama (Goehr feldolgozásában egy harsónával megerősítve) a gregorián korálist intonálja.

9. *Audi caelum*. Kétrészes tétel: az első szakaszt a két tenorszólista énekli, a másodikat hatszólamú énekkar. Megint a koncertálás egyik jellegzetessége figyelhető meg: az első tenor fráziszáró ütemeit a második tenor visszhangként megismétli. (Mégpedig úgy, hogy noha a visszhang rendszerint félszavakat énekel csak, ezek is értelmes szavak.) A szöveg egyik zárószava a tenger szó többszámú latin megfelelőjét idézi: *ma-*

ria. A második tenor szójátékként ezt mint *Maria* visszhangozza. A tételt záró kórusszakasz táncszerű 6/8-os lüktetésével tűnik ki.

10. *Lauda, Jerusalem*. (147. zsoltár) Rendkívül érdekes szerkezetű kartétel: a két kórus szoprán-, alt- és basszusszólamai éneklik az igen bonyolult, sűrű szövésű, ellenpontozott darabot, miközben mindkét kórus tenorszólam – egyesítve – a gregorián cantus firmust szólaltatja meg.

11. *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis*. A Vespro legkülönösebb, legizgalmasabb tétele. Tulajdonképpen zenekari közjáték, melynek alapja a *Sancta Maria ora pro nobis* cantus firmusa. A tétel maga lényegében variációsorozatnak mondható: hol a hangszerelésben, hol a ritmikában, hol a dinamikában különböznek a változatok. Az egyesített énekkar majd minden változatban megszólaltatja a cantus firmust, mintegy megmutatva, hogy az egyes variációk mire épülnek. Ezt a tételt hallgatva elmondhatjuk, hogy Monteverdi a mai zenekarnak is megalapítója.

12. *Ave maris stella*. A mű egyetlen strófikus tétele. Formailag talán a legmodernebb valamennyi között: a kórus által megszólaltatott dallam után ritornellek (zenekari közjátékok) választják el egymástól a különböző strófákat, melyeket hol a kórus, hol az egyes szólisták énekelnek. Természetesen ebben a tételben is benne foglaltatik a gregorián cantus firmus. Így a himnusz felsorakoztatja a mű valamennyi jellegzetességét: ellenpontot, formai újítást, monódiát, cantus firmus-technikát és koncertálást.

MONTEVERDI

TANKRÉD ÉS KLORINDA PÁRVIADALA

(Combattimento di Tancredi e Clorinda)

dramai madrigál 3 szólóénekhangra és zenekarra

Monteverdi, az örök kísérletező, idős korában is lépten-nyomon új műfajok kialakításán, új eszközök bevezetésén munkálkodott. 1624-ben írja meg ezt a különös, műfajilag alig besorolható darabot. Ő maga egyik madrigálkötetében, a *Harcos és Szerelmes Madrigálok* (*Madrigali Guerrieri et Amorososi*) címűben jelenti meg a művet. A kötet előszavában azonban előírja az előadás módját is: dísztet ne legyen, színpad se, de a szereplők jelmezben énekeljenek, kifejező mozdulatokkal kísérjék

éneküket, sőt, az Elbeszélő (testo) szavait is mozdulatokkal kommentálják. Tudunk róla, hogy a Combattimento szabályos színpadi előadásban is elhangzott; ma szinte kizárólag hangversenyszámként kerül előadásra.

A darab a stile concitato mintapéldája. Félelmes feszültséget árasztanak a melodikus fordulatok, a váratlan hangközök; soha nem hallott tapasztalt szerephez jut a kísérő zenekar. A hangszeregyüttes ugyan csak vonósokból áll, de Monteverdi egyrészt az izgatott, kopogó ritmikával, másrészt két új zenekari effektussal hallatlanul nagy mértékben gazdagítja a kifejezőerőt. A két újítás: a tremolo és a pizzicato. Mindkettőt Monteverdi alkalmazza elsőként a zenekarban. A tremolo különösen alkalmas a feszült, izgalmasan drámai hangulatok festésére, míg a pizzicato hangszíne a lovak vágatását és a párbajban a kardok villanását képes érzékeltetni. Igen érdekes szerep jut a mű utolsó ütemeinek: addig a különböző zenekari színek és a melódia váratlan fordulatai, a feszült tempó és a ritmika állottak a kifejezés szolgálatában, míg a harmóniavilág néhány egyszerű akkordképletre szorítkozott csak. A zárószakaszban, Klorinda megbékélt halálának pillanatában váratlanul merész akkordfűzések szólalnak meg, természetesen ezek is a drámai kifejezést szolgálják.

A mű szövegét Monteverdi Torquato Tasso „Megszabadított Jeruzsálem” című eposzának 12. énekéből vette. Tasso szövegét az Elbeszélő, a Testo mondja el; övé a főszerep az egész műben. (A Testo szólamát rendszerint tenor, néha alt énekes adja elő.) Tankréd (tenor) és Klorinda (szoprán) csak akkor szólalnak meg, amikor az eposz szövege párbeszédüket írja elő. Így hát aránytalanul nagyobb az Elbeszélő szerepe, mint a két hősé.

A cselekmény. Tankréd, a Szentföldön küzdő kereszties hadak egyik vezére, egy éjszaka találkozik szerelmével, a hős szaracén lánnyal, Klorindával. (A zenekar néhány ütemes közjátéka Tankréd lovának vágatását festi.) Klorinda talpig páncélban, sisakrostélyá leeresztve, s így Tankréd nem ismerheti fel szerelmesét. Az ismeretlen lovagot párbajra hívja ki. Klorinda sem ismeri fel kedvesét és elfogadja a kihívást. A mű centrális szakasza az elkeseredett párbaj ábrázolása mind az énekszólásokban, mind a zenekarban. A párbaj végén Tankréd halálra sebzi ellenfelét. Klorinda haldokolva azt kéri a lovagtól, hogy részesítse őt a keresztiség szentségében. Mikor Tankréd leveszi ellenfeléről a sisakot, akkor döbben csak rá: kit ölt meg. Klorinda azonban a keresztiségben megbékélve hal meg, e szavakkal: *Megnyilt az ég, s én békében távozom.*

Négy évvel a Combattimento bemutatója után, 1628-ban, német muzsikus látogat Velencébe, hogy a San Marco nagyhírű karnagyánál tökéletesítse tudását. Olaszországban Sagittarius mesternek nevezi magát, hazájában *Heinrich Schütz*-nek hívják. Nem először járt ekkor Olaszországban. Már mint fiatal ember, 1609 és 1612 között tanulmányutat tett Velencében, Giovanni Gabrielitől leste el az új stílus, a San Marcóban megszületett koncertáló technika titkait. Első művei, az 1611-ben Velencében megjelent madrigálkötet darabjai jellegzetesen olasz stílusúak. Olaszországból hazatérve, rövidesen Drezdában találjuk Schützt: a szász királyok udvari karmestere és zeneszerzője. Alig egy éve tölti be ezt a tisztséget, amikor 1618-ban bekövetkezik az az esemény, amely Schütz egész életére és művészetére döntő hatással volt: kitör a harmincéves háború. A mérhetetlen szenvedés, amelyet ez a háború Németországra zúdított, Schütznek szinte minden művén nyomot hagyott. Tragikus, sötét színekben tobzódó Schütz muzsikája, még akkor is, amikor örvendező zsoltárt vagy dicsőítő éneket komponál. Technikailag-stilárisan nézve, Schütz az, aki német földön elterjeszti az olasz mesterek módszereit és szemléletét. Ám, amíg Gabrieli és Monteverdi az élet világos oldalát is látták, amíg az ő muzsikájuk – főleg Monteverdié – az embert a maga teljességében, vallási érzéseivel és emberi szenvedélyeivel együtt ábrázolja, addig Schütz művészete úgyszólván kizárólagosan vallásos jellegű. Az említett olasz madrigálkötetből és elveszett Dafne-operájától, valamint néhány alkalmi művétől eltekintve, csakis egyházi muzsikát írt. És ez természetesen is a harmincéves háború idején. Mert ez a háború ugyan magán viseli a különböző európai hatalmi szférák, az osztrák, a svéd és a francia expanziós törekvések jegyeit, mégis, kiindulását, lezajlását és befejezését tekintve egyaránt vallásháború volt. Az ilyen korszakok mindig létre hívják a maguk sajátos művészetét; a harmincéves háború hozta létre Jakob Böhme, Angelus Silesius misztikus-vizionárius költészetét és ennek zenei megfelelőjét, Heinrich Schütz muzsikáját. Az olasz kompozíciós módszerekkel – tehát többkórusos megoldással, hangfestő jellegzetességekkel (ún. madrigalizmusokkal) vagy monodikus stílusban – megírt művek szellemi háttérében az akkor még fiatal protestantizmus látomásos ereje áll. A bibliai jelenetek, mint Saulus megtérése, vagy a zsoltárkompozíciók, mint például a legnépszerűbbek közé tartozó 70. zsoltár – mind egy-egy éjszakai vízió vagy mélységből való kétségbeesett felkiáltás.

Schütz valóban a német zene atyja, az első igazán nagy német komponista volt. Minden olasz hatás ellenére, jellegzetesen német és protestáns

zeneszerző, aki szellemével, szellemi hagyatékával akkor is hatással volt Bachra, ha feltételezhetjük, hogy a lipcsei mester valószínűleg Schütz egyetlen művét sem ismerte. Életművének legjelentősebb darabjai azok az egyházi koncertek, amelyek egyrészt a *Symphoniae Sacrae* három kötetében, másrészt a *Kleine geistliche Konzerte* két kötetében jelentek meg. Nagyméretű alkotásai, *passiói*, német *Magnificat*-ja, *Karácsonyi és Feltámadási Oratóriuma* vagy a *Krisztus hét szava a keresztfán* tulajdonképpen – jelentőségüket tekintve – háttérbe szorulnak mögöttük. Mégis, a mai koncertprakszisban inkább ezek szólalnak meg; a *Symphoniae Sacrae* darabjai csak elvétve hangzanak fel. Ennek oka valószínűleg az, hogy az utóbbiak igen nagy követelményeket állítanak az előadók elé, s ugyanakkor az apparátust tekintve félúton állnak az énekes kamarazene és a kantátaműfaj között. A nagyméretű művek viszont műfajilag egyértelműen besorolhatók, előadásuk kisebb feladat mind technikailag, mind zeneileg, és emellett méreteik révén is nagyobb hatással vannak a hallgatóra.

SCHÜTZ

FELTÁMADÁSI ORATÓRIUM (Auferstehungs-Historie)

tenorszólóra, szólistaegyüttesre, énekkarra, viola da gamba-négyesre és continuóra

Az 1623-ban kiadott Feltámadási oratórium a műfaji fejlődés szempontjából egyesíti a passió történetéből ismert korál- és motettakoncepciót. Az Evangelista a bibliai szöveget a régi korális recitativo törvényei szerint énekli, azonban nem kíséret nélkül, mint az igazi korálpassióban, hanem a gamba-négyestől alátámasztva. Az egyes személyek szavait – Jézusét, a tanítványokét, Mária Magdolnáét stb. – viszont motettikusan komponálja végig a zeneszerző. Ezekben a részekben követi a régi hagyományt, mely szerint az egyes szereplők szavait sohasem egy szólista, hanem mindig kettő vagy több énekli. (Ezt a gyakorlatot követi a mai előadás is, noha Schütz az első kiadás előszavában utal arra, hogy a két vagy több énekhangerre írt részeket tetszés szerint lehet énekes-duettként, tercettként megszólaltatni, vagy pedig úgy, hogy az egyik szólamot valamilyen hangszer játssza.) Az énekkar (hatszólamú együttes) tulajdon-

képpen csak a mű nyitó- és zárókórusában jut lényeges szerephez. Ezen kívül csak egy kartétel van, a mű közepe táján.

A Feltámadási oratórium teljes harmóniában egyesíti a monodikus és a polifonikus elvet, a német és az olasz hatásokat. A kettő egymásra is hat. Így például az Evangelista hagyományos recitáló hangvételt minduntalan ábrázoló jellegű madrigalizmusok színezik; a tömegkórusokban a monodikus elv a népszerűbb, daljellegű szerkesztéssel vegyül. A mű igazi csúcspontjai azok a részek, amelyekben Schütz a hangulati-eszmei ábrázolás, a szóval-eggyéválás misztikus csodáit bontja ki. Ilyen például Jézus és Mária Magdolna szavainak szinte mai modernséggel hangzó, érzékeny akkordfüzése.

Igen jellemző ugyanakkor a mű olaszos külsőségeire, az alig néhány évtizedes opera hatására az az instrukció, amelyet Schütz a mű előszavában ad. A mester úgy látja igazán megfelelőnek az előadást, ha a hívők, illetve a hallgató közönség kizárólag az Evangelistát látják, a többi szereplő és a zenekar láthatatlanul, egy függöny mögött muzsikáljon. És íme, a korszak különböző szellemi áramlatainak kölcsönhatása vagy egymás mellett élése: mindez ugyanakkor jellegzetesen protestáns szemlélet is: csak a Biblia, az Ige személyes hordozója emelkedjek ki.

A mű szövege az evangéliumokból való, és Krisztus eltemetetésétől feltámadásáig és a tanítványok előtt való megjelenéséig mondja el a bibliai történetet.

*

Utunk további folytatásához vissza kell térnünk Németországból Itáliába. Schütz, mint említettük, olasz minták után dolgozott, Monteverditől és Gabrielitől tanulta meg a vokális kompozíció, az ábrázolásmód és általában a zeneszerzés legfőbb tudnivalóit.

Ám mind Monteverdi, mind pedig Schütz emelkedett stílusa mondhatni kivételnek számított e korszakban, akár olasz, akár német földön nézünk széjjel. (Igen, német földön is, hiszen a század közepe tájához érve az oratórium műfaja lassanként meghódítja az Alpokon túli vidékeket is.) Olaszországban, az oratórium szülőhazájában azonban arra kell felfigyelnünk, hogy a műfaj több szempontból is elsekélyesedik. Ha esetleg ez a kifejezés bizonyos esetekben túlzásnak is tűnik, annyi bizonyos, hogy elmosódnak a határok az oratórium és az opera között. Nemcsak a zenei kifejezőeszközök szempontjából, hiszen mint említettük több ízben, lényegében a két műfaj formavilágában, zenei eszközeiben alig-alig van különbség. A határvonalak elmosódása azonban megfigyelhető a

tárgyválasztás, a szövegekönyv és még a textus területén is. Mindez főleg akkor következik be, amikor Rómában föllép *Arcangelo Spagna*, akit a kor az oratórium atyjának, de mindenesetre egyik nagy reformátorának tartott. Nem térünk ki itt mindazokra a költészettani és formai reformokra, amelyeket a költő Spagna bevezetett; újításai közül a fenti szempontból legfontosabb az, hogy az oratórium tárgykörét nem korlátozta többé a bibliára, művei közt igen sok olyan oratórium is szerepel, amely anyagát, cselekményét a szentek életéből, legendáiból vette.

Ezzel aztán szinte zsilip nyílt meg. Hiszen ha végignézzük a szentek életét, a szentekhez fűződő legendákat, szinte valamennyiben, már-már sablonosan, ezeket a körvonalakat látjuk: a szent fiatal korában vagy leendő életet folytatott vagy katona volt, de mindenképpen pogány. Ezután következik valamilyen csodás esemény hatására megtérése és szinte minden esetben vértanúsága. Ha a szent élete első felében nem is fordultak elő a fenti vagy a fentiekhez hasonló események, az biztos, hogy vértanúsága körül megjelenik a kegyetlenség, a pogány császár vagy helytartó szerelmi ostroma vagy hasonló. Ennek a sablonnak megfelelően az oratóriumok szövegeinek szükségszerűen bővelkedniök kellett orgia- vagy katonai-harci jelenetekben, vagy pedig az ellenfél szerelmi csábítása, esetleg a mártíromsággal kapcsolatos kegyetlenkedések jelentek meg. Mindebből következik, hogy az opera és az oratórium szövegekönyvek most már kizárólag a megtérés körüli események leírásában, illetve a szent megdicsőítésében, egyszóval a *magasztos* elem megjelenésében különböztek egymástól. Különösen a szerelmi jelenetek kerültek túlsúlyba; külön műfajként jelentkezik az „oratorio erotico”.

Mindehhez járul az a tény, hogy az oratóriumok szövegköltői szükségesnek érezték, hogy – akár a Bibliából, akár a szentek életéből vették a tárgyat – különböző, általuk kitalált és a történet élénkítését, színesebbé tételét szolgáló epizódokat iktassanak be. Ezek az ún. „accidenti verissimi”-k, „igaz történetek” tartalmazták természetesen a legtöbb idegen elemet.

Vegyünk csak kézbe egy nemrégiben újra közreadott, e korból származó oratóriumot, a másod-harmadvonalba tartozó Vincenzo de Grandis *L'esodo di Mosè dall'Egitto* c. művét. A darab 1684-ben került előadásra, szövegét Giovanni Battista Giardini írta. A tárgy nem a zsidók kivonulása Egyiptomból, hanem a bibliának az az epizódja, amely Mózesnek a fáraó udvarából való elmenekülését mondja el. A bibliában mindez nem több, mint 11 vers. Giardini kétrészes, nagyméretű oratóriumot alkotott belőle. A szövegköltemény koncepciójának külön érde-

kessége, hogy nem részletezi, éppen csak hogy egy-két szóban elmondja a gonosz egyiptomi munkavezetőnek Mózes által történt meggyilkolását, a szövegköltemény fő hangsúlya a Jethró lányával való megismerkedésre, Czippóra és Mózes szerelmére esik. Jethró nem főpap, ez úgy látszik kevés lenne, hanem király. Hosszú recitativo mondja el a királyi palota leírását, részletezve a gazdag díszítést, a drágaköveket, az oszlopcsarnokokat és a termék sokaságát. Semmi különbséget nem találhatunk egy operai szerelmi kettős, valamint Czippóra és Mózes duettje, vagy pedig Czippóra sóvárgóan szerelmes áriái és bármely operai hősnő érzelmi sóhajai között.

Mindez oda vezetett, hogy az oratórium lassanként teljesen elvilágiasodott. Ugyanakkor – szinte természetes – rendkívül népszerűvé vált. Hiszen ez a műfaj pótolta az operaelőadásokat azokban az időszakokban, amikor tilos volt színpadi előadásokat tartani: advent, böjt vagy egyes nagy ünnepek idején. Lényegében mit sem változott a helyzet akkor, amikor mintegy félszázaddal később, a XVIII. század első felében föllép a librettóköltészet két nagy olasz mestere, *Apostolo Zenó*, majd *Pietro Metastasio*. Az ő működésük, mindenekelőtt Metastasioé, csak annyiban változtat a helyzeten, hogy a nyelvezet megtisztul és emelkedetté válik, hogy kevés kivétellel megszűnik az *accidenti verissimi*-módszer, és több helyet kap az oratóriumlibrettókban a moralizálás. Változatlanul a szentek legendái állnak a középpontban, és érdekes módon, amennyiben bibliai a történet, úgy szinte kivétel nélkül ótestamentumi. Krisztus személye soha nem szerepel ezekben az oratóriumokban; Metastasio egyik leveléből tudjuk, hogy a Megváltó túlságosan szent volt valamennyi költő számára, semhogy felléptessék. Metastasioéknak még passiójában sem szerepel Jézus.

Végül is miben áll a különbség opera és oratórium között a XVII–XVIII. század fordulóján? Tulajdonképpen csak formaiak ezek a különbségek. Az oratóriumnak korlátozottabb, szűkebb a cselekménye, mint az operának; az előbbinek két felvonása van, míg az utóbbinak három; az oratóriumban általában több a „prédikációs” elem, ami az operában természetesen egyáltalán nincs meg.

Zenei szempontból ugyancsak külsőséges, formális különbségeket találhatunk. Az oratóriumban több a kórus, mint az operában, az áriák vagy szólista-együttesek kidolgozása gondosabb, és általában az oratórium pompázatosabb, fényesebb zenei megmunkálást kap, mint az opera. 1700 után, az opera velencei iskolájának hatására az oratóriumokból is lassanként elmaradnak a kórusok, s a fejlődés oda vezet, hogy szinte

szabályként két kóruszám szerepel csak, az egyes részeknek vagy az elején, vagy a végén.

Hogy a profán szellem mennyire bevonul az oratóriumok világába, arra példa lehet egy Münchenben bemutatott „Belsazar lakomája” c. mű. A darab pasticcio, azaz az operai gyakorlatban oly ismert elvet követi: különböző szerzők különböző darabjaiból állították össze. Nos, ez a „Belsazar lakomája” Gluck Iphigenia-nyitányával kezdődik, majd Bertoni Orpheus-ának egyik kóruszámával folytatódik, és erre a kor egyik legnépszerűbb operájának, Martin y Soler „Cosa rará”-jának áriái következnek. (Martinnak ezt a darabját a mai közönség már csak hallomásból ismeri, illetve onnan, hogy Mozart a mű egyik részletét halhatatlanná tette azzal, hogy a Don Juan lakomajelenetének asztali zenéjébe belevette.)

Mindaz, amit eddig elmondtunk, kissé negatív színben tünteti fel a korszak olasz oratóriumirodalmát. Ha azonban magukat a zenéket nézzük: kifejezőerő, drámaiság, szingazdagság és pátosz tekintetében igen sok nagy értéket találunk e művekben. Érdekes módon a legértékesebb alkotások egy német mester, *Johann Adolf Hasse* nevéhez fűződnek. Igaz, hogy Hassét már kortársai is olaszabbnak tartották az olaszoknál, és a zenetörténet ma is úgy értékeli, mint aki beteljesítette mindazt, amit az olaszok kezdeményeztek. (Érdekes megfigyelni: a Hasse utáni korszakban két zeneszerzőt is találunk, méghozzá a zenetörténet legnagyobb mesterei közül, akik ugyancsak mindent az olaszoktól tanultak meg, ezt az örökséget fejlesztették tovább és emelték a legmagasabb szintre: Händelt és Mozartot.)

Ha földrajzilag nézzük az olasz oratórium világát: római, firenzei, velencei, bolognai és nápolyi iskolákat különböztethetünk meg. Ezek közül az idők folyamán a kezdeményező római iskola teljesen elveszti jelentőségét, a firenzei sem hoz létre fontos alkotásokat. A továbbfejlődés szempontjából a velencei és a nápolyi szerzők a legjelentősebbek.

A velenceiek több szempontból is. Egyrészt a zenében igen nagy szerepet juttatnak a népies hangnak, így többek közt a gondolások énekének: a barcarolának (dallamban és ritmikában egyaránt), másrészt Velence konzervatóriumaiban érdekes utóéletét figyelhetjük meg a latin szövegű oratóriumnak. (Mondanunk sem kell talán, hogy mindaz, amit az oratóriumszöveg fejlődéséről fentebb elmondtunk, az oratorio volgare, az olasz nyelvű oratórium területén zajlott le.) Ezek a velencei konzervatóriumok egyébként is központjai voltak a zenélésnek. Sokszor elmondták, leírták már, de ne hiányozzék könyvünkéből sem: e konzervatóriu-

mok tulajdonképpen árvaházak és lelenházak voltak. Főleg lányokat neveltek, és az általános iskolázáson kívül zenére is oktatták a növendékeket. Noha ezek az intézmények zárda jellegűek voltak, igen vidám élet folyt bennük. A lányok még udvarlóikat is fogadhatták, és igen gyakran innen mentek férjhez. Zenei előadásai – akár oratorikus, akár zenekari koncertekről volt szó – a város eseményei közé tartoztak, népszerűségben versenyeztek Velence operaházaival. És, hogy milyen magas lehetett a színvonal, a zenei nívó ezekben a konzervatóriumokban, arra nézve elég egyetlen tényre utalni: az egyik ilyen konzervatóriumi zenei együttesnek nem kisebb mester volt a vezetője, mint *Antonio Vivaldi*.

Vivaldi ezzel az intézeti zenekarral mutatta be concerto grossóit. Ezekről már sok szó esett, mind a művekről, mind pedig az előadó együttesről. Az azonban kevésbé köztudott, hogy Vivaldi két oratóriumot is írt ennek az együttesnek. Ezek, mint említettük, a velencei hagyományhoz híven latin nyelvűek. Magyarországon is ismert közülük az egyik, a *Juditha Triumphans*.

VIVALDI

JUDITHA TRIUMPHANS

szoprán-, alt-, tenor-, bariton- és basszusszólóra, énekkarra és continuóra

Személyek:

Juditha (*alt*) – Abra (*szoprán*) – Vagans (*tenor*) – Holofernes (*bariton*)
– Ozias (*basszus*)

30 szám: 25 ária, 5 kórus. Valamennyit recitativók előzik meg, ezek közül kettő zenekarkiséretes

1716-ban került bemutatásra a darab az Ospedale della Pietà zenei együttesének tolmácsolásában. Ennek a konzervatóriumnak az élén állt akkor Vivaldi, és ez az együttes is kizárólag leánynövendékekből állt. A férfiszerepeket is leányok énekelték, amint ezt a fennmaradt írásos bizonyítékokból tudjuk. Férfi énekesek – valószínűleg a San Marco kórusából – csakis a kórusokban működtek közre.

Különös a mű alcíme: „Sacrum militare oratorium”, azaz „Szent harcos oratórium”. Ez a megjelölés természetesen a cselekmény részben

harcias jellegére utal. Judit és Holofernes bibliai históriája egyike volt a legkedveltebb oratorikus témáknak, hiszen módot adott harci cselekmények, szerelmi csábítás, hazaszeretet, önfeláldozás, kegyetlenség és dial dal ábrázolására. A téma népszerűsége csak nőtt, amikor Metastasio megírta „Betulia Liberata” c. művét, melyet igen sok zeneszerző, köztük Mozart is megkomponált.

Vivaldi zenéje mindenekelőtt szingazdagságával tűnik ki. Már a concerto-szerző Vivaldi is feltűnően sok színt alkalmaz, időnként valósággal az impresszionizmus palettáját használja – természetesen saját korának eszközeivel. Ez az ábrázolóképeség, ez a festői szingazdagság csak fokozódik ebben a műben, ahol nem elvont zeneiséggel vagy tájleírással, természetfestéssel párosul. A szöveg fordulatainak, drámaiságának, feszültségének színei érvényesülnek az oratóriumban. Azt mondhatnánk, hogy a szövegtől olyan impulzusokat nyer a szerző, amelyek fokozzák színérzékenységét. Ez a szingazdagság megnyilvánul olyan, lényegében külsőséges vonatkozásokban is, mint a zenekar összeállítása. A kor szokása szerint természetesen a vonóskar adja a zenekar gerincét, ám szólisztikusan helyet kap az oboa, a viola d’amore, a mandolin és az orgona is. Ezekhez a zenekari színekhez kapcsolódik a kifejezés rengeteg színe: Juditha béke-áriájának siciliano ritmusa, Holofernes szerelmi vallomásainak és ostromának feszülten izgalmas, valóban erotikus fűtöttsége, Ozias főpap magasztossága és Vagans szolga népies hangja. Különösen ez utóbbira szolgált Vivaldi zenéje számos izgalmasan érdekes példát. A szolga dalaiban szinte kivétel nélkül a népies melodika és táncos ritmika szólal meg; ezekben a dalokban Vivaldi igen gyakran alkalmazza azt az unisono-felrakást is (az énekszólammal azonos a zenekar, harmóniak nincsenek), amely a kor operáiban általában a bolondos figurák, a gúnyosan ábrázolt alakok jellemzésére szolgált. Az unisono már régebben is általában a negatívum kifejezésének egyik legfontosabb eszköze; útja a XVII. sz. velencei operáitól egészen századunk határáig, az utóromantikáig nyomon követhető.

Feltűnő a kórusok kis száma; ez azonban, mint említettük, ebben az időben már általános Itáliában. Egyébként nemcsak az oratóriumokból, hanem az operákból is egyre inkább eltűnik a kórus, és a két műfaj lényegében szólista-produkcióra épül. Az áriák kivétel nélkül a da capo-formát követik. Nyilvánvaló, hogy a visszatéréskor az énekes gondosan variálta, kidíszítette a főrészt. Az ábrázolás erejéről már szólottunk: Vivaldi szinte egyetlen alkalmat sem hagy kihasználatlanul, hogy egy-egy szót, mondatot vagy áriaszöveget ne ábrázoljon *képszerűen*. Egy példát

hadd hozzunk fel erre az ábrázolásmódra: Juditha egyik áriáját. Juditha a Holofernesszel eltöltendő éjszakára készül, és szolgálóját, Abrát hívja segítségül félelme leküzdésére. A szövegben előfordul a *Turtur gemo* (gálambként félek) kifejezés is. Szinte naiv az a módszer, ahogy Vivaldi nem a félelmet, Juditha szorongását teszi az ária ábrázoló szférájának középpontjává, hanem a gerle bűgását, a hangutánzást. Vagy: egy másik Juditha-áriában (ebben szerepeltet szőlő-mandolint Vivaldi), amelyben az évek múlásáról, elszállásáról van szó (*Volant anni*), a repülést, az évek szállását fejezik ki az énekszólam skálaszerű koloratúrái.

A Juditha Triumphans tehát ellenpéldát szolgáltat arra a meglehetősen begyökeresedett véleményre, miszerint Vivaldi mindenekelőtt hangszeres alkotóművész volt, akinek életműve koncertóiban teljesedett ki. Ha ez az oratórium szolgáltat is néhány példát naivitásra, ha találunk is benne néhányat a kor közhelyeiből, egészében véve bizvást elmondhatjuk róla: remekmű. Azzá teszi mindenekelőtt drámai izzása, amely átüt a közhelyeken, amely megneemesíti a meglehetősen közepes színvonalú szöveget, és amely sok szempontból túlmutat korán, éppúgy, mint a koncertók.

A cselekmény. Betulia városát ellenség ostromolja. Tűzzel-vassal pusztítanak és elfoglalással fenyegetik a várost. Vezérük a félelmetes Holofernes. Az ostrom kellős közepén jelentkezik a táborban egy szép betuliai nő, Juditha. Holofernes szívesen fogadja, bele is szeret és lakomára hívja. A lakoma közben a hadvezér egyre hevesebben, egyre szenvedélyesebben ostromolja Judithát, aki hízékedésével és kacérságával csak fokozza Holofernes vágyát. Közben megtudjuk a valóságot is Juditha és szolgálója, Abra egy-egy párbeszédéből: a nő azért jött az ellenség táborába, hogy megszabadítsa városát a veszélytől. Az oratórium egész első része lényegében a szerelmi ostrom körül forog, csak a rész végén halljuk távolból a betuliaiak imáját, melyben az Urat kérik: segítse meg a hős Judithát és a várost.

A második részt Ozias áriája nyitja meg; ez is könyörgés az éghez: semmisítse meg az ellenséget. Közben beáll az éj, és Holofernes sátorába hívja Judithát. A hős lány azonban hiába kéri a hadvezért, hogy legyen könyörületes Betuliához. Nem marad más megoldás a számára, mint hogy az álomba merült Holofernest megölje. Így megmentette a várost, mert az ellenség, vezére halálát felfedezve, elmenekül. A felszabadult Betulia örömmujongva köszönti a győzedelmes Judithát.

És íme, a Tengeri Köztársaság, Velence mindenható hatalma: a győzedelmes Judithát köszöntő kórus utolsó szavai, utolsó mondata már

nem Betuliára vonatkoznak: *Adria vivat et regnet in pace* – Békében éljen és uralkodjon az Adria.

*

Nyomatékosan kell hangsúlyoznunk, hogy mindegyik olasz oratórium-iskola különbséget tett a kifejezett oratórium és az egyéb, templomi célú egyházi zene között. Mindazok a zenei tulajdonságok, karakterisztikumok, amelyeket az oratórium fejlődésével, alakulásával kapcsolatban megemlítettünk, *csakis* az oratorio volgare-ra, illetve Velencében a latin nyelvű oratóriumra vonatkoznak. Az egyházi zenében sokkal szigorúbb törvények uralkodtak. A szöveg természetesen adott, ezt nem lehetett semmiféle betoldással vagy változtatással „korszerűvé” tenni. A zenei szerkesztés – és ezen most éppúgy értjük a formavilágot, mint a dallamképzést, a ritmikát, a hangszerelést és a harmóniákat – többé-kevésbé hagyományhű volt. Azaz: szigorúbban vette a szerkesztési elveket, sokkal többször alkalmazta az ellenpontot; a dallamvilág alig tűrte meg az érzelmes, „operás” kifejezésmódot, és a ritmikába is elvétve vonult be a népies, táncos lüktetés.

Így abban a néhány egyházi kompozícióban, amely Vivaldi életművéből fennmaradt, nem hallhatjuk azt az operai hangot, amely a Judit-oratóriumot lényegében jellemzi. A kóruskezelésben, a harmonizálásban nemegyszer még Palestrina emléke kísért, vagy éppen annak a Monteverdinek a hatása, aki éppúgy a Szent Márk székesegyház muzsikusa volt, mint Vivaldi. (Egyébként nemcsak Vivaldi, hanem apja is a San Marco-ban működött zenészként.) Vivaldi egyházi művei közül Magyarországon a Magnificat szokott előadásra kerülni, így ezt ismertetjük.

VIVALDI

MAGNIFICAT

2 szoprán-, alt-, tenorszólóra, énekkarra, zenekarra és continuóra

9 tétel: 7 kórus, 1 szólótétel, 1 duett

A műből két változat ismeretes. Az első – általában ezt szokták előadni – valószínűleg valamelyik templom részére készült, feltehetően *nem* a San Marco részére, hiszen nyoma sincs a darabban a székesegyház több

kórus alkalmazását lehetővé tevő sajátosságának, amelyről már volt szó. Az átdolgozás viszont, amelyben Vivaldi öt számot kicserélt és áriákkal helyettesített, bizonyosan az Ospedale della Pietà céljait szolgálta.

Már a mű diszpozíciója is bizonyítja, hogy egészen más stílussal van dolgunk, mint például a Judit-oratóriumban. A kilenc rész közül Vivaldi hetet kórusra bízott, és összesen két tétel van, amelyben szólisták szerepelnek, ám ezek egyike sem ária.

1. *Magnificat*. A teljes együttes zengő akkordjaiban szólal meg a dicsőítés. Egyike azoknak a szakaszoknak, amelyekkel kapcsolatban fentebb Palestrinára utaltunk.

2. *Et exultavit*. A szólisták veszik át a vezető szerepet, mégpedig a hangfajok sorrendjében, egymás után belépve. Ezt a tételt tulajdonképpen concerto formának is nevezhetnénk. Az egyes szólistabelépéseket ugyanis éppúgy a zenekar ún. ritornelló-ja választja szét, mint ahogy a concerto grossó-ban áll szemben egymással a szólista és a zenekar, illetve a szólista dallamvilága a zenekarával. A kifejezés természetesen itt is a dicsőítés, amint azt a szöveg megkívánja. Csak a második szólószakaszban, az alt belépésénél színesíti a zenei képet a kórus is. Biztosak lehetünk benne, hogy ez a kórusbelépés is a kifejezés szolgálatában áll, mert az *Omnes generationes* szövegre esik, tehát a tömeget hangsúlyozza.

3. *Et misericordia*. Kórustétel, a mű talán legmegrendítőbb szakasza. A szöveg ugyan az Úr nemzedékről nemzedékre szálló könnyőrelességéről beszél, a zene azonban könnyörgéssé, éppen az isteni kegyelemért való könnyörgéssé alakítja át. Feltűnő az állandóan lüktető, az egész tételt motorként hajtó nyolcadmozgás, valamint a váratlanul széles hangközökre táguló dallamvezetés. Ezek a széles hangközök (szext, szeptima) természetesen mindig a *misericordia* szóra esnek. Hatalmas fokozásban jut tetőpontjára a zene, míg a befejező részben, ugyancsak az ábrázolás erejének fokozása céljából, Vivaldi kromatikusan lefelé hanyatló dallammenettel festi az istenfélelmet (*timentibus eum*).

4. *Fecit potentiam*. Rövid, mindössze 23 ütemnyi kórustétel, viszont annál elementárisabb hatású. Akárcsak *Magnificat*-jában Bach, Vivaldi is a *dispersit* (szétszórta) szót állítja a zenei kép középpontjába. Valóságos viharzene a tétel, melyben a fősúly a vonóskar tombolásán van. A kórus súlyos akkordokban éppen csak recitálja a szöveget, a kifejezés erejét a zenekari tabló – a Négy Évszak viharzenéinek testvére – adja meg.

5. *Deposuit*. Ha a harmadik tételt a mű legmegrázóbb, a negyediket a legdrámaibb tételének nevezhetjük, ez mindenképpen a darab legérde-

kesebb szakasza. Az ugyancsak rövid terjedelmű számban énekkar és zenekar elejétől végig unisonóban halad. Nyilvánvaló, hogy ez a negatívumot kifejező tradicionális eszköz a hatalmasok letaszítását ábrázolja. De vajon miért nem változtat kifejezésmódot Vivaldi az *exaltavit humiles* szövegre, amely gondolatilag az előzőnek sarkalatos ellentéte? Csak szónoki kérdésként tehetjük ezt föl, felelni nem tudunk rá. A negatívum ábrázolására szolgáló unisono-technika a XVIII. században már annyira általános, hogy nem kételkedhetünk itt sem célzatában. Talán Vivaldi azt a módszert követi, hogy egy-egy szövegszakaszból a számára legfontosabb szavakat emeli ki, és ezeknek jelentését viszi végig következetesen az egész tételben. A század operatermésében bőven találkozunk ezzel a módszerrel; nemegyszer fordul elő, hogy harmad-negyedrangú zeneszerzők közhelyként alkalmaznak egy-egy kifejezőeszközt, tekintet nélkül a dramaturgiai értelemre. Benedetto Marcello híres pamfletje, a „Divatos színház” (Teatro alla moda) több példát is szolgáltat erre, gúnyosan emlékezve meg az olyan komponistáról, aki például egy bosszúáriában ellágyítja a hangvételt, ha teszem azt az *atya (padre)* szó fordul elő a szövegben, még akkor is, ha esetleg éppen atyja ellen forral bosszút fia vagy lánya.

6. *Esurientes*. A két szoprán szóló duettje, continuo kísérettel. Tulajdonképpen kamara-duett, melyben a zenekar hallgat, és csak cembalo és vonós-basszus kíséri a szólistákat. A szoprán-szólamok dúsan ékesítettek, hajlékonyak és kedvesek, a kifejezés tehát a szűkölködőkről való gondviselést ábrázolja: *Esurientes implevit bonis*.

7. *Suscepit*. Rövid kórustétel, a nyitókórus párdarabja, attól csak annyiban különbözik, hogy a rövid terjedelmen belül kétszer is előfordul tempóváltás (lassú-gyors-lassú).

8. *Sicut locutus est*. Háromszólamú kórustétel. Vivaldi ebben a darabban kiiktatja az énekkarból a tenor-szólamot. A zenei anyag emlékeztet Vivaldi concertóinak gyors tételeire, a szerkesztésmód pedig a lazán kezelt ellenpontosság és a tömörszerű szakaszok ellentétére épít.

9. *Gloria Patri*. Háromszakaszos zárótétel. Az első, lassú részben méltóságteljes akkordok szólaltatják meg a doxológiát, majd valamivel felgyorsul a tempó a *Sicut erat*-ra. Végül az *Amen*-re ugyancsak lazán kezelt kettősfigura vagy legalábbis kéttémás fugato hangzik föl. Ennek egyik témája a gregorián korálisokra emlékeztető dallam, míg az ellenszólam a *Sicut erat* utolsó ütemében felhangzó melódiatöredéket fejleszti tovább.

Az átdolgozott változatban, mint említettük, öt ária került a műbe.

A kéziratból még arról is tudomásunk van, hogy mi volt az áriákat megszólaltató leányok neve: Apollonia, Chiaretta, Ambrosina, Albetta, valamint a szülővárosáról csak La Bolognesa-nak nevezett lányok énekeltek az új tételeket. Az áriák mindegyike virtuóz követelményeket támaszt az énekeseikkel szemben, úgyhogy nagyon is érthető az a korabeli híradás, mely szerint a velencei operaénekesek gyakran keresték föl az Ospedale della Pietà koncertjeit, hogy... tanuljanak a lányok énekéből.

*

Továbbhaladva a különböző olasz oratórium-iskolák birodalmában, földrajzi szempontból Bologna és Modena következik. Mindkét város nevezetes az oratórium történetében. Nem annyira a művek, az eredmények szempontjából talán, hanem a kialakult stílus miatt. Bologna mesterei a velencei stílust folytatták és fejlesztették tovább, míg Modena zeneszerzői a római hagyományt ötvözték össze a velenceivel. Főleg e két iskola komponistái szolgáltattak példát és adtak modellt az oratóriumműfaj legnagyobb géniuszának, Händelnek, amikor fiatal korában Itáliában működött.

A zenetörténet szempontjából és ezen belül mind az opera, mind az oratórium vonatkozásában a legnagyobb jelentőségű azonban a *nápolyi iskola*. Úttörő mesterei, elsősorban *Alessandro Scarlatti*, olyan újításokat vezettek be, amelyek több évszázadon keresztül a zeneszerzés alapvető törvényeivé váltak. Ha pár oldallal előbb Händelre és Mozarttra hivatkoztunk, mint olyan zeneszerzőkre, akik az olaszoktól tanulták meg a kompozíciós mesterség minden megtanulnivalóját, elsősorban a nápolyi eredményekre gondolunk. (Csak látszólagos az ellentmondás Händel esetében: a bolognai és modenai oratóriumok ifjúkorában hatottak rá, az érett alkotásokban ő is a nápolyi stílust fejlesztette tovább.)

Mi mindent is köszönhetünk Nápolynak? Egy egész műfajt: a vígoperát. Új formákat: az olasz nyitányt és a da capo-áriát. Szerkesztésmódot: az énekhanggal versenyző, koncertáló hangszerek bevezetését. És végül a legfontosabbat: a nápolyi muzsika csodálatos dallamvilágát, a bel cantó-t, az egész zenetörténet legnagyobb szabású melodikus kivirágzását.

A vígopera: Nápoly színházaiban vezették be azt a kezdetben talán különös gyakorlatot, hogy a tragikus, mitológiai vagy történelmi tárgyú operák felvonásközeiben vidám játékokat, komédiákat szólaltattak meg, természetesen ezeket is zenével. Ezekből az intermezzókból fejlődött ki az önálló vígopera, hiszen csak annyi kellett, hogy a két felvonás

közben felhangzó két komédia-részletet elszakítsák a komoly operától és önállóan adják elő. A mai kutatás fényében már tudjuk, hogy Nápolyval egyidejűleg Rómában és Velencében is történtek hasonló kísérletek, ám az eredményt mégis Nápoly produkálta. A másik két helyen megmaradtak a kísérletezésnél, Nápolyban levonták a következményeket. Nemcsak a zeneszerzők, hanem a közönség is. Alighogy az első, igazán jelentős vígopera – vagy ahogy azóta nevezik: *opera buffa* –, Pergolesi *Úrhatnám szolgáló*-ja 1733-ban színre került, a komoly opera, az opera seria sirja szinte meg volt ásva. Előbb Nápoly, aztán Itália, majd egész Európa mást sem akart hallani, mint buffát. Mindezt azonban csak Nápoly jelentőségének bemutatására említettük meg, hiszen a vígoperának vajmi kevés köze van az oratóriumhoz. . .

A forma terén Scarlatti és követői új típusokat vezettek be. Így például az ún. olasz nyitányt, amelynek három tétele vagy szakasza gyors-lassú-gyors sorrendben követi egymást. Ez is mélyreható következményekkel járt, hiszen a rövid szakaszokat csak ki kellett bővíteni és egymástól elválasztani, hogy megszülessék az elkövetkező korszakok központi zenekari műfajának, a *szimfóniának* tételbeosztása, illetve tempó-karaktere.

A da capo-ária ugyancsak századokra meghatározta az áriatípust. Lényege egy örök lélektani jelenség: a ráismerés, a felismerés. Az első szakasz után következik egy középrész, amelynek zenei anyaga vagy teljesen más, vagy legalábbis variánsa az előzőnek, majd visszatér az első rész. A hallgatóközönség tehát e visszatéréskor már ismerősként üdvözölhette az első szakaszt, felismerhette: „ezt már hallottam”. Egyébként is, minden zenei forma alapja a felismerés-ráismerés pszichológiai faktora, hiszen minden forma bizonyos egységek, szakaszok, motívumok vagy más zenei jelenségek – formánként más és más törvény szerinti – *visszatérésére* épül.

A da capo-ária kedvezett azonban másnak is. Ez a korszak a nagy olasz énekművészet megszületésének ideje. Ekkor lépnek színpadra az első sztárok: énekesnők, kasztráltak, férfiénekesek. És ezek a sztárok, ezek a technikai nehézséget nem ismerő énekesek kötelességüknek tartották, hogy a visszatérő főrészt estéről estére másként diszítsék, ékesítsék. (Sőt: az az énekes, aki nem tudott minden este másfajta diszítést alkalmazni, már le is léphetett a színpadról, mert kifütyülték, megbuktatták.) Természetesen ez a díszítő praxis megkívánta, hogy az énekes bizonyos fokig zeneszerző is legyen, és az ékítményeket, koloratúrákat ügye-

sen, értelmesen, a zeneszerzés szabályainak figyelembevételével dolgozza ki.

A da capo-ária arra is módot adott, hogy megváltoztassa a dramaturgiát. A közép-rész nemcsak zeneileg, hanem hangulatilag, tartalmilag is különbözött a főrésztől. Így egy árián belül lehetőség nyílt mind a szövegköltőnek, mind a zeneszerzőnek arra, hogy a hőst, az áriát éneklő személyiséget több oldalról bemutassa és jellemezze. Meg kell azonban mondanunk, hogy a da capo-ária ez utoljára említett lehetőségét csak kevés zeneszerző, a legnagyobbak aknázták ki. Mert az énekes sztárok fellépte egyben kezdetét jelentette a legrosszabb értelemben vett sztárkultusznak is. A zeneszerző a legtöbb esetben kiszolgálójává vált az énekesnek, a zenét az énekes igényei szerint, esetleg különleges képességei szerint, azokhoz igazodva kellett megírnia. És ez alól az iga alól csak a legerősebb egyéniségű, kimagaslóan nagy zeneszerzők tudtak kitörni: Scarlatti maga, Händel, Gluck, Mozart.

Ugyancsak Scarlatti nevéhez fűződik az a szerkesztési módszer is, amely az áriában nem elégszik meg az énekhang középpontba állításával, hanem ahhoz valamilyen szólóhangszert is hozzátesz, méghozzá kiemelt módon. Ezek a hangszerszólókkal kísért, ún. koncertáns áriák is a kifejezés erejét növelhették, hiszen nyilvánvaló, hogy egy harcias jellegű áriánál a trombita lesz a kiemelt hangszer, míg egy pásztori hangulatúnál az oboa, vagy egy lágycsörgő instrumentum. Ám ahogy az énekes sztárok diktáltak a zeneszerzőnek, ugyanúgy ezt a gyakorlatot is nagyon gyakran módosította, hogy az illető színház zenekarában volt-e kimagasló képességű hangszeres művész. Ha volt, nyilvánvalóan az ő hangszere került koncertánsan alkalmazásra a legtöbb esetben. (Nagyon késői példát hadd hozzunk fel: Verdi *A végzet hatalma* c. operájában több ízben szerepel szólisztikusan kiemelt klarinét. Az ok igen egyszerű: a szentpétervári operának, ahol a mű ősbemutatója lezajlott, volt egy nagyszerű klarinét-virtuóza. . .)

Magáról a bel canto-dallamosságról alig szólhatunk, hiszen olyan tüneménnyel állunk szemben, amit magyarázni, vagy szavakkal megközelíteni nem nagyon lehet. Beszűrődött ebbe a dallamosságba a dél-olasz népi melodika is; nagyon gyakori a kor áriáiban a sicilianótípus, a maga 6/8-os vagy 12/8-os ringásával és utánozhatatlanul lágycsörgő, álmodozó dallamvezetésével. De nemcsak a népi melodika játszott közre ennek a bel canto-dallamosságnak kifejlődésében, mint ahogy csak részösszetevőként gondolhatunk az énektechnika, az énekes virtuozitás szerepére is. Természeti tüneménnyel állunk szemben, amely akkor kerül igazán kö-

zel hozzánk, ha nem beszélünk róla, ha nem próbáljuk magyarázni és elemezni, hanem, Schumann szavát megfogadva: hallgatjuk.

Természetes, hogy a nápolyi iskola is magáévá tette az oratórium ekkor már hallatlanul népszerű műfaját. Francesco Durante, Scarlatti maga, követői közül pedig Francesco Feo, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Nicola Porpora és Niccolò Jommelli számos művel gazdagították a műfaj történetét. Ezek a darabok azonban alig-alig kerülnek előadásra, éppúgy, mint ahogy eltűntek a könyvtárak mélyén a nápolyi mesterek egyházzenei alkotásai is.

Egy mű azonban halhatatlanná vált, születése óta nem volt olyan korszak, hogy ne került volna igen gyakran előadásra, annak ellenére, hogy az adott korok igen különböző módon értékelték: Pergolesi *Stabat Mater*.

PERGOLESI

STABAT MATER

szoprán- és altszólóra (női karra), vonószekarra és continuóra

12 szám: 5 ária, 7 kettős (3, esetleg 4 kórustétel)

Giovanni Battista Pergolesi *Stabat Mater* egyike a leggyakrabban játszott oratorikus műveknek, és egyben egyike azoknak a daraboknak, amelyeknek keletkezése körül a legtöbb legenda született. Sokáig hitték, hogy a mű a szerző legutolsó alkotása, hattyúdala. Volt olyan legenda is, mely szerint az utolsó strófa megzenésítését („*Quando corpus morietur*”) nem is tudta befejezni, s ezt neves kortársa, Leonardo Leo írta. Ma már biztosan tudjuk, hogy az egész mű Pergolesi alkotása, és hogy ha nem is az utolsó műve, de mindenesetre halála évében írta. A tragikusan rövid életű zeneszerző – mindössze 26 évet élt, 1710-től 1736-ig – ezzel a művével – valamint a *Serva padrona* című vígoperával – írta be a nevét a halhatatlanság könyvébe.

A *Stabat Mater* körüli bonyodalmak vonatkoznak az előadásra is. Noha ma már bizonyított, hogy Pergolesi nem gondolt énekkarra, és művét kizárólag két női szólistára bízta, mégis gyakran előfordul, hogy néhány tételt – főként a kezdő és a záró tételt, valamint a „*Fac ut ardeat*” fűgát – kétszólamú női karral szólaltatnak meg. A *textus* körül is van-

nak zavarok, mégpedig mind zenei, mind szövegi vonatkozásban; szinte azt mondhatni: ahány kiadás, annyi verzió.

A legnagyobb félreértések azonban a mű stílári felfogása körül tapasztalhatók. Számos olyan előadás, sőt, hangfelvétel ismert, amely ebből a *Stabat Mater*ből szabályos, „magasztos” egyházi művet teremt. Pedig Pergolesinek ez a műve nagyon távol áll a magasztosságtól, az elmélyülő áhítattól. Azaz: teljesen másként fogja fel feladatát, mint általában az egyházi művek szerzői. Kézenfekvő egy közismert irodalmi példára hivatkozni. Ahogyan Anatole France híres novellájának, a „Miasszonyunk bohócának” hőse az üres templom oltárán álló Mária-kép előtt legszebb bukfenceit veti, és ezzel azt ajánlja fel, amit a legjobban tud, ugyanúgy Pergolesi azzal a zenei stílussal fordul a Fájdalmas Szűzhöz, amit a legjobban tud: a nápolyi operáéval. És ez a nápolyi operastílus igen gyakran a nápolyi vígoperáé. A *Stabat Mater* nem egy részlete Pergolesi akármelyik buffa operájában benne lehetne, mint ahogy az összehasonlító kutatás be is bizonyította, hogy a *Stabat*-ba több helyen korábbi darabjaiból „vett kölcsön” részleteket. A három, szigorú stílusban tartott ellenpontos tételen kívül a mű zenei anyaga teljes természetességgel azonosul a korszak és a város hangjával. És ez nem is lehetett másként. Nem klasszikus, illetve klasszicizáló oratórium ez a *Stabat Mater*, hanem a XVIII. század nápolyi emberének saját, őszinte hangját szóltatja meg. Nem ünnepi egyházi muzsika – Pergolesi kétkórusos-tízszólamú miséje bizonyíték rá, hogy ahhoz is értett –, hanem vallásos szövegű, lírikus ária- és duettsorozat. Nem eshet karmester nagyobb tévedésbe, mint ha a tempókat túl lassúra veszi, vagy ha az „*Andante amoroso*” előírást figyelmen kívül hagyva méltóságteljessé, Bach értelmében metafizikussá teszi ezt a muzsikát. Kizárólag az említett három tétel bírja el, éppen szigorú stílusa folytán, a kötöttebb előadói stílust. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy Pergolesi zenéje érzelmi kifejezőmódjában nem követi Jacopone da Todi himnuszát. Csak éppen a Szent Szűz fájdalma nem több, mint bármely operahősnő vagy gyermekét veszett nápolyi asszony szomorúsága.

A három szigorú stílusú tétel általában ellenpontos-imitatorikus szerkesztésű. A nyitó *Stabat Mater* megmarad az imitáció lazább formájánál és az egyes átimitált szakaszokat homofon részek kötik össze. A *Fac ut ardeat* és az *Amen* viszont már szigorúan következetes fűgák, természetesen a fűga lazábban kezelt, olasz típusa szerint megformálva. (Így például a *Fac ut ardeat*-ban igen jelentős szerephez jutnak a trillák és egyéb ékesítések; egyébként ez a tény is mutatja Pergolesi szőlisztikus el-

képzelését.) Az áriák közül a legmélyebben tragikus hangot a *Fac ut portem* altária üti meg. Ennek már forte unisono zenekari bevezetése is drámai erőtől feszül, és maga az ária még ékesítéseiben is Krisztus halálának tragédiáját énekli meg. De ugyanígy említhetnénk a *Cujus animam* szopránáriát is, amely minden nápolyias operahangja ellenére léptenyomon a drámáról, a halálról, a sebekről szól. Pergolesi zsenialitását mutatja, hogy ebben a számban – előlé írta a szerző az említett „Andante amoroso” utasítást – hogyan tudja összeegyeztetni a lírikus operai hangvételt a drámai kifejezésmóddal. Élesebb dramatikus ábrázolás aligha képzelhető el, mint a *Pertransivit gladius* szövegre eső éles, valóban szűrő trillák. Talán csak az *Eja mater* altáriában érezzük túlzottnak vagy oda nem illőnek az operás-lírikus hangot. A *Quae moerebat* altária ritmikája teljes egészében a vígoperáé (csakúgy, mint az *Inflammatum* kettősé), ám mindkettőben ugyanakkor a feszültséget, a gólgotai tragédia feszültségét is érezzük lüktetni.

A kettősök közül a fájdalmas-magasztos témához az *O quam tristis* és a záró *Ament* megelőző *Quando corpus morietur* áll legközelebb. Ismét csak előadási stílus kérdése, hogy a *Quis est homo* duett második szakasza milyen hatást tesz. Az első szakasz tragikus hangja vitán felüli; a *Pro peccatis* strófakezdésnél azonban az addigi moll hangnem dúrra vált át, a lassú tempó allegrová gyorsul, és mind az énekszólamokban, mind a zenekarban ringatózó 6/8-os ütem válik uralkodóvá. Azonban mind a zenekarban, mind az énekszólamokban szinte iszonyatos feszültség bontakozik ki, ha a karmester „komolyan veszi” az allegro tempójelzést, ha a zenekari kísérszövet akkordfelbontásait kiélezi és élesen hangsúlyozza a dinamikai váltásokat. A duettek között találjuk a mű legerjedelmesebb tételét, a *Sancta mater istud agas* kezdetűt. Ez is operai hangot üt meg – ezúttal a komoly operáét – és a fűgákon kívül talán ez a tétel mutatja a legfejlettebb tematikus munkát. A vezető téma gyakori visszatérése szinte már a hangszeres muzika rondóformájához teszi hasonlatossá ezt a kettőst.

*

És ezzel hosszabb időre elhagyjuk Itália földjét. Az elmúlt mintegy két és fél évszázad két legnagyobb hatású műfaja, az opera és az oratórium olasz földön született, de csak az opera területén tartották meg vezető szerepüket mindvégig az olasz zeneszerzők.

Az oratórium sokféle szempontból is hanyatlásnak indult szülőföldjén. Mint oly sokszor a történelem és a szellemi történet folyamán, a ta-

nítványok túlnőttek a mestereken. Említettük már, hogy alig pár évtizeddel a filippinus kezdeményezés után az oratórium elterjedt szinte egész Európában. És mire a nápolyi iskola kivirágzott, egész Európa területén egymást követték a hazai szerzők oratóriumi. Sőt: az olaszoktól, főleg a nápolyiaktól tanuló németek túlszárnyalták Scarlatti és követői eredményeit. Német földön, német mesterek kezében jutott el a műfaj az összefoglaló nagy eredményekhez. Az egyházi zene területén Johann Sebastian Bach, a kifejezett oratórium világában Georg Friedrich Händel életműve jelenti a legmagasabb csúcst.

*

Mielőtt azonban a két nagy mester munkásságára rátérhetnénk, egy különös művet kell figyelembe vennünk. Arról a kantátasorozatról van szó, amely a magyar műzenének egyik legrégebb és a maga nemében mindenképpen egyedülálló képviselője. Arról a műről, amely egyetlen hírműként maradt meg a XVII–XVIII. század fordulójának valószínűleg több ily nemű darabot tartalmazó irodalmából.

Esterházy Pál herceg *Harmonia Caelestis* című kantátagyűjteménye ez a mű. Fennmaradása is talán véletlennek köszönhető. A hatalmas vagyonnal rendelkező főúr valószínűleg igen kevés példányban nyomatta ki Bécsben – rendkívül díszes kivitelben – művét, amelyből Magyarországon egyetlen példány található. (1882-ben még tudtak egy nagyváradi példányról is, amelynek meglétéről vagy elkallódásáról ma nincsen tudomásunk.) Az akkori Európa „végein” keletkezett ez a mű; szinte természetesen, hogy elmaradt korától. Helyét, funkcióját, jellegét tekintve legjobb, ha a mű első ismertetőjéhez, múlt századi zenetudósunkhoz, Bartalus Istvánhoz fordulunk. 1882-es akadémiai felolvasásán erről így szólt: „... Eszterházy Pálról újra meg kell jegyeznem, hogy nem is emelkedhetett volna azon magaslatig, melyen Németország állott. Mert nem hiányzottak ugyan amaz idők elméletkönyvei, de a XVII. század végén és a XVIII. század elején élt nagy mesterek remekművei inkább csak a jelen században lettek általánosan elterjedve. Innen folyólag régiségeink inkább a régebbi időkbeli erednek, mint Eszterházy korából. Bach és Händel felvillanyozta ugyan a maga közvetlen környezetét, de e művészi élet hatása nálunk csak később lehetett érezhető. A tudomány s művészet terén valamely nemzet kebelében támadt új eszme, mely haladás magvát hordja magában, a többi nemzetekkel szemben hasonlítható a naphoz és sugaraihoz. Elhatnak ugyan e sugarak több-kevesebb mennyiségben a föld minden pontjára, de a Nap ekkor már továbbhaladt, le-

het hogy fel-, lehet hogy lementében. Ily nemzetközi viszonyok természeténél fogva tehát sem Eszterházytól, sem Magyarországtól (nem fedve utóbbinak hagyományos politikai s társaséleti ziláltságát), nem várhatunk többet, mint épen azt, mit a hercegeköltő műveiben találunk.”

ESTERHÁZY

HARMONIA CAELESTIS

55 (tulajdonképpen 51) kantáta szólóhangokra (szoprán, alt, tenor, basszus), énekkarra, hangszeres együttesre és continuóra

A szerző, Esterházy Pál (1635–1713) tulajdonképpen a dinasztia hercegi ágának megalapítója. Hamar felívelő pályája során volt főudvarmester, az egyik magyarországi hadikerület fővezére, 1681-ben az ország nádora. 1687-ben nyert hercegi címet. A család fraknoi ágának tagja, rezidenciája is kezdetben itt volt. Nagyszombatban végezte iskoláit, az ottani jezsuiták vezetésével. Kitűnően képzett és sokágúan művelt politikus volt. Nemcsak zenéhez értett: a fraknoi várban képtárat és ötvösmunka-gyűjteményt hozott létre, kantátasorozatának latin verseit is ő maga írta, játszott hangszeren, művészién táncolt. Ő helyezte át a családi rezidenciát Kismartonba. Itt, 1674-ben, házi zeneegyüttest is szervezett. Tehát ő vetette el magvát az Esterházyak zeneszeretetének, amely unokájának, „Fényes” Miklós hercegnek udvarában érte el a legmagasabb színvonalat, Haydn ottani működése idején.

Amint a Harmonia Caelestis stílárís világából kiolvasható, Esterházy Bécsben nyerte zenei képzését. Legalábbis ezek a kantáták túlnyomó részben azt a stíluskört követik, amelyet a Bécsben működő olasz zeneszerzők, pl. Cesti vagy M. A. Ziani a császárvárosban meghonosítottak.

A mű. Ebben a bécsi olasz világban különös módon keverednek a külföldféle elemek. Az olasz mesterek magukkal hozták Velence hangját – legtöbbjük maga is velencei származású –, tehát a San Marcóban működött komponisták: a Gabrielik és Monteverdi stílusát. A művekben ugyanakkor fellelhetők bizonyos délnémet hatások, sőt – mivel Bécs Európa „határszéle” volt, a különböző égtájokról összefutott kereskedelmi és hadi utak találkozási pontja – keleties vonások is. Általában Bécs zenéjére ez a „kohó”-jelleg a jellemző: minden korban egybeolvasztotta az északról, délről, keletről és nyugatról érkező hatásokat.



Esterházy ennek a kornak átlagos muzsikáját, átlagos színvonalát képviseli. Egyes kantátákban ugyan fellelhetők bizonyos magyar elemek, többségük azonban feltétel nélküli behódolás az olaszos-bécsies hatások előtt. Szabolcsi Bence így ír erről: „A XVIII. század kezdetén... az ország nemessége két táborra oszlik: egyik számára a »föld« vesztette el értelmét, a másik számára a »napfény«. Egyik a magyar közösségtől szakad el, másik a nagyobb igényű, európai perspektívájú kultúrától. Ebben a külső és belső meghasonlásban elsősorban annak a jelenségnek kellett elpusztulnia, melynek épp a két nagy gondolat eddigi egysége, régi összeforrottsága adott életet. Az egyetlen tényező, mely megmenthette, fenntarthatta volna, a magyar város volt; de az elfordult tőle, mielőtt igazi otthonává lehetett volna. Ilyen körülmények között nem kerülhette el a pusztulást. Ami helyét elfoglalta, az új nyugati zenekari apparátus volt; s ez az apparátus azzal a zenével együtt költözik be a magyar rezidenciákba, melynek a megszólaltatására, hordozására született. Itt jóformán száz évig érintetlenül élhette a maga zárt szigetéletét anélkül, hogy a körülötte elmerülő, elcsenevészsedett, vagy lassan újra felfelé készülő zenéről tudomást kellett volna vennie. Hogy a magyar rezidenciális zene már 1700 körül e külföldi apparátus felé fordult, annak érdekes bizonyossága Esterházy Pál herceg *Harmonia Caelestis* című gyűjteményes munkája... Ez a kezdeményezés útmutatójává lehetett volna az elkövetkező évszázad zenei kultuszának, s más irányt szabhatott volna neki; de talán nem véletlen, hogy a kezdeményező egész személyiségevel s tulajdonképp egész kultúrájával abba a régebbi főúri világba tartozik, mely nem ismerte az új, fejlett készség és az itthoni termés fogalmainak éles, tendenciózus szétválasztását. Lehetséges, hogy az a régi világ, vagy annak valamilyen utódja újból erőre kapott, s fellendült volna egy idő múlva, ha tere nyílik. De ahol a zenei kultusznak egyáltalán helye volt, oda már akkorra bevonult s kiszoríthatatlanul meghonosodott a külföldi zene helytartósága.”

A *Harmonia Caelestis* 55 kantáta sorozata. (Tulajdonképpen 51 mű, mivel 4 más szöveggel ismételtelen szerepel a gyűjteményben.) Mint említettük, a darabok latin verses szövegét is Esterházy írta. Virtuóz verselő volt és amellet jellegetesen cirádás, manirisztikus barokk költő. Se széri, se száma a versekben a legkülönbözőbb módon, fortélyosan elhelyezett belső rimeknek és a bonyolult strófaszerkezeteknek. Összesen egy mű, a *Pange lingua* (33.) veszi át a hagyományos liturgikus szöveget, még két esetben hagyományos szövegeket variál a szerző. (34.: *Veni creator Spiritus*, 37.: *Ave Maris stella*.) Néhányszor betüremkednek Es-

terházy sorai közé liturgikus idézetek, így egy helyen az Énekek Éneke, máshol a Requiem textusának egy-egy mondata. Érdekes megfigyelni, hogy a virtuóz költő munkáját hogyan változtatja meg az átlagtehetségű komponista: igen gyakran fordul elő, hogy a háromsoros tercinákat az utolsó sor zenei indíttatású megismétlésével a sokkal sablonosabb négy-sorosság foglalja el.

A kantáták kivétel nélkül egytételűek. Tárgyukat tekintve több zárt csoportra oszlanak. Így van egy hosszabb karácsonyi kantátacsoport, mintegy tíz darab a húsvéti ünnepkörhöz kapcsolódik, ismét egy hosszabb csoport Szűz Mária tiszteletét célozza. Az 52. és 53. mű a herceg védőszentjéhez, Szent Pálhoz szól, míg az utolsó kettő Mindszentek, illetve Halottak Napja liturgiáját egészítheti ki.

A karácsonyi kantáták közt számos olyan akad, amelyben a pasztorális hangulat uralkodik, néhányban a karácsonyi öröme a kora barokkban közhelyszerű trombitafanfárok adnak hangot. A húsvétiak közt ez utóbbi típus természetesen még gyakoribb, hiszen a feltámadás ünneplése nagyobb lehetőséget biztosít a harsány trombitahangzásnak, a fénynek. A Mária-énekek típusa nem csak erre a csoportra jellemző. Tulajdonképpen ez a típus magában foglalja a népéneket éppúgy, mint a velencei típusú ariosót vagy a korált. Lírikus szólódalról – esetleg kettősről – van szó tehát. Ez a típus az összes témacsoportban helyet kap, sőt úgy tűnik, ez Esterházy leggyakrabban alkalmazott formája. Igazán fejlett, a kor – azaz inkább: az elődök – színvonalán álló, különleges kidolgozású darabot hármat találunk. Ilyen mindjárt a sorozatot megnyitó *Sol recedit igneus*, melyben szóló és kórus váltakozik egymással. Még inkább idetartozik a 29. számú *Ascendit Deus*, amelyben a szólónégyes a velencei monodikus stílus szellemében énekel; azon kevés darab közé tartozik ez a gyűjteményben, amely elveti az egyébként általános strófikus szerkezetet. Ugyanez a kantáta trombitaszólójával is kitűnik. A legfejlettebb valamennyi közt a *Saule, Saule* című 53. kantáta. Nem annyira Schütz azonos tárgyú vallásos koncertjét tekinthetjük itt modellnek – egyébként teljesen valószínűtlen, hogy Esterházy Pál ismerhette Schütz műveit –, hanem az olasz mesterek által Bécsbe áttelepített Viadana-féle concerto ecclesiasticó-t. Ez is teljesen szabadon kezelt, nem strófikus monódia, tulajdonképpen párbeszéd Jézus és Saul között (tenor-, illetve basszusszóló), melyhez kötött formájú, és Saulus Paulussá válását ünneplő trombitazengéses kórustétel kapcsolódik.

Fontosak egyes kantáták zenekari elő-, illetve közjátékai. Szabolcsi Bence szerint ezeket tekinthetjük a magyar zenekari muzsika első képví-

selőinek. Vannak hosszabb kidolgozású bevezetők, közöttük egy valóságos concerto-tétellé váló darab, a 43. számú *Ave, ave dulcis* kantáta közzenéje. Az egyikben (51.: *Ubi, ubi commoraris*) hegedűszólót hallhatunk, méghozzá a kor német hegedűseinek példáját követve, a hangszer húrját a játékosnak a szokásostól eltérő módon kell hangolnia.

Általában véve a *Harmonia Caelestis*-ről megállapíthatjuk, hogy távol áll a XVII–XVIII. század fordulójának európai főáramától. Természetes, hogy a szerző nem ismerhette Bach és Händel műveit, hogy alig vehetett tudomást az akkor már kialakult nápolyi iskoláról. Így kantátaciklusa egy régebbi stílus sereghajtója, de ebben a stílusban nem maradt el semmivel az átlagos jó daraboktól. Számunkra természetesen külön becsé van, és ezért fogadhatjuk örömmel az utóbbi években egyre gyakoribbá váló előadását.

III. FEJEZET

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

BACH EGYHÁZI ZENÉJE

Az egyházi muzsika egyik legnagyobb mesterének alkotásairól szólva a fejezetet mindjárt tagadó megállapítással kell kezdenünk. Évtizedeken, sőt másfél évszázadon keresztül – a nagy Bach-renaissance kezdete óta – a lipcsei kántor muzsikája úgy élt a zenei köztudatban, mint tipikusan vallásos életmű. Voltak tudósok, akik még a mester kifejezetten világi műveiben (hangszeres szvitjeiben, Brandenburgi koncertjeiben, orgona-toccatáiban vagy fúgáiban, a Wohltemperiertes Klavier-ben vagy a Kunst der Fuge-ban) is az áhítatnak, a vallásos világszemléletnek döntő hatását vélték felfedezni. Az utolsó évtizedek Bach-kutatása igen nagy mértékben változtatta meg ezt a felfogást. Senki sem tagadhatja – akár laikus, akár szakmuzsikus –, hogy Bach életművének legjelentősebb hányada a szentzene területére esik. Ám a legújabb vizsgálati módszerek, amelyek teljességgel külső jegyek, például papírminőség, maga a kézírás vagy a papír vízjele alapján kísérlik meg egy-egy szerző életművében pl. az időrendi sorrend meghatározását –, ezek a vizsgálatok is hozzájárultak Bach-szemléletünk megváltozásához. Kiderült például, hogy nem egy mű előbb vagy később született, mint azt eddig feltételezték. Ezekből a kronologikus adatokból, és egyéb megfigyelésekből megállapítható, hogy számos Bach-kantáta előbb zenekari mű – concerto vagy szvit – volt, és Bach később dolgozta csak át kantátatétellé. A meglevő zenekari szövehez egyszerűen hozzáírta a szóló- vagy kóruséneket, s máris készen állott az esedékes vasárnapi kantáta nyitó- vagy zárótétele, szoprán- vagy tenoráriája. Magának a zenei anyagnak vizsgálata is alátámasztja az előbbi eredményt. A barokk korszakban – mint erről már több ízben szóltunk – elképzelhetetlen volt, hogy egy zeneszerző szöveges muzsika esetén ne akarja a szöveg tartalmát, egyes szavait, tehát a teljes fogalmi szférát a zene eszközeivel ábrázolni. Eredetileg is kantáta-, passió- vagy misetételnek készült darabjaiban, korálfeldolgozásaiban Bach is a lehető legnagyobb gondossággal ügyelt a szövegben foglalt képszerű elemek zenei megjelenítésére. Számos olyan korálfeldolgozását ismerjük például, amelyben azonos dallamra énekelt különböző verssza-

kok esetében megváltoztatja a harmonizálást, hogy egy-egy élesebb diszszonanciával, vagy éppen váratlanul ellágyuló akkordfordulattal emelje ki a szöveg dramatikussá, fájdalmassá, megrendítővé vagy éppen derűs-változó értelmét. A zenekari művekből vokálissá átdolgozott tételek esetében azonban ez lehetetlen volt. Minden vasárnapnak vagy ünnepnapnak megvolt a maga szövegtémája, sőt, rendszerint készen állott a kantáta szövege, s ekkor csak azzal törődhetett a zeneszerző, hogy a meglévő zene és a meglévő szöveg hangsúlyrendje, prozódiaja egyezzen.

Csak azzal törődhetett... mert tudnunk kell, hogy a lipcsei Tamás templom kántor-karnagya hivatalából eredően köteles volt temploma teljes egyházi zenéjét ellátni, mégpedig előadóként (karmesterként és orgonistaként) éppúgy, mint zeneszerzőként. Emellett tanította a Tamásiskola fiataljait, nemcsak zenére, hanem például latin nyelvre is. S ezek csak hivatali kötelességei voltak; emellett gondolnunk kell Bachra, fiainak zenemesterére, Bachra, a lipcsei Collegium Musicum zenei vezetőjére és arra a Bachra, aki néhanapján olyan műveket is komponált, amelyeket nem valamilyen testület vagy alkalom írt elő számára, hanem saját alkotói igénye. Ilyen körülmények között egyáltalán nem csodálatos, ha időnként régebbi darabjaihoz nyúlt, azokat átdolgozta, szövegesítette, átformálta. Így lett zongoraverseny-tételből kantáta-előjáték vagy hegedűversenyből zongoraverseny.

Mindez tehát arra mutat, hogy Bach legalább oly mértékben volt „világi” komponista, mint „egyházi”.

*

A Bach-szemléletnek ez a változása természetesen változás nélkül elismeri: Bach nemcsak a barokk korszaknak, de az egész zeneirodalomnak egyik legnagyobb, ha nem a legnagyobb egyházi muzsikusa. Művészetének csaknem egészére rányomja bélyegét a protestáns egyházi népének, a korál. S ezt a faktumot nemcsak kifejezett korálfeldolgozásai bizonyítják. Albert Schweitzernek, korunk egyik legnagyobb Bach-szakértőjének köszönhetjük az egyik legfontosabb kulcsot, amely megnyitja előttünk a Bach-muzsika birodalmát.

Természetesnek kell tekintenünk, hogy éppen Schweitzer fedezte fel ezt a kulcsot, Schweitzer, aki nemcsak muzsikusként, hanem teológusként is a legnagyobbak közé tartozik századunkban. Bach-tanulmányai során Schweitzer vizsgálat alá vette a korálfeldolgozások zenéjének és szövegének viszonyát. Rájött arra, hogy a feldolgozás módja teljes egészében a szöveghez igazodik. De nemcsak a harmóniák kiválasztásában,

hanem az egész zenei anyagban. Így például azokban a korárelőjátékokban, amelyek a népének dallamát ún. cantus firmusként változatlanul hagyják és ezt a dallamot különböző, jellegzetes *más* zenei motívumokkal, figurációkkal fonják körül – éppen ezek a motívumok igazodnak a szöveghez. Konkrét példával: ha a korál szövege a bűnbeesésről szól, az orgonára írt korárelőjátékban állandóan vissza-visszatér egy mindig felülről lefelé eső motívum, mégpedig szokatlan, legalábbis abban a korban szokatlan hangközöket használva fel. Ezek az eső szeptimák, nőnák, bővített kvartok (Bach idejében valamennyi nagyon ritkán alkalmazásra kerülő dallamlépés!) ábrázolják magát a bűnbeesést. Ha mármost egy más műben, akár szvittételben, mindenféle programatikus utalást nélkülöző címfelirattal rendelkező darabban előtérbe kerülnek hasonló eső-zuhanó motívumok, biztosak lehetünk, hogy ebben a fűgában, toccatában, prelúdiumban vagy versenyműtételben valamiképpen a bűn, a bűnbeesés fogalomköre volt a tétel tartalmi indítékainak egyike.

Schweitzernek ezt az elméletét nem egy zenetudós támadta, cáfolta. A Bach-muzsika világában való elmélyedés, a művek alapos elemzése azonban a legtöbb esetben Schweitzert igazolja. Ám ha a Schweitzer-hipotézis teljes egészében cáfolható lenne is, az elemzés akkor sem indulhat ki másból, mint szöveg és zene viszonyából. Erről is szövegtünk már, de nem hangsúlyozhatjuk elégszer és eléggé: a vokális zene igazi megértéséhez és ami ezzel egyértelmű, igazi élvezéséhez csakis így juthatunk el.

Ezek az elemzés által kideríthető *részletek* természetesen nem jelentik még az *egészt*. Bach nagy egyházi művei *zenéjük teljességében* sugározzák azt a hitet, azt a német protestáns szellemet, amelynek éppen Bach a legmonumentálisabb képviselője és megszólaltatója. Nehéz ezt a sugárzást szavakban kifejezni. De mindenesetre megkockáztathatjuk a kijelentést, hogy e nagy művek bármelyikének egy-egy tételét akkor is egyházi muzsikának éreznénk, ha szövegét ismeretlen nyelven énekelnék. Ezzel a kijelentéssel látszólag ellentmondásba kerültünk az eddig hangoztatottakkal. Ám más egy zeneműnek megértése, és más annak átélése. Az elemzés, a szöveg és a zene viszonyának vizsgálata közel visz a mű lényegéhez. De van a nagy muzsikáknak egy olyan tulajdonsága, amely túllép minden elemzésen, s ez éppen az az általános hangulati vagy érzelmi szféra, amely az átélésre képes hallgató számára tulajdonképpen mindent megmond. Éppen itt a különbség zseniális és közepes tehetségű vagy éppen tehetségtelen zeneszerzők között: csak a lángelmék képesek arra, hogy a részletekben – legyen az ábrázolásbeli vagy szerkesztésbeli

– éppúgy tartásuk magukat a hagyományos vagy a maguk felállította törvényekhez, mint ahogy mindezen túlmutatva meg tudják ragadni egy-egy gondolati-érzelmi-hangulati mag zenei kibontásának egyedül lehetséges módját. A közepes tehetségű vagy tehetségtelen komponista hiába tart be minden szabályt, a legjobb esetben is csak részletekben elvesző, de a nagy égszet megragadni képtelen műveket fog írni.

S hadd álljon e rövid, csak a legfontosabb gondolatokat felvető bevezetés végén egy rövid felsorolás Bach egyházi muzsikájáról. Vokális alkotásai közül ide tartoznak miséi, passiói, Magnificat-ja, kantátái, motettái és énekes korálfeldolgozásai. Hangszeres zenéjéből pedig az orgonamuzsikája tetemes részét alkotó kis- és nagyméretű korálfeldolgozások.

BACH PASSIÓI

A bevezető fejezetben már megemlékeztünk a passió fejlődéstörténetéről. Mire Bach korszakához érkezünk, a passió már egységes műfajként él a köztudatban, ám olyan egységes műfajként, melynek elemei különböző helyekről származtak. Egységes a passió annyiban, hogy a XVIII. század első felében már nem különülnek el az addigi különböző passió-típusok: valamennyi áriákat, ariosókat, kórustételeket, korálokat és recitativókat tartalmaz. Már ez a felsorolás is mutatja az elemek sokféleségét. Mindehhez azonban hozzá kell vennünk, hogy az áriák többsége az olasz operában megalkotott da capo-típusú, és ugyancsak olaszos benünk az ékesítések bőséges használata. Egyes áriáknál – ez is olasz minta – az énekszólam mellett azzal szinte egyenrangú hangszerszólót is hallunk. A recitativók részben megtartják a korálpassió hagyományát, részben ezek is az operában kialakult módszereket veszik át. (Jellegzetes különbségeket ér el a zeneszerző a recitativók kísérőapparátusával is: a János-passióban például az Evangelista szavait cembalo, Jézusét orgona kíséri, természetesen mindkettőhöz vonósbasszus is járul.)

Ugyancsak új jellegzetessége a passió műfaj történetének, hogy ekkorra túlnyomó részben költői formába foglalják a Kinszenvedés történetét, mellőzve vagy csak a recitativókban túrve meg az evangéliumi szöveget. Bach ezt a formát is magáévá teszi, két nagy passiójában azonban az Evangelista mindig ragaszkodik a bibliai textushoz. Amit nem fogad el Bach, és éppen ezért emelkedik ki toronymagasságban kora passiózenéi

közül a mester János- és Máté-passiója, az az operai stílus, a teatralitás, amely korának legtöbb idevágó művét áthatja. Bachnál nyoma sincs a színpadiasságnak, a külsőségnek.

A mesterről írt nekrológ öt passióról tesz említést. A János- és a Máté-evangélium szerintieken kívül Bach saját kezű kézírásában maradt fenn egy teljes Lukács-passió. Az újabb kutatás azonban elveti annak lehetőségét, hogy ez a zeneileg igen gyenge mű Bach alkotása lenne: valószínűleg egy ismeretlen korabeli szerző darabját másolta le, nyilván gyakorlati előadás céljára. A Márkus-passió zenéje elveszett, ám erről a műről is kimutatták, hogy egyes tételei – valószínűleg öt tétel – egy korábban komponált alkalmi művének, a Gyászódának átdolgozásából valók. Így a nekrológban említett öt mű közül négyet a kutatás azonosított, csak az ötödikről nincsen semmi adatunk.

BACH

JÁNOS-PASSIÓ

szoprán-, alt-, tenor-, bariton- és basszusszólóra, continuóra (orgona és cembalo), énekkarra és zenekarra

Személyek

Jézus (*bariton*) – Evangelista (*tenor*) – Szolgáló (*szoprán*) – Péter (*basszus*) – Pilátus (*basszus*)

68 szám. Ebből 31 az Evangelista recitativója, 8 szólóária, 2 arioso, 1 nyitó-, 1 zárókórus, 14 turba, 11 korál. Az eredeti beosztás szerint a passiót két részben adták elő, a mai gyakorlat általában három részre osztja a művet.

A János-evangélium szövege szerinti passiózenét Bach még kötheni tartózkodása alatt készítette el, ezzel pályázott a lipcsei Tamás-templom megüresedett kántori állására. 1723-ban került sor Lipcsében a bemutatóra, amely nyilván nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a zeneszerző elnyerje az állást. Négy évvel később, 1727-ben, Bach átdolgozta a János-passiót; a mai előadások döntő mértékben ezt a későbbi verziót veszik alapul. (Az utóbbi években hatalmas lendületet vett és teljesen új szempontok szerint dolgozó Bach-kutatás újabban kétségbe vonja egyrészt az

1723-as előadást, másrészt a két verzió értékelésében sem áll ki egyértelműen az 1727-es mellett.)

Köthenben Bachnak nem állott rendelkezésére olyan költő, aki a kor divatja szerint a szenvedés-történet egyes szakaszaihoz kapcsolódó, elmélkedő vagy lírikus áriák, ariosók verses szövegeit megírta volna. Így a mester arra kényszerült, hogy művének legnagyobb részét a Luther-fordította bibliai szövegből állítsa össze; ahol a verselt textus kikerülhetetlen szükségesség volt, ott vagy a korban legnépszerűbb Brockes-féle passiókölteményből vett át részeket, vagy pedig saját maga írta meg azokat. Mindezt az akkori lipcsei közönség valószínűleg hiányosságnak érezte. Ma éppen ebben látjuk a János-passió egyik legnagyobb előnyét: a bibliai szöveg tömörsége – amelyet még jobban emel a lutheri fordítás ódon német nyelvezete – szükségszerűen oly mértékben tette drámaivá a János-passió zenéjét, hogy szinte az egész barokk korszakban nem ismerünk ehhez foghatóan izzó szenvedélyű oratorikus alkotást. Ez a drámaiság nagyrészt magából a János-evangélium szövegéből ered. Ellenében a többi, főleg az epikus Máté-evangéliummal, ez a textus önmagában véve is drámai jellegű, tömör, sűrített és érzelmeket hangsúlyozó. Mindezt Bach egyrészt az Evangelista recitatívóiban valósítja meg, amelyekből hiányzik minden operai sablonformula, s amelyeknek minden hangja feszülten és mindig képszerűen ábrázolva követi a textust. Ugyanez vonatkozik a tömegkórusokra, amelyek szintén az evangéliumi szövegre íródtak; sőt, az áriák és ariosók is sokkal inkább drámaiak vagy érzelmesek, semmint szemlélődő-kommentáló jellegűek. Lírikus nyugvópont alig akad az egész műben, és kontemplatív jelleget is csak a korálokban találunk.

Ez a drámaiság – mint mondtuk – ugyanakkor *képszerű* is. A dallamvonal hajlása, a váratlan nagy hangközök vagy éppen dallamos fordulatok mind-mind a szöveg értelmezését, képszerű megformálását szolgálják. (Természetesen ennek a kompozíciós módszernek igazi megértéséhez csak az eredeti szöveg segíthet hozzá; ezért oly nehéz feladat a barokk énekes műveinek fordítása!) Hogy mindez mennyire áthatja még a recitatívókat is – hadd utaljunk vissza még egyszer –, arra példa a Péter sírását elmondó szakasz, amelyben az Evangelista szólama kromatikában tobzódó ékesítéssel ábrázolja a „sirt” (weinete) szót, vagy a korbácsolásról szóló recitativo, amely ugyancsak rendkívül kifejező ékesítést alkalmaz a szó zenei ábrázolására.

A nagy tömegkórusok („turbák”) még fokozottabb alkalmat nyújtanak a drámaiságra és a képszerű ábrázolásmódra; s Bach ezekben a ré-

szekben sem hagy semmit kihasználatlanul. Elég, ha a „Feszítsd meg” kórusok bonyolult kromatikájára és ritmikus feszültségére utalunk, vagy arra a kórusra, amely számot ad a Jézus ruhái feletti kockavetésről, és amelyben a mélyvonósokban éppúgy szinte láthatóan perdül meg előttünk a kocka, mint ahogyan ez az ábrázoló elem uralkodik a kóruszólamok éles ritmizálásában is.

Az áriák szövegét a mai fül néha bizony rendkívül kezdetlegesnek, sőt, ízléstelennek is tarthatja, ám Bach zenéje megszépíti valamennyit, s messze túlmutatván a szöveg szavain, az áhítat, a kontempláció, a részvét és a fájdalom szinte már transzcendens, de ugyanakkor mélységesen emberi hangját üti meg. Ezekben is gondja van a mesternek a képszerű ábrázolásra. Gondoljunk csak arra a kórusal kísért basszusáriára, amely a Golgota hegyére szólítja a hívőket: a basszuszóló izgatott, „szaladó” tizenhatod meneteire a kóruszólamok minduntalan „rákérdeznek”, „Hová, háová, háová?”; vagy a második rész szopránáriája, amelyben az áradó könnyek metaforájának hatására Bach valóságos „vízizenét” komponált. A legemelkedettebb hangot az „Elvégeztetett” altária képviseli, a passió valamennyi szólószáma közül ez talán a legszébb.

Ám Bachnak nemcsak a dallamvonalak vagy a zenekarkezelés ábrázoló eszköze állott rendelkezésére: a passió menetébe szőtt korálok példázzák leginkább, hogyan lehet a harmonizálás segítségével kiemelni a szövegi mondanivalót, megadni a hangulatot.

Külön kell említést tenni arról a két monumentális kórustételről, amely a János-passiót megnyitja, illetve lezárja. A nyitókórus mintha a világ minden tájáról a Golgota felé özönlő tömeget ábrázolná vagy az uralkodó Krisztus fenségét akarná kifejezni. A zárótétel a zeneirodalom legcsodálatosabb „búcsú- és altatódala”, amely gyönyörű dallamával, harmóniáinak fenséges nyugalmaival lekerekíti a művet, mintegy céljához: a vigasztaláshoz vezet el a passió izgatott drámaiságát.

Mint minden igazi nagy műalkotás, a János-passió is független kortól, világszemlélettől, és benne az örök emberi kap hangot. Bach nagy szentzenei alkotásai, a Máté-passió, a H-moll mise és a kantáták világával szemben – de nem ellentétben! – a János-passiót többek között az is kiemeli, hogy ebben a műben Bach sokkal inkább a szenvedő ember-Krisztust ábrázolta, semmint a földöntúli, transzcendentális isteni alakot; ez a jellegzetesség kapcsolja össze korokon átnyúlva a János-passiót Beethoven Missa Solemnisével, amely Krisztusban a küzdő hőst látta.

Summázásként annyit, hogy Bach, a nagy összefoglaló, a János-passióban is korának minden eszközét felhasználja: a német protestantizmus koráldallamait és az olaszosan hajlékony áriatípusokat, az ábrázoló erejű koloratúrát és a lapidárisan tömör kórushangzást, a bonyolult el-
lenpontos szerkesztést és a korálfeldolgozások homofóniáját. Így válik a zenei eszközök teljessége az eszmei tartalom univerzalitásának tükörképévé.

BACH

MÁTÉ-PASSIÓ

szoprán-, alt-, tenor-, bariton- és basszusszólóra, gyermekkarra, kettős kórusra és kettős zenekarra, orgonára

A szövegkölteményben a versbe foglalt áriákat és kórusokat Picander írta, az Evangelista-szövegek a Bibliából valók

Személyek:

Jézus (*bariton*) – Evangelista (*tenor*) – Pilátus (*basszus*) – Júdás (*basszus*) – Péter (*basszus*) – Kaifás (*basszus*) – Két hamis tanú (*alt és tenor*) – Két szolgáló (*szoprán és alt*) – Két pap (*basszus*) – Pilátus felesége (*szoprán*)

78 szám. Ebből 20 az Evangelista recitativója, 15 szólóária, 11 zenekarkíséretes recitativo vagy arioso, 3 kóruszám, 16 turba, 13 korál. (Részletesebb beosztás szerint, mely külön számnak veszi az Evangelista minden recitativóját, a Máté-passió 103 számból áll.) Az eredeti beosztás szerint a passiót két részben adták elő, a mai gyakorlat általában három részre osztja a művet.

Hat évvel a János-passió bemutatása után, 1729-ben került sor Bach másik fennmaradt passióművének, a Máté evangélista szerinti passiózenének első megszólalására. Már amennyiben biztosak lehetünk a dátumban. Semmiféle híradás nem maradt fenn ugyanis erről a bemutatóról, és következtetéseinket csak arra alapozhatjuk, hogy Picander szövegkönyve 1729 nagyhetere került kiadásra, s ezt a tényt más nem indokolná, mint a mű előadása. Egyes kutatók 1730-ra teszik a Máté-passió első előadását; minthogy azonban Lipcse két evangélikus főtemploma, a Thomas- és a Nikolaikirche évente váltotta egymást a nagypénteki passió előadásában és 1730-ban a Nikolaikirche lett volna soron, amelynek

kóruskarzatán a Máté-passió előadói együttese nem fért volna el – az 1730-as évszám nem jöhet számításba.

Pontos értesüléseink vannak viszont a mű előadói apparátusáról. Mindegyik kórusban, beleértve a szólistákat is, 12-12 énekes szerepelt, a bevezető kórus koráldallamát külön 3 fiúénekes szólaltatta meg. A ket-tős zenekar szólamait pedig mindössze 34 hangszeres művész játszotta. Összesen tehát kb. 60 előadó alkotta a bemutató gárdáját. És ez volt a legnagyobb létszámú együttes, amely Bachnak valaha is rendelkezésére állt egyházi mű megszólaltatásához! (Manapság nem ritka eset, hogy a Máté-passió apparátusa 150–200 fő.)

Mint említettük, az 1729-es bemutatóról a korabeli források semmiféle tudósítást nem őriztek meg. Mindössze egy későbbi, 1732-es előadás-ról ismerjük a következő, ma enyhén szólva furcsának tekinthető vissza-emlékezést:

Az előkelő templomok egyikében sok magasállású tisztviselő és nemes hölgy volt együtt, akik énekeskönyveikből nagy ájtatossággal énekelték a passiót megelőző korált. Amint most a passió színpadias zenéje elkezdődött, mindezek a hallgatók csodálkozni kezdtek, egymásra néztek s így szóltak: Mi lesz még ebből? Egy idős nemes hölgy így szólt: Isten ments, gyerekek! Úgy érzem magam, mintha opera-előadáson volnék!

S ezzel a Máté-passió el is tűnt nemcsak Lipcse, de az egész zenei világ köztudatából. Éppen száz évvel a feltételezett bemutató előadás után, 1829 nagypéntekjén került sor arra a történelmi nevezetességű hangversenyre, amelyen a fiatal Mendelssohn a berlini Singakademie együttese élén új életre keltette Bach remekét. Ez a dátum egyben Bach újjászületésének, a Bach-mozgalom, a Bach-kultusz megindulásának kezdődátuma is. Sőt, a hangversenypraxisban ez a nap jelenti a történelmi szemlélet születését is. Addig túlnyomó többségben, szinte kizárólagosan kortárs zenét szólaltattak meg a hangversenydobogón éppúgy, mint az operaszínpadokon. Mendelssohn nagy tette irányította rá a figyelmet a zenei múlt nagy alkotásaira, s ettől kezdve vált gyakorlattá, hogy a hangversenyek műsorain régi művek és kortársi alkotások előbb egyenlő mértékben szerepeljenek, majd napjainkra a régi művek – talán sajnálatosan – túlsúlyba jussanak.

*

A Máté-passió koncepciójának talán leglényegesebb vonása az előadói apparátus kettéosztása. Zenei szempontból ez az eljárás Bach számára még több lehetőséget nyújtott az ellenpontos szerkesztés sokrétűbbé té-

telére, mint a János-passióban vagy kantátaiban. A szellemi koncepció azonban talán még jelentősebb: a kettéosztott énekkar nemcsak zeneileg, hanem eszmeileg is felelget egymásnak. A kettős kórusokban az egyik félkórus általában a passiótörténet kortárs szemlélőit eleveníti meg, míg a másik félkórus a mai hívők közbeszólásait, kommentárjait tolmácsolja.

Ez a kettéosztás nem Bach újítása. Valószínűtlen, hogy tudomása lett volna róla, de már a XVI. században ismeretes volt az eljárás. A velencei Szent Márk székesegyház karnagyai, főleg a két Gabrieli jöttek rá arra, hogy a templom különböző helyen levő kóruskarzatain több együttes – hangszeresek és énekesek – helyezhető el. Ezek az együttesek versenghettek egymással, s valószínűleg innen ered az olasz „concerto ecclesiastico” (templomi koncert) műfajmegjelölés is, amely mai fogalmaink szerint körülbelül megegyezik a kantátával. A velencei mesterektől tanulta ezt az ún. „cori spezzati” elvet Schütz. Azonban azt is valószínűtlennek kell tartanunk, hogy Bach ismerte volna Schütz műveit. Fentebb már említettük, hogy ez a kor még nem ismeri a történeti szemléletet és legfeljebb néhány évvel, évtizeddel korábbi műveket tart megismerésre érdemesnek, előadásra alkalmasnak.

Erre a kétkórusos technikára vagy koncepcióra mindjárt a monumentális nyitókórus példát ad. Előbb a két együttes zenekara eljártssa a bevezetést – már ebben is felelgetnek egymásnak a motívumtöredékek. Majd az első kórus – a passió szemtanúi – éneklí a gyászéneket: *Jöjjetek, testvérek, segítsetek siratni*. Az első szélesívű frázis elhangzása után a második kórus és zenekar egy-egy felkiáltással lép közbe: *Kit? Hogyan?* A két elem összecsapása feszültté, drámaivá teszi a nyitókórust. A későbbiekben – a középrészben – ugyanez a módszer a szerkesztés alapja. A mű további nagy kórustételeiben még több ízben alkalmazza Bach ezt a módszert, a legdrámaibb módon talán abban a számban, amely Krisztus elfogatása után hangzik fel. Az I. együttesben a szoprán- és altszólo fájdalmas gyászénekszerű dallammal ad kifejezést a bánatnak. A második kórus ezzel szembeállítja teljes énekkari apparátusát, és méginkább fokozza a kontrasztot az az izgalom, erőteljesség és feszültség, amely szavaiból (*Hagyjad, állj meg, ne kötözd meg!*) árad. Rövidesen a második kórus drámaisága lesz győztes a két együttes versenyében, amikor mindkét kórus egyesül, hogy felháborodásának adjon kifejezést, s egy grandiózus viharzenében kérje számon az égtől, miért nem sújt le villámaival az árulókra.

Előfordul az is, hogy az egyik együttes szólistáját Bach szembeállítja a

másik kórustömbjével (erre volt már példa a János-passió kóruskiséretes basszusáriájában is). A megfeszítés utáni altáriában az egyik csoportban csak két oboa da caccia (a mai hangszer mélyebb fekvésű őseinek egyike) és a continuo kíséri a szólistát, aki arról énekel, hogy Jézus kitarja karját, keressük ott a megváltást. A második együttes a teljes zenekar és énekkar apparátusával kérdez rá a szólista énekére: *Hová menjünk? Hol keressük?* A nyitókórus mellett a zárókórus előtti nagy recitativo nyújtja a legszebb példát a kétkórusos technikára. Az egyik együttesben egymást váltja négy szólista, mind a négy egy-egy nyugodt, közlő mondatban beszél Krisztus sírbatételéről. Mondataik közt szólal meg a második együttes, mindig ugyanazzal a szöveggel: *Jézusom, jőéjt!* Megint csak a kortárs szemlélők és a mai ember szembeállítás, vagy ha jobban tetszik, a közlés és a reflexió harmonikus egymásutánja bontakozik ki a felelgető koncepcióban. A kétsíkú ábrázolásmód bevonulhat a recitativo accompagnato eszközei közé is. A Getsemané-kerti éjszaka során, a *Szomorú az én lelkem mindhalálig; maradjatok itt és virrasszatok velem* Jézus-szöveg után Bach nagyméretű recitativóban, majd áriában fűz reflexiókat a történetekhez. A recitativóban a zenekar basszusa a szívdobogást festi, előlött és a fafúvók fájdalmas dallamtöredékei kíséretében szólal meg a tenorszóló kétségbeesett recitativója. Szavait a második együttes kórusának közbevágásai meg-megszakítják. A tenorszóló ismét mintegy szemtanúként tudósít Jézus kétségbeeséséről, szomorúságáról, míg az énekkar mintegy rákérdez, a késői korok hívóinek hangját szólaltatja meg: *Miért van mind e kín?* Mint Bartha Dénes megjegyzi Bach-könyvében, a mester azzal is aláhúzza az énekkar szerepét, azzal is kidomborítja, hogy a kórus a zeneszerző korának hívóit képviseli, hogy ez az énekkar teljesen korárfeldolgozás stílusú. Mind a dallam, mind a harmonizálás módja a Bach-korabeli gyülekezeti ének világából való.

A fentiekén kívül még jó néhány áriában, illetve kórustételben alkalmazza Bach a „cori spezzati” elvet, s mindig a fent említett kortárs – késői korok hívója szembeállítás jegyében. A nyitókórusra visszatekintve jegyezzük még meg, hogy ez az elv – ma így mondanánk: sztereofónia – itt nem elégszik meg a kétfelé tagolással. Harmadik csoportként gyermekkar ajkán megszólaltatja az *Ó Isten ártatlan báránya* (O Lamm Gottes unschuldig) kezdetű korált. (Bach e szólamot soprano ripieno-nak jelzi; a mai előadási gyakorlat őrzi a bemutató hagyományát.)

Talán a Máté-passió túlnyomórészt szemlélődő-lírikus jellege az oka annak, hogy a turba-kórusok számban is, jelentőségben is háttérbe szorúlnak a János-passió azonos jellegű számai mögött. A turbák főként a

passió második részében sűrűsödnek, Krisztus elítéltetése, Pilátus jelenetei és a keresztfeszítés körül. A legtöbb turba szűkre fogott, tömörített és nem él a kettéosztott együttes lehetőségeivel. Jellemző például a Barrabás szabadulására szavazó kórus, mely egyetlen ütem, csak a lator nevét tartalmazza, és egyetlen akkordnak a szöveg szerint ritmizált megszólaltatása. Van azonban olyan turba is, amely felhasználja a kettős kórus lehetőségét. Ilyen például a *Légy üdvözölt, zsidók királya*, ahol az egymásnak felelgető félkórusok szinte panorámikusan festik meg a képet: a helytartói palota előtti téren innen is, onnan is felharsan a gúnyolódó tömeg kiáltása. A János-passióval ellentétben, a Máté-passióból hiányoznak a keresztfeszítés cselekménysorának – szinte így mondanánk – zsánerképei, a Krisztus ruhái fölött való kockadobás vagy az INRI felirat elleni tiltakozás.

Mindezek után talán már nyilvánvaló, hogy a Máté-passió súlypontjában az áriák, illetve a zenekarkíséretes recitativók állnak. Jegyezzük meg mindjárt, hogy Bach a korabeli operai gyakorlatot is alkalmazza, amikor ilyen zenekarkíséretes recitativókat és áriákat egy tömbbe kovácsol össze. Ez is a kétsíkú ábrázolásnak bizonyos fajta megjelenése: a recitativók rendszerint szubjektívebbek, érzelemben gazdagabbak és sokrétűbbek, mint az egy hangulati-gondolati elemet zenébe foglaló áriák. A fenti megállapítással már bizonyos mértékben ellentmondtunk annak a szemléletnek, miszerint a Máté-passió lényege az epikus-szemlélődő jelleg. Amikor megállapíthatjuk, hogy az évszázados múltra visszatekintő szembeállításban (János-passió: drámai, Máté-passió: lírai) igen sok igazság van, ugyanakkor nem hagyhatjuk cáfolat nélkül ennek a szemléletnek *általánosító* kiterjesztését. Említettük már, hogy a kettős kórusokban milyen félelmetes drámaiság izzik. Az áriáknál is igen gyakran lehetünk tanúi, hogy egy-egy részlet vagy akár az egész ária a dráma jegyében fogant. Mindez természetesen fokozott mértékben vonatkozik az *accompagnatókra*. Nem utolsósorban azonban az előadás módjától is függ, hogy ez a drámaiság felszínre jut-e. Sajnálatos módon rendszerint éppen azokat az áriákat szokták kihagyni, amelyek ezt a drámaiságot képviselik. Emellett van a bachi előadói praxisnak egy hagyományos, de ugyanakkor feltétlenül elavultnak bélyegezhető jellegzetessége. Ez a szemlélet a „vallásos zene” jegyében a tempókat általában lassúra veszi, monumentalitást és valami mindent elöntő áhítatos karaktert tart szem előtt. Pedig sem az áhítat, sem a monumentalitás, sem pedig a templomi zene fogalomköre nem zárja ki, hogy a Bach által is drámai célzattal megírt jelenetek feszült, izgatott jelleggel és gyors tempóban szólaljanak

meg. Például a Júdás árulását követő – rendszerint kihagyott – szoprán-ária feszült szinkópái, élesen kiugró staccato hangjai szinte az olasz opera mintáját követik, annak drámaiságát és erejét tükrözik. A már említett Getsemané-kerti tenor recitativo és ária is ide sorolható. Beszéltünk már a recitativo fájdalmas pátoszáról; a kötött formájú ária is feszültté válik már főmotívumánál fogva is, mely riadószerűen harsan fel az oboaszólóban: *Jézusom mellett akarok virrasztani*. De éppígy említhetnénk a Júdás öngyilkosságát követő basszusária händeli fütöttségét vagy az ugyancsak Händelre emlékeztető másik basszusáriát (gambaszólóval), mely a keresztút cselekménysorozatát szakítja meg. Tulajdonképpen a művet szöveggönyvvel vagy kottával a kezében követő hallgató lépten nyomon felfedezheti a drámai elemeket éppúgy, mint a hangfestő megoldásokat, melyek éppoly jellemzőek a Máté-passióra, mint testvérdarabjára, a János evangélista szerinti passiózenére.

Az Evangelista-recitativókat a Máté-passióban orgona kíséri; Jézus megszólalásai köré a vonószekerek tartott akkordjai vonnak dicsfényt. Már ez a kíséző apparátus is megadja az alapkaraktert, egyrészt az Evangelista elbeszélésének epikus színezetére, másrészt a Jézus-alak koncepciójára vonatkozóan. Krisztus – megint csak ellentétben a János-passióval – ebben a műben nem Ember, hanem valóban földöntúli, isteni lény. Jellemző az úrvacsora-jelenet szélesen kibontott, melizmatikus dallamvonala, a miseáldozatra vonatkozó szövegre: *Igyatok mindnyájan, ez az én vérem...*

Külön vizsgálatot érdemelnének a Máté-passió korálbetétjei. Központi helyet foglal el ezek között az *O Haupt voll Blut und Wunden* (Ó fő, vérző sebekkel) koráldallama, mely a passió folyamán ötször fordul elő, szinte mindig változó harmonizálással. Mint mondtuk, Bach nemcsak a kifejezett korálbetétekben, hanem a nyitókórusban is alkalmaz koráldallamot, sőt, beszéltünk az egyik tenorária szólószólámára felelő kórus koráljellegű dallamáról és feldolgozásmódjáról is.

*

S végül: útravaló a Máté-passióval ismerkedő hallgató számára. A darab egyike a nehezen kitáruló, nehezen megközelíthető Bach-műveknek. Nemcsak a hallgató számára nehéz, hanem az előadók számára is. Szinte meg sem kívánható mai előadóművészekről – mindenekelőtt a szólistáktól –, hogy a passiót teljes egészében, húzatlanul szólaltassák meg. (Különösen akkor nem, ha az általánosan bevett szokás szerint az Evangelista-recitativókat és a tenoráriákat ugyanaz az énekes adja elő.) A mű elő-

adási időtartama megközelíti a négy órát. Ennyi ideig koncentrált figyelemmel hallgatni: vagy lehetetlen, vagy rendkívül fárasztó. Ezért azt tanácsoljuk a Bach-zene kedvelőinek, hogy ha módjukban van, sztereofonikus hanglemezeiről hallgassák meg először – lehetőleg több részletben – a művet. Hangsúlyozzuk a sztereofonikus felvétel előnyeit. Hangversenyteremben ugyanis aligha képzelhető el olyan méretű dobogó, amelyen a kettős kórus és a kettős zenekar annyira elkülöníthető lenne, hogy valódi sztereofónia, felelgetés jöjjön létre, és ne olvadjanak össze a két együttes hangjai. Templomban a rendszerint visszhangos akusztika lehet zavaró tényező, vagy pedig az az egyszerű tény, amely a Nikolaikirchében is megakadályozta az előadást: a karzat kis mérete. A modern technikával készült sztereo lemez viszont tökéletesen érvényre juttatja a mű egyik alapvető koncepcionális sajátosságát, melyre ismertetésünkben annyiszor hivatkoztunk: a „cori spezzati” elvet.

BACH

H-MOLL MISE

két szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra, zenekarra, orgonára

Az öt állandó tétel bachi megzenésítése 24 számra oszlik. Ebből 6 ária, 3 duett, 15 kórustétel. (Az Osanna külön tétel, így, ha figyelembe vesszük ennek a liturgia-megkövetelte megismétlését, a tételek száma 25, a karteleteké 16)

Nemcsak az oratorikus irodalomnak, hanem az egész zenei literatúrának legrejtélyesebb, legvitatottabb művei közé tartozik a H-moll mise. Különösen az utóbbi évtized Bach-kutatása foglalkozott sokat a művel, és ezek a vizsgálatok igen nagy mértékben fokozták a rejtélyt. A legkülönbözőbb kézirat- és papírvizsgálatok alapján ítélve, van olyan kutató, aki egyenesen kétségbe vonja a H-moll mise létezését, bizonyítván, hogy az egyes tételek szinte csak „könyvkötői önkény” következtében kerültek egymás mellé, és Bachnak nem volt szándékában teljes misét írni. Bebizonyosodott, hogy a 24 számnak majdnem a fele úgynevezett paródia-tétel, azaz más, korábbi művek átszövegezése. Bach korában – és különösen a régebbi évszázadokban – egyáltalán nem volt ritkaság az

ilyen paródia-eljárás. Az is előfordult, méghozzá igen gyakran, hogy zenekari műből vált kantátatétel, amint erről fejezetünk bevezetőjében bővebben említést tettünk.

Annyi bizonyos, hogy a mise egyes tételei nem egy időben keletkeztek. Az egyik kronológiai beosztás szerint a legkorábbi a Credo, mely 1732-ben készülhetett, ezután egy évvel komponálta volna Bach a Kyrie-t és a Gloriát, majd 1736-ban a Sanctust és 1738 és 1739 között a még hiányzó részeket. Egy másik feltételezés még inkább széthúzza a tételek keletkezési dátumát. Eszerint a Sanctus lenne az első elkészült tétel, 1724-ből, kilenc évvel később, 1733-ban keletkezett volna a Kyrie és a Gloria (ez az egyetlen pont, amiben a két elmélet egyezik), majd tizenöt éves szünet után, 1748–49 táján a Credo, valamint az Osanna-tól a Dona nobis-ig terjedő tételek zenéje.

Eddig a mű megszületésének rejtélye. A másik, talán még titokzatosabb téma a H-moll misével kapcsolatban a mű megírásának célja. A lipcsei protestáns szertartásban ugyan szerepeltek latin nyelvű részek, így a Kyrie és a Gloria, de semmiképpen sem szerepelt a teljes latin szövegű miseciklus. Bach olyan zeneszerző volt, aki szinte minden művét meghatározott alkalomra komponálta, és talán az utolsó darab, a Kunst der Fuge kivételével minden kompozíciójánál figyelembe vette a megszólaltatás lehetőségét, alkalmát is. Hogy a Kyrie és a Gloria milyen célból íródott, arra vonatkozólag van biztos magyarázat, illetve dokumentáris alátámasztás. 1733-ban Bach kérvényt adott be a drezdai szász királyi udvarhoz, melyben lipcsei helyzetének megerősítése, tulajdonképpen a vele ellenségesen szembenálló városi tanácsurak „letromfolása” céljából az *udvari komponista* címért folyamodott. E kérvény nyomatékul küldte el Drezdába a Kyrie és a Gloria szólamanyagát.

Mi volt azonban a célja a többi tétel megkomponálásával? Reménye sem lehetett, hogy akár Lipcsében, akár máshol előadásra kerüljön a teljes mű. Ilyen monumentális, két teljes órát igénybe vevő misealkotás mindenképpen szétrobbantotta volna a liturgikus szertartás kereteit. Az egyik Bach-kutató, a századunk első felében működött Arnold Schering elmélete szerint III. Ágost szász király lengyel királlyá koronázása lett volna az alkalom, amelyre a mise készült. Schering feltevését a nemrégiben lezajlott és fent ismertetett kutatások megcáfolták: a koronázásra 1733-ban került sor, és mindkét elmélet ennél az időpontnál későbbre helyezi a miseciklus teljes elkészültének dátumát.

Kérdések, amelyekre a zenetudomány ma még nem tud válaszolni. . .

Ha a H-moll mise zenéjét vizsgáljuk, az összetartozás vagy nem össze-

tartozás problémájától, a kronológiai és más hasonló kérdésektől függetlenül, további kérdésekkel találkozunk. Bach kantátáit és főleg passióit ismerve, azoknak elemzése után feltűnik, hogy a H-moll misében alig-alig találkozunk azokkal a képszerű zenei ábrázolásokkal, amelyek a kantáták és passiók zenéjét oly nagy mértékben jellemzik. Természetesen van a H-moll misében is nem egy ilyen részlet, de az egész mű koncepciója sokkal inkább *zenei*, semmint *drámai*. Nem hozható fel érvként, hogy Bachot a latin nyelv befolyásolta volna, hiszen egyrészt a Tamásiskolában latint is tanított, másrészt a Magnificat latin textusának bachi kompozíciója mindennél ékeesebben szóló bizonyosság mellett, hogy a mester nagyon is értette és ismerte a katolikus liturgia szövegeit. A H-moll mise tételei – és most *nem* a paródiatételekre gondolunk – csak általános hangulatot éreztetnek, és azt sem mindig. Nem egy olyan ária van a misében, amely teljesen más jellegű, másról szóló szöveggel éppígy elképzelhető lenne. Talán ez az egyetlen vonás, amely a mise monumentális építményét egységessé teszi. Valami teljesen más hozzáállást képvisel a H-moll mise, mint a többi bachi egyházi mű. Ahogy a passiókban, a kantátákban vagy a Magnificatban a mester szinte minden alkalmat megragad, hogy a szöveget zenéjében drámai módon ábrázolja, ahogy szinte egyetlen alkalmat sem hagy kihasználatlanul a naiv, vagy a nagyon is rafinált hangfestésre, úgy a Nagymisében mintha céltudatosan kerülne mindezt. Erre a zeneszerzői hozzáállásra, erre a koncepcióra éppúgy nem tudunk magyarázatot adni, mint a tételek összetartozásának vagy a mű megírása céljának problematikájára.

*

A mű egyes tételei különböző formatípusokat és karaktereket képviselnek. Az áriák és a duettek legtöbbször az úgynevezett da capo formát követi, azaz a szélesen kidolgozott főrész után rokon vagy ellentétes anyag középrész következik, majd visszatér – változatlanul vagy variálva – az első főrész. Ezekben az áriákban és kettősökben igen gyakran társul egy vagy két szólisztikusan, koncertánsan kezelt hangszer is az énekszólámokhoz. Ez a gyakorlat a barokk időben nagyon gyakori velejárója az áriáknak, különösen a da capo formájúaknak. A kórustételek legtöbbször fűga, mégpedig igen gyakran a legbonyolultabb fűgatípus. Ezeknek ismertetésére még külön kitérünk. Van azonban a kartételek között néhány, így a Gloria, a Cum sancto spiritu, az Et resurrexit, a Pleni sunt coeli és az Osanna, amelyek egy másik típusba tartoznak. Markánsan, dobbantásszerűen éles – legtöbbször hármassal – ritmikájuk, dal-

lamviláguk és hangszerelésük csillogó fénye egyrészt a német népi táncok, másrészt a barokk concerto-zene közvetlen rokonaivá teszi e tételket. Természetes, hogy ezekben a tételekben az ellenpontos szerkesztés alig-alig található csak meg.

*

I. *Kyrie*

1. *Kyrie*. Négyütemes, fenséges adagio bevezetésben invokálja az ötszólamú énekkar és a zenekar az Urat. (Ez a bevezetés eredetileg a Christine Eberhardine szász királyné halálára írt gyászódában szerepelt.) Maga a *Kyrie*-tétel monumentális karfúga, kétszeres kidolgozási résszel. Jelleget tekintve ez is gyászos hangulatú, mintha nagy veszélyből, nagy megpróbáltatások közepette szállna fel az „Uram, irgalmazz” felkiáltás. Még a nagyszabású Bach-fúgák között is kivételes helyet foglal el ez a *Kyrie*-fúga, mind méreteit, mind pedig kidolgozásának bonyolultságát tekintve.

2. *Christe*. A két szólószoprán kettőse. Mintegy pihentető, hangulatilag az előző fúga lenyűgöző hatását feloldó szakasz ez a kettős. A két énekszólammal egyenrangú szerephez jut az egyesített hegedűkórus. Maguk az énekszólamok hol tercpárhuzamokban, hol szerény méretű imitációkban haladnak.

3. *Kyrie*. A hagyománnyal ellentétben Bach a visszatérő *Kyrie*-t más zenei anyaggal komponálja meg. Ez a tétel is fúgaformájú, jellegzetességét és hangulatát – megintcsak a könyörgő jelleg van az előtérben – a fúgatéma első hangjainak, az úgynevezett témafejnek igen szűk hangközei, egymás mellett levő dallamlépései adják meg.

II. *Gloria*

4. *Gloria*. Az említett népi tánc-concerto jellegű kartételek első képviselője a műben. A zenekar fényét, csillogását a koncertánsan kezelt három trombita adja meg. Maga a tétel gyakran él az imitáció eszközével, de sokkal inkább tömbszerű hatásokra épít. A tétel második része a hagyománynak megfelelően kontraszt jellegű. Az *Et in terra pax* minden misében más jellegű zenei anyagot szólaltat meg, mint a *Gloria*, jelképezvén a „Dicsőség az Istennek” és a „Békesség az embereknek” egymást kiegészítő ellentétét. Bach ezt a szöveget pasztorális, karácsonyi békéjű muzsikával mutatja be, melynek vezető dallama hol homofon módon,

hol pedig fugatós szakaszokban jelentkeznek. A pasztorális hangulatot támasztják alá a fuvolákat és oboákat előtérbe állító rövid zenekari közjátékok is.

5. *Laudamus te*. A második szólószoprán áriája, szólóhegedű bevonásával. Mind az énekszólam, mind a hegedűszóló igen dűsan ékesített. Bach talán ezzel akarta kifejezni a szövegben foglalt dicsőítést.

6. *Gratias*. A négyszólamú kartétel eredetileg a 29. kantáta egyik kórustétele volt. Csakúgy, mint a latin szöveg, a kantátatétel szövege is a hálaadást fejezi ki („Wir danken dir, Gott”). A tétel kettős témájú fuga. Hol a *Gratias* súlyosan lépegető dallama, hol a *Propter magnam gloriam tuam* mozgékonyabb melódiaképlete kerül előtérbe a fúgában.

7. *Domine Deus*. Az első szoprán és a tenor szólólista kettőse. Hangulatában szinte „vallásos szerenád”-nak mondható ez a – tétel. A finom, lírai hangulatot a szólószitkikus fuvola, a hangfogós vonósok és a basszus pizzicato menetei biztosítják. Az énekszólamok igen rafinált módon fejezik ki a szöveg teológiai tartalmát. Bach ugyanis egyidejűleg foglalja zenébe a textusnak az Atyaistent és a Fiúistent invokáló sorait. A két szövegnek duetté formálása, a sorok egyidejű megszólaltatása jelzi az Atya és a Fiú lényegi egységét Bach zenei megoldásában. Mindamellett a tétel zenei anyaga semmiféle hangulati vagy ábrázoló kapcsolatban nincsen a textussal, egyike az említett tisztán zenei koncepciójú részeknek.

8. *Qui tollis*. A négyszólamú kartétel megint csak paródia, ismét egy kantátatétel, a 46. kantáta „Schauet doch und sehet” kezdetű tételének átdolgozása. A nyugodt menetű, statikus jellegű tételben csak a két fuvola szólama képviseli a mozgékonyt.

9. *Qui sedes*. Altária, az énekszólammal koncertáló oboa d’amore szóólóval. Csodálatos zengésű, megkapó zenéjű részlet, a zenei koncepció mintapéldája. Különösen feltűnnek a kísérő vonóegyüttes visszhangszerű sóhajai, melyek meg-megismélik az énekszólam frázisvégeinek záróhangjait.

10. *Quoniam*. Basszusária. Bach ezúttal a hangszer-összeállítással, a kísérőegyüttes hangszínével ábrázol. Az Isten fenségét hirdető szavakat a kürtszóló és a két fagott együttese festi. Ugyancsak ennek a szövegi tartalomnak a kifejezését szolgálják a vokális dallam tágra nyíló hangközei, és az a módszer, amellyel Bach mindig a fontos szavakat emeli ki ékesítésekkel (Dominus, solus, sanctus stb.).

11. *Cum sancto spiritu*. A Gloria nagyszabású zárótétele, mely egyesíti magában a mise kartételeinek két típusát. Markáns ritmikája, hangsze-

relése és dallamtípusa a népi tánc-karakterű tételek közé sorolja, főté-
mája ugyanakkor fugato-témaként is megjelenik.

III. *Credo*

12. *Credo*. A mise demonstratívan hagyományos tétele, sőt, azt is mondhatnánk rá, hogy ez a tétel a Nagymise katolikus jellegű részlete. Az egész tétel nem más, mint a gregorián *Credo*-témának monumentális nyolcszólamú fúgafeldolgozása. A nyolc szólamból hat vokális, ehhez járul az önállóan kezelt két hegedűszólam.

13. *Patrem omnipotentem*. Bach részben megismétli a *Credo in unum Deum* szöveget – visszatekintve, a 12. tétel tehát a teljes *Credo* bevezeté-
sének tekinthető –, részben ellenpontos feldolgozásban szólaltatja meg a *Patrem*-mel kezdődő szöveget. A zenei anyag egyébként ismét paródia: a 171. kantátából való.

14. *Et in unum Dominum*. Szoprán–alt kettős, a zenekari kíséretben ki-
emelt szerephez jutó két oboa d’amore szólammal. Az énekszólamok ke-
zelése megint teológiai tételt bizonyít. Bach a szövegrészből a *consu-
bstantialem* (egylényegű) fogalmat emeli ki azáltal, hogy a két énekszóla-
mot minduntalan kánonban, méghozzá rendszerint ugyanazon a han-
gon induló, ún. primkánonban vezeti. További eszköz a teológiai cél el-
érésére az, hogy a kánon második szólama mindössze egy negyed elté-
réssel követi az elsőt, tehát alig van szünet a két szólambelépés között.

15. *Et incarnatus*. A földreszállás, a fogantatás, az emberré válás misz-
tériumát Bach valóban misztikus hangulatú ötszólamú kartételben ábrá-
zolja. A lebegő hegedűfigurációk éppúgy ezt a célt szolgálják, mint a
basszus statikus vonala és az énekszólam minduntalan felülről lefelé ha-
nyatló, leszálló íve.

16. *Crucifixus*. Ez a tétel is paródia, az eredeti anyag a 12. kantáta, a
híres „Weinen, Klagen” kezdőkórusa. Formájára nézve passacaglia,
azaz egy állandóan visszatérő basszusmenetre épülő variációsorozat.
A négyszólamú kartétel a passiótörténetet nem drámai oldaláról ragadja
meg, hanem a kinszenvedés nyomasztó, panaszos hatását érezteti. Drá-
mai viszont, ahogyan ezt a sötét és a *Sepultus est* szavaknál a legmélyebb
regiszterbe hulló tételt felváltja az

17. *Et resurrexit* ujjongása. A Credónak ez a tétele talán a leghatásos-
sabb a népi tánc-jellegű kórusrészek között.

18. *Et in spiritum*. Háromrészes, da capo formájú basszusária, melyet ismét a koncertánsan kezelt oboa d'amore-kettős kísér.

19. *Confiteor*. Az óriás méretű Credo hatalmas zárótétele. Az ötszólamú kórus és a zenekar több szakaszban bontja ki a szöveget. Az első szakaszban a kórushoz csak a continuo-basszus társul. A rész maga ismét kettős témájú fűga: a *Confiteor* hitteljes dallamát fel-felváltja a rendkívül bonyolult és szövevényes fűgaszerkezetben az *In remissionem peccatorum* mozgékonyabb témája. Bach azonban nem elégszik meg a kettős témájú fűgával: a szakasz közepe táján kétszólamú kánonban társítja az eddigiekhez a *Confiteor* gregorián dallamát is, méghozzá egyre nagyobb hangjegyértékekben, ún. augmentációban. Ez az eszköz méginkább hasonlatossá teszi e karfűgát a régi németalföldi mesterek stílusának szigorúságához. A zárótétel második, rövidre fogott szakasza meglepően merész harmóniákkal és sötét árnyalatokban foglalja zenébe az *Et exspecto resurrectionem mortuorum* szövegsort. Mintha Bach a halálfélelmet ábrázolná ebben az alig huszonöt ütemes adagióban. Ismét a kontraszthatás nyilvánul meg abban, ahogyan a mester egy ütem közepén átváltja a szöveg zenei értelmezését, és a trombitafanfáros, ujjongó zárószakaszban a feltámadás örömét festi.

IV. *Sanctus*

20. *Sanctus*. Kétrészes formaegység, hatszólamú kórusra és a teljes zenekari együttesre. A lassú menetű, áradó, hömpölygő első szakaszban mintha az égi kórus, az angyalok egymásnak felelgető hozsannázását hallanánk, mintha Bach Ézsaiás látomását, a *Sanctus*-szöveg forrását idézné: „Szeráfok állnak vala felette és kiált egyik a másiknak: Szent, szent, szent a seregek Ura... és megrendül az égi templom küszöbe a kiáltók szavától.” A tétel második szakasza (*Pleni sunt coeli*) ismét egyesíti a táncos lejtést és a fűgaszerkesztést.

21. *Osanna*. Nyolcszólamú kettősoskar. Bach mintha folytatná az előző tételt, jellegben, ritmusban, hangszinben egyaránt. A népi tánc-concerto típus legpregnánsabb és leghatásosabb képviselője ez a tétel a H-moll misében. Nem véletlen, hogy ennek a tételnek eredeti anyaga Bach egyik világi kantátájából való (215. sz. kantáta: a szász királyi pár ünneplésére készült „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen”).

22. *Benedictus*. Hegedűszóló-kiséretes tenorária. Gyönyörű dallamú,

dúsan ékesített tétel, mely után a liturgikus követelményeknek megfelelően ismétlődik az *Osanna*. (Egyes előadásokon a hegedűszólót szólófüvolára bízák.)

V. *Agnus Dei*

23. *Agnus Dei*. Altária, melyet a continuo-basszuson kívül az egyesített hegedűkórus kísér. Tisztán dallami szempontból talán a legszebb tétele az egész misének. Mintapéldája annak a bachi áriatípusnak, amely rendkívül bonyolult kromatikája, váratlan hangközlépei miatt egyrészt korokon felüli rokona a Schönberg-kör dallamvilágának, másrészt technikailag igen kényes feladatot jelent az előadónak.

24. *Dona nobis pacem*. A H-moll misén belüli paródia: a tétel szó szerinti megisméltése a 6. tételnek, a *Gratias*-nak.

BACH

MAGNIFICAT

két szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és orgona continuóra

12 szám: 5 kórus, 5 ária, 1 duett, 1 tercett

A XVIII. században a protestáns istentiszteleti rend a latin szövegű katolikus liturgiának még számos részletét tartalmazta. Így Szűz Mária dicsőítő éneke, a Magnificat (Lukács evangéliuma, I. 46–55.) gyakran felhangzott a főünnepken, prédikáció előtt. Bach Magnificatja is egy karácsonyi istentiszteleten szólalt meg először, 1723-ban, nem sokkal azután, hogy Bach elfoglalta a Tamás-templom zeneigazgatói tisztét. A műnek két változatát ismerjük: egy régebbit Esz-dúrban és a ma általában előadásra kerülő D-dúr változatot. Az első verzióban a latin bibliai szöveg megzenésítését több német nyelvű betoldás bővítette. Olyan korálszövegekre készültek ezek a toldalékok, amelyek a karácsonyi ünnep hangulatához kapcsolódtak. Minthogy azonban a Magnificat más ünnepek liturgiájához is hozzátartozott, a második verzióból Bach kihagyta a német nyelvű betoldásokat.

A legnagyobb Bach-remekművek közé tartozó Magnificat hangzó vi-

lágából külön ki kell emelnünk a darab fényét, ünnepi csillogását. Ezt a csillogást fokozza a zenekarkezelés is, főleg a gyakori trombitahang.

A Magnificat kórustételek, áriák és együttesek váltakozásában tizenkét szakaszra oszlik. Az egyensúly, a változatosság a kórus- és szólótételek egymásutánjában mutatkozik meg. Az egyes tételek túlnyomó részben a szöveg egy-egy mondatára épülnek.

1. *Magnificat*. Örvendező, ünneplő tizenhatodik szüntelen áradása, kontrapunktikus egymásba fonódása közben, trombitafanfárok közepette szólal meg a bevezető kórus: *Magnificat anima mea Dominum* (Dicsérje az én lelkem az Urat). Az ötszólamú kórustétel zenei felépítésében a már a zenekari előjátékból ismert tizenhatodos menetek, valamint erőteljes, tömbszerű akkordikus részek váltakoznak. Az egész tételre jellemző a bonyolult ellenpontos szerkesztés, a lépten-nyomon megszólaló imitációk.

2. *Et exultavit* (És örvend lelkem). A második szólószoprán áriája vonószenekari kísérettel. A tétel zenei anyagában fontos szerephez jut egy jellegzetes ritmikus lüktetésű motívum – hol a basszusban, hol az első hegedű szólamában bukkan fel –, amely egyike Bach „öröm-dallamainak”.

3. *Quia respexit*. Az első szólószoprán áriája. Nagyszerű mintapéldája ez az ária Bach szövegmegjelenítő képességének. A textus a kiválasztott szűz alázatosságáról beszél, és ezt Bach a dallamvonalak állandó lefelé hajlásával fejezi ki. A nápolyi olasz operatípusból átvett módszert követve, az ária kíséretében koncertáns szerephez jut a mély hangú fúvós-hangszer, az oboa d'amore. Az áriához közvetlenül kapcsolódik az

4. *Omnes generationes*-tétel. Ismét nagyméretű kórusrész eleveníti meg a *Minden nemzedékek* szöveg mondanivalóját. Az egymást kergető szólamok képszerűen állítják elének az egymást váltó nemzedékek sorát.

5. *Quia fecit mihi magna*. Basszusária continuo-kisérettel. Hadd hivatkozzunk megint az egyensúlyra, a zenei elemek gazdaságos és változatos felhasználására: mily csodálatos az egymást kiegészítő kontraszthatás a megelőző tétel teljes ének- és zenekari tömege és ennek az áriának minimumra lecsökkentett együttese között. Az ária szövege: *Mert naggyá tett engem az, aki hatalmas.*

6. *Et misericordia*. Alt-tenor kettős, vonószenekar és két fuvola kíséretével. Az isteni kegyelem nemzedékről nemzedékre áradásának kifejezésére Bach ebben a duettben valóban földöntúli hangszint alkalmaz: a szordinált vonósok és a két fuvola hangja már a zenekari bevezetőben

megadja a hangulatot. A két énekszólam hol együtt halad, hol ellenpontos szerkesztésben egészíti ki egymást.

7. *Fecit potentiam* (Hatalmas dolgot cselekedék. . .) Kórustétel a teljes zenekar kíséretével. Az erő kifejezésére szolgál egyrészt a teljes zenekari együttes harsogása, másrészt az énekszólamok szélesre nyíló hangközei. Ismét szinte programzenei ábrázolás a szöveg *dispersit* (szétszórta) szavának képszerű zenei megjelenítése. A tételt néhány ütemes lassú tempójú szakasz zárja le.

8. *Deposuit potentes* (Hatalmasokat döntö le). Tenorária, melyet a continuón kívül az egyesített teljes hegedűszólam kísér. Az énekszólamban és a kíséretben három dallam kerül feldolgozásra, mindháromnak megvan a maga ábrázoló jelentősége: az első egy lefelé haladó skálament, amely a letaszítást, a második egy nagy hangközökben lépkedő dallam, amely a hatalmasokat, a harmadik pedig egy felfelé haladó motívum, amely a felmagasztalást fejezi ki.

9. *Esurientes implevit* (Éhezőket töltött be javakkal). Altária, két fuvola- és continuo-kisérettel. Típusa szerint a Bachnál nem ritka „vallásos szerenád” kategóriájába tartozik. A szükölködők megsegítését fejezi ki és szinte nem is fordít gondot a mondat második felére: És gazdagokat küldött el üresen. Példája annak, hogyan ragad meg Bach egységesen egy hangulatot.

10. *Suscepit* (Fölvevé. . .). A három női szólista tercettje. A kontrapunktikusan egymásba kapcsolódó szólószólamok felett két oboa a Magnificat szövegének német koráldallamát, a *Meine Seele erhebt den Herren*-t intonálja.

11. *Sicut locutus est* (Így szólott). A cappella karfuga. Erőteljességében, fényében méltó párja ez a fuga a Magnificat többi nagy kartételének.

12. *Gloria*. A mű zárótétele, énekkarra és zenekarra. A teljes kórus és zenekar szólaltatja meg az utolsó dicsőítést. A tétel első része a H-moll mise Credó-jára emlékeztet, hömpölygő énekkari meneteivel és tömör akkordjaival. A második rész a nyitókórus rövidített változata.

BACH

KARÁCSONYI ORATÓRIUM

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és continuóra

Hat rész, 64 szám: 7 kórus, 13 korál, 10 ária, 1 duett, 1 tercett, 29 recitativo (secco és accompagnato), 1 korál és recitativo, 1 kórus és recitativo, 1 zenekari szám

1734-ben Bach kantátasorozattal tette díszessé a lipcsei templomok karácsonyi istentiszteleteit. Az ünnepkör minden alkalmára egy-egy új kantátát szentelt: a három karácsonyi napra, újévre, az újév utáni vasárnapra és Vízkeresztre. Azonban – mint oly sokszor – nem jutott idő arra, hogy minden kantáta minden számát megkomponálja, s így több alkalommal már meglévő kantátaiból vett át részleteket, hozzáidomítva azok zenéjéhez az új szöveget. Már tettünk említést erről az eljárásról, az ún. parodizálásról. Az újabb Bach-kutatások kiderítették, hogy a korábbi hiedelemmel ellentétben a mester sokkal kevesebb paródiatételt szőtt műveibe, mint gondolták. A mű 64 tételéből mindössze 17 származik korábbi művekből. Ezek közül is hét korábban írt egyházi kantátából való, s csak összesen tíz szám eredetije kapcsolódik világi textushoz. Bach mindig ügyelt arra, hogy a parodizálás során egyrészt a szöveg prozódiaja ne szenvedjen kárt, másrészt – s ez a fontosabb – az új szöveghez rendszerint olyan zenét keresett, amelynek kifejezési szférája nem különbözik az új textustól. A Karácsonyi Oratórium esetében mintha időnként túl nagy lett volna az időhiány: több olyan áriát is találhatunk, amelyeknek zenéje nem kapcsolódik jól a szöveghez, Picander karácsonyi meditációihoz.

A mű tehát hat kantáta egybefűzése; az „oratórium” kifejezés ellen több kifogással lehetne élni. Mégis: egységes alkotásról van szó, mivel egységes a történet: a karácsony históriája. Az Evangélista recitativóiban Krisztus születése kap hangot, Mária és József Betlehembe érkezésétől a három napkeleti mágus hódolásáig. Az evangéliumokban lefektetett történethez fűzte hozzá Picander, Bach lipcsei éveinek állandó szövegköltője a kor pietista eszméinek megfelelő kommentárokat és meditációkat.

Az összes kutató egybehangzó véleménye és az évszázados praxis is lehetetlennek véli a Karácsonyi Oratórium egyvégtében, egyetlen hang-

versenyen való megszólaltatását. A koncertgyakorlat nyilvánvalóan azért, mert a mű időtartama messze meghaladja egy átlagos hangverseny idejét, a kutatók viszont a mű egyenetlenségeire, a paródiatételekre hivatkoznak. Albert Schweitzer alapos húzásokat javasol, sőt, nem tartja lehetetlennek az összes ária kihagyását. Az elvi alap nála is a paródiatechnika iránti ellenszenv (a parodizált tételek javarésze ária, a 17 közül csak 5 a kartételek száma); Hermann Kretzschmar a múlt század végén még az áriákban látta a Karácsonyi Oratórium legfőbb értékeit. Korunkban ezek az ellenvetések részben elvesztették jelentőségüket: a zenekedvelőnek rendelkezésére állanak a teljes anyagot tartalmazó hanglemzfelvételek.

A Karácsonyi Oratórium vegyíti a kantáta és a passió-oratórium formai elemeit. Az utóbbit az Evangelista secco-recitativói képviselik, valamint a közbeszótt, aktualizált szövegű korálok; minden más a kantáták műfajából való. De mennyi újszerű, érdekes megoldás e jól ismert kereteken belül!

Az áriák vagy kórusok zenekarkíséretes bevezető recitativóiban gyakran fúvós hangszerek társulnak a vonósokhoz: az oboák különböző régi válfajai (oboa d'amore, oboa da caccia) és a fuvolák gondoskodnak a pasztorális és a légies színekről, a történet vagy a reflexiók hangulati hátterének ábrázoló színeiről. Ugyanígy hallatlanul izgalmasak az önálló zenekari kísérettel ellátott korálok. Ezek közül kiemelkedik az első rész (az első kantáta) zárókorálja ünnepélyes trombitahangzataival, a második rész végén felhangzó korál, melyben az ezt a kantátát megnyitó zenekari „sinfonia” motívumai tagolják a korálsorokat, vagy a negyedik kantáta befejezése, a lágy kürtszínnel. Az egész mű zárókorálja ismét a trombitákat hívja segítségül, hogy az Üdvözítő megszületésének apoteózisát még ünnepélyesebbé tegye (itt zeneileg a korálfeldolgozás és a zárókórus műfaja olvad egybe). Talán még érdekesebb az első rész *Er ist auf Erden kommen arm* kezdetű korálja; ennek egyes sorait a basszusszóló recitativói szakítják meg. A kísérletező Bach, a korálfeldolgozás minden lehetőségét kipróbáló Bach áll előttünk ebben a néhány tételben!

A kartételek vagy egy-egy részt (kantátát) nyitnak meg, vagy a passiók turbáinak módján a cselekmény tömeg-részvevőit képviselik. A nyitókórusok kivétel nélkül paródiatételek, méghozzá világi kantátákból. (Általában a Karácsonyi Oratórium keletkezését megelőző 1733-as évből, amikor Bach alkalmi, ünnepi kantátákkal igyekezett a szász király kegyét megnyerni, „hátvédként” a lipcsei tanáccsal folytatott küzdelmeihez.) Trombita- és üstdobzengéssel hangos, gyors tempójú, táncosabb

lűktetésű muzsikák ezek a nyitótételek, bennük kiválóan érvényesül Bachnak a német népzenehez való közelállása. A turbakórusok (a pásztorokat és a napkeleti bölcseket személyesítik meg) képszerűségükkel tűnnek ki.

Az áriák – illetve az egy-egy kettős és hármas – esetében csak azt ajánlhatjuk a hallgatónak, hogy (ez egyszer, kivételesen!) feledje el a szöveg és zene összefüggését, s ezeket a számokat a maguk *zeneiségében*, zenei szépségében élvezze. Szinte ahány ária, annyi drágakő. A legtöbbje ún. da capo-ária, a főrésszel kontrasztáló középszakasszal. Majd mind-egyikben egy-egy szólóhangszer koncertál az énekhanggal; ez addig mehet, hogy pl. a negyedik kantáta *Ich will nur dir zu Ehren leben* kezdetű tenoráriája valóságos kéthegedűs versenytétel, énekszólammal. (Egyéb-ként ez is átvétel egy világi kantátából!) Van ezek közt az áriák közt igazi bachi remekmű, a passiók legnagyobb tétéleihez méltó szám, mint a második részben Mária bölcsődala (*Schlafe, mein Liebster*), vagy az újévi kantáta (negyedik rész) visszhanghatást alkalmazó szopránáriája (*Flößt, mein Heiland*). Ha a többenél időnként túlságosan szembeszökő is zene és szöveg egybe nem vágása, vagy a Händel-, illetve operai hang megjelenése, ismételjük: ezeknek zenei szépsége önmagában is élmény, élvezet.

S végül hadd szóljunk külön a második kantátát megnyitó zenekari tételről. Ez a „sinfonia” címet viselő tétel a karácsonyi pasztorál funkcióját tölti be. Ezt a hangulatot segítik elő a külön kórusként kezelt oboák (2-2 oboa d’amore, ill. oboa da caccia), valamint a jellegzetes, elengedhetetlen 12/8-os metrikus ringás. A hagyomány azonban ezekben a külső jegyekben ki is merül. Bach annyi harmóniai érdekességet, váratlan akkordfűzést és dallamfordulatot halmoz ebben a pasztorálban, hogy a hallgató kételkedni kezd: vajon nem akart-e Bach a pásztori miliő festése mögött *másról is* beszélni? Például a születés misztériumának háttérében a véget, a kereszthalált érzékeltetni? Schweitzer még pásztorok és angyalok közös énekét festő-ábrázoló darabot látott benne; mai fülünk, mögöttes tartalmakra érzékeny hallásunk azonban mást is felfedez e sinfonia hangjaiban...

BACH KANTÁTAI

Bevezető fejezetünkben szöveztünk az oratórium kifejezés többféle értelméről, az értelmezések koroktól függő változásáról. Ha a kantáta szó jelentését vizsgáljuk, nagyjából ugyanilyen jelentésváltozást figyelhetünk meg. A kifejezés eredetileg nem jelentett többet, mint amit az olasz szó maga mond: énekelt mű. Így neveztek minden vagy majdnem minden énekhangra és kísérelő együttesre írt műzenei alkotást, ellentétben a hangszerekre írt „sonatá”-val.

A későbbiekben, különösen a XVII. század folyamán olasz földön szűkül a jelentés: azt a műfajt értik rajta, amit ma szólókantátának szoktunk nevezni, tehát egy énekhangra és kis kamaraegyüttesre írt, legtöbbször világi tárgyú darabot. Ugyanez idő tájt Németországban kialakult a fogalom másik jelentése és egyben az a műfaj, amit ma értünk kantáta megjelölés alatt.

Eredete – most az utóbbiról van szó – a protestáns istentisztelet liturgikus zenéjében keresendő. Luther tulajdonképpen szabad kezet biztosított az egyházközségeknek: a katolikus miséből átvett állandó részeket (Kyrie, Gloria stb.) énekelhették latinul is, németül is. Ez utóbbi esetben az állandó részeknek megfelelő német szövegű korálok kerültek előadásra (Kyrie, Gott Vater; Allein Gott in der Höh sei Ehr stb.). Szigorúan német nyelvű volt viszont a lutheri istentiszteleti rend legfontosabb része a prédikáció. Szokássá vált aztán, hogy a prédikáció témájához kapcsolható egyházi énekeket is megszólaltassanak, és csakhamar minden kántor vagy zeneigazgató legfőbb becsvágya az lett, hogy ezeket a prédikációs énekeket műzenei formában dolgozza fel. Így a súly erre tevődött át, míg az állandó miserészeket korálokként egyre inkább a gyülekezetre bízták.

A „predikációs motetta” – ahogy rövidesen elnevezték – szövegét és zenei alapanyagát tekintve ugyancsak a korálokon alapult. A feldolgozás módja pedig az ellenpontos szerkesztésű a cappella tétel volt. Mint-hogy azonban a korálok strófikus énekek, csakhamar felmerült a szöveg kérdése, valamint a feldolgozásmód egyhangúságának veszélye.

Heinrich Schütz nevéhez fűződik a fordulópontot jelentő újítás. A drezdai mester egyetlen korálfeldolgozást nem írt egész életében, és ifjúkorának olasz tanulmányútjain szerzett ismereteit felhasználva, átültette német földre a velenceiek, főleg Monteverdi rendkívül hajlékony, kifejezésben gazdag és drámai erejű monodikus stílusát. Korálszövegek

helyett pedig a legjobban megfelelő és legjobban megzenésíthető bibli-
kus szövegekhez nyúlt. Schütz „Vallásos koncertjei” és „Szent szimfóni-
ái” szinte egyszeriben száműzték a német protestáns templomokból a ré-
gebbi prédikációs motettát. Az énekkar mellé bevonultak a hangszerek,
mégpedig nemcsak az orgona, hanem az akkori teljes instrumentárium.

Innen már csak egy lépést kellett tenniük a zeneszerzőknek, hogy a
kantáta (melyet még sokáig nem neveztek így) több tételelessé váljék, vé-
gül magába olvassza a nápolyi opera vívmányait: a hangszerkíséretes re-
citativót és a da capo áriát. A Bach előtti nemzedék legjelesebb mesterei,
akik előkészítették a talajt a műfaj legnagyobb mestere számára: Andre-
as Hammerschmidt, Johann Rudolf Ahle, Bach nagybátyja, Johann
Christoph Bach és főleg a két lübecki mester, Franz Tunder és Dietrich
Buxtehude voltak.

Mikor Bach belépett a zenei életbe, az újfajta kantátatípus, amely te-
hát már alkalmazza a recitativót és a da capo áriát, még nem volt ismert.
Így a mester első művei, az Arnstadtban, Mühlhausenben és Weimarban
komponált kantáták még a Buxtehude-féle típust követik, és a kifejező
ariosókra építenek a korálok mellett. Mert a kantáta minden változás és
minden reform mellett mindvégig korálműfaj maradt.

Főleg Bach kezében. A mester egész egyházzenei munkásságát át-
meg átszövi a korál, mint az egyik legfőbb kifejezőeszköz, mint a gond-
olatok közlésének egyik legjobb és főleg mindenki által érthető hordozó-
ja. Lépten-nyomon találkozhatunk olyan megoldásokkal, amelyekben a
korál viszi a vezető szerepet: egy-egy áriába vagy kórusba beleszó egy-
egy koráldallamot és ezzel magyarázza-értelmezi a tétel szövegét. Ezen-
kívül természetesen „szabályos” korálfeldolgozásokkal is találkozhat-
unk, az egyszerű négyszólamú letétől a bonyolultan ellenpontos korál-
fantáziáig.

A korál segítségére volt Bachnak a szövegproblémák megoldásában
is. Schweitzer írja: „Az egyházi zene története, Bachot is beleértve, szin-
te kizárólagosan a szövegek történetének tűnik, éppúgy, mint az opera
története, és ezzel kimondtuk azt is, hogy ez a történet tragikus.” Amint
már a passiók vizsgálatánál említettük, a kor német költészete és főleg
az egyházi művek számára írt textusok legtöbbször ma, számunkra szinte
kibíráhatatlanul érzélgős és modoros. Ennek oka egyrészt abban keresen-
dő, hogy a korszak német költői kivétel nélkül tizedrangú fűzfapoéták
voltak – messze mögöttünk van már Jakob Böhme, Angelus Silesius
vagy akár Martin Opitz világa, és a jövő rejti még Lessinget –, másrészt
a XVII–XVIII. századi német protestantizmust elárasztotta a pietizmus

érzelgősen kegyes szelleme. Ez diktálta a költőknek nevezett versfabrikálók strófáit, amelyekben hemzsegnék a lehetetlennél lehetetlenebb és néha már az ízléstelenség határát súroló képek és hasonlatok a Jézus iránti szeretetről, a halálban való megnyugvásról vagy az Isten dicsősítéséről. Ez utóbbi felsorolással tulajdonképpen kimerítettük a kantátaszövegek témakörét is. A bennük foglalt meditációk e három témán kívül csak igen ritkán érintenek más gondolatokat. Bach, akinek – úgy tűnik – jó irodalmi ízlése volt, természetesen szenvedett ezektől a költeményektől. Noha sokáig dolgozott együtt egy-egy szövegíróval – Lipcse előtti éveiben Salomo Franckkal és Erdmann Neumeisterrel, Lipcsében Picanderrel –, időnként látnokian, „tisztá forrás” után vágyakozva ő maga állította össze kantátáinak szövegét bibliai idézetekből vagy korálstrófákból.

*

A Bach-kantáták száma bizonytalan. A legújabb kutatások többet közülük megkérdőjeleznek, nem tartják eredeti műveknek. Így a mester egyházi kantátáinak száma 200 körül ingadozik, a régi Bach-összkiadás 197-et tart számon, egyes szerzők 220-ig is elmennek.

Nagyobb problémát jelent az eredetiség kérdésének egy másik vetülete. Bach-fejezetünk bevezetésében szóltunk a paródiaeljárásról; ma már, a Bach-kép változása után sok kantátáról, illetve kantátatételről bizonyította be a kutatás, hogy azok nem egyházi, hanem világi művek voltak komponálásuk pillanatában. Ezek a kérdések látszólag tartoznak csak a zenetudomány érdeklődési körébe. Látszólag, mert a laikus hallgató is találkozhat velük, ha figyelmesen, zenét és szöveget összevetve hallgatja a kantátákat. És ezzel elérkeztünk a Bach-kantáták legizgalmasabb kérdéséhez.

Ismét csak fejezetünk általános bevezetésére, valamint a passiók ismertetésére utalhatunk. Amint a passiókban megfigyelhetjük Bach szinte képszerűen ábrázoló, a szavak zenei visszaadásában valósággal tobzó kompozíciós módszerét, ugyanezt tapasztalhatjuk a kantátákban is. Schweitzer mondhatni szótárszerű összeállításban közli a legfontosabb motívumok – dallamtípusok és ritmusképletek – jelentését. De ha valaki ezekkel nincs is tisztában, lépten-nyomon megfigyelheti, hogyan festi meg Bach zenéjében a szöveg egyes kitételeit vagy a strófák mögött rejlő gondolati tartalmat. Valósággal haydni naivitással használ ki minden lehetőséget. Hadd következzenek itt könyvünk egyetlen kottapéldája, amely a hangjegyeket olvasni nem tudó számára is beszédes. A 47. kantáta nyitókórusában találkozunk a következő dallammal:



Wer sich selbst er-hö
(Aki magát felmagasztalja...)



--- het, der soll er - nie-dri - - get wer - - den, und wer sich
(... az megaláztatik,) (és



selbst er- nie dri- get, der
aki magát megalázza...,) (az



soll er - hö het wer-den.
felmagasztaltatik.)

A nyilak mutatják szöveg és zene összefüggését. „Aki magát fölmagasztalja” – a dallam ütemről ütemre feljebb emelkedik; „az megaláztatik” – kromatikus lépésekkel száll lefelé a melódia; „Aki magát megalázza” – a dallamvonal ismét lehanyatlik, eléri a legmélyebb pontot; „az felmagasztaltatik” – skálaszerű menetben megy fel a melódia, elérve a legmagasabb pontot. (A német szöveg még jobban alátámasztja ezt a dallamszerkesztést, hiszen az „erhöhet” és „erniedriget” szavak nemcsak átvitt, de konkrét értelemben is jelentik a föl-, illetve lefelé való mozgást.)

Mindezek alapján szinte hangról hangra vagy legalábbis tételről tételre lehetne elemezni Bach kantátáit, mégpedig nemcsak az áriákat és a nagy kórusokat, hanem a recitativókat is. Ezeknek a dallamvonala is igazodik a szöveghez; mindez schützi örökség, noha Bach feltehetően egyetlen hangjegyet sem ismerte nagy elődjének. Ezt az összevetést azonban az olvasóra, illetve a hallgatóra kell rábízunk. Ha végigkövetnénk a mutatóba kiválasztott kantátákat, ez az elemzés könyvünknek majd egész terjedelmét elfoglalná. Így csak néhány utalással mutathatunk rá a különösen érdekes vagy jellegzetes hangfestő megoldásokra. Nyomatékosan kell azonban hangsúlyoznunk, hogy ez a beszédes zenei nyelvezet soha nem merül ki a részletek ábrázolásában, és a képszerű zenei fogalmazás soha nem válik öncélúvá. Éppen ez különbözteti meg a nagy zeneszerzőt az epigontól és a tucatmuzsikustól: Bach úgy tudta mindezt véghezvinni, hogy a kantáták ugyanakkor *zeneileg* is tökéletesek, akár formálásukat, akár dallambőségüket tekintjük, akár azt a szavakba nem foglalható, meg nem magyarázható, csak átélhető valamit, ami egy zene-művet tulajdonképpen remekművé tesz.

*

A hangversenylátogató közönségnek esetleg feltűnik a kantáták igen változatos apparátus-összeállítása. Hol teljes zenekar szól, hol csak egyes hangszerek, hol szólísták és kórus működik közre, hol csak egy-egy magánénekes. Ennek a változatosságnak igen egyszerű a magyarázata. Bachnak úgyszólván minden vasárnapra és ünnepnapra kellett évenkéntül kantátát „szállítania”. Minthogy azonban az éppen aznap rendelkezésre álló muzsikuskárdára volt utalva, a hangszerelésben is hozzájuk kellett alkalmazkodnia. Tudjuk például, hogy a Tamás-iskola diákjaiból álló templomi énekkar egy bizonyos időszakban igen gyenge minőségű volt; ebben az időben írta Bach a legtöbb szólókantátát. Ezzel szemben az is természetes, hogy olyan ünnepi alkalommal, mint a reformáció 200. évfordulója, Lipcse város tanácsa minden erőt megmozgattott az ünnepi darab érdekében; így lehetett az „Erős várunk az Isten” kantáta apparátusa igen nagyszabású.

*

Mint említettük, 200 kantátát lehetetlen ismertetnünk. Így csak válogatást adhatunk, még hozzá szűk válogatást. Szempontunk egyrészt az volt, hogy a különböző kantátatípusokat bemutassuk, másrészt pedig, hogy a leggyakrabban játszott, legismertebb művek kerüljenek ismerte-

tésre. Noha a kantáták hagyományos és ma is betartott sorszámozása egyáltalán nem fedi a művek keletkezésének időrendjét, a könnyebb áttekinthetőség kedvéért mégis a számsorrendet követjük.

BACH

BLEIB BEI UNS

(No. 6)

szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és continuóra

6 szám: 1 kórus, 2 korál, 2 ária, 1 recitativo

A húsvét utáni második vasárnapra írt kantáta Krisztus és a tanítványok emmausi találkozásából indul ki, a meditáció végkövetkeztetése: Krisztus szava megvilágítja a sötétséget, a leszálló emmausi este homályát.

A kantáta súlypontja a nyitótételen van. Ez a csodálatos, nagyméretű kórus az este hangulatát ábrázolja, ugyanakkor a tanítványok kérését is magába foglalja: „Maradj velünk, hisz este van már és a nap lenyugodott.” A vonóskar egyhangúan kopogó nyolcadai és tartott hangjai szinte impresszionista modorban festik a napnyugtát, míg az oboák, majd a kórus szólamaiban felcsendülő tematika az egyre forróbb, egyre intenzívebb kérlelés hangját idézi. A kantáta két áriája – egy alt-, egy tenorszólóra – kissé hosszadalmas. Az elsőben az oboa egy régebbi válfaja, az oboa da caccia koncertál az énekhanggal (szólamát ma rendszerint angolkürtön játsszák), míg a tenoráriát a vonóskar kíséri. Igen érdekes az első korál, melyet a szólószoprán énekel egy Bach korában is ritka hangszer, a „violoncello piccolo” kíséretével. Ez utóbbi virtuóz menetekkel szövi körül az énekszólamot, azonban a hangszeres anyag is összefügg a koráldallammal, annak figurált változata. A zárókorál egyszerű négy-szólamú letét.

BACH

ICH HATTE VIEL BEKÜMMERNIS (No. 21)

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és continuóra

11 szám: 1 szinfonia, 4 kórus, 3 ária, 1 duett, 2 recitativo

A 21. kantáta Bach kantáta-oeuvre-jében a legmonumentálisabb alkotás, valósággal kis oratórium. A mester maga két részre osztotta, így nyilvánvalóan a két rész közt hangzott el a prédikáció. Azon kevés művek egyike, amelyeket datálni tudunk: 1714-ben került először előadásra. Eredetileg virágvasárnapi kantáta volt, később Bach ráírta a partitúrára a „per ogni tempo” jelzést, azaz bármikor előadható. A kutatás azt gyanítja, hogy valamilyen ünnepélyes alkalomra készült a mű, erre mutat egyrészt a nagy méret, másrészt az ünnepi fényt biztosító nagyzenekari összeállítás. A kantáta alap gondolata: a hívő útja a lelkiismereti kétségektől a krisztusi vigaszig. A szöveg zsoltárversekre, korálstrófákra és költői textusokra készült, az utóbbiak valószínűleg Salomo Franck tollából valók.

1. *Szinfonia*. Lassú tempójú párbeszéd a szolóoboa és az első hegedű között, elégikus, nyomott hangulatú zenei kép. A fájdalmat külön hangsúlyozza az utolsó előtti ütemben az egyedül maradó oboa sikoltásszerű menete.

2. *Nyitókórus*. Egyike Bach legkifejezőbb és szinte már retorikusan szenvedélyes kartételeinek. A kórus háromszoros „Ich, ich, ich” felkiáltását a kortársak modorosnak találták és elvetették, mi ebben is a drámát érezzük. Az első szakasz fő témája azonos Vivaldi közismert d-moll concerto grossója harmadik tételének témájával. Bach ebből a rendkívül egyszerű motívumból izgalmas, szenvedélyes drámai képet bont ki fugato formában. Hangsúlyos adagio ütem emeli ki a választóvonalat, az „aber” (ámde) szóra, s ezután a tempóváltozás, a felgyorsuló tematika, a száguldó kórus- és zenekari futamok állítják elénk az első rész gondterheltségének ellentétét, a vigaszt. Ám Bachnak ez sem elég és a tétel utolsó négy ütemében ismét lelassítja a tempót, hogy a vigaszban való megnyugvást külön is aláhúzza.

3. *Szopránária*. Ismét a gondokról, könnyről és jajról hallunk, s a muszika mindezt szinte már túlzó módon ábrázolja: mind a koncertáns

oboa, mind pedig az énekszólám lépten-nyomon síró-sóhajtozó motívumokat szólaltat meg.

4-5. *Recitativo és tenorária.* A szinte már tragikus hangot megütő recitativo Istent kereső hangja után az ária megint csak az ábrázolás erejével hat: a vonószenekar a szövegben említett „könnyek patakját” festi hullámzásával. A középrész szövege viharról beszél, a zene természetesen ezt ábrázolja.

6. *Kórus.* A „Was betrübst du dich, meine Seele” korálstrófa megzenésítése. Ismét csak retorikus beszédesség tanúi lehetünk: a lassú tempóban kérdező első sor után (szólókvartett és kórus) az „unruhig” (nyugtalan) szóra felgyorsul a tempó és izgatottá válik a kíséret, míg az „in mir”-nél (énbennem) hirtelen két adagio tempójú, hosszan tartott hang szólal meg. A tétel vége nagyszabású fuga, melyet ugyancsak a szólisták indítanak, tőlük veszi át az énekkar.

7-8. *Recitativo és kettős.* Krisztus és a hívő párbeszéde, a kantátaalkotészet egyik igen gyakori tételtípusa. Érdekes itt felidéznünk a nagy Bach-biográfus, Philipp Spitta szavait: „Ez a kettős drámai, aminek egyházi zenének sohasem szabad lennie. . . Csak az a körülmény menti a helyzetet, hogy abban a korban a szopránszólámot fiúk énekelték, csak ennek tudatában kerülhetjük el a ma mindenképpen felmerülő benyomást, miszerint bűbájos szerelmi kettőst hallunk.” Hol vagyunk ma már ettől a purista szemlélettől! Ez a kettős megintcsak példája a bevezető fejezetünkben kifejtett gondolatnak: kifejezőeszközök tekintetében úgy szólván nincsen különbség oratoriális és operai műfajok között.

9. *Kórus.* Korálfantázia, melyben a koráltémát a kórustenor énekli, míg a kísérő ellenpontos szövevényt a szólisták adják elő.

10. *Tenorária.* Ez már a vigasztalás szavát szólaltatja meg mozgékony meneteivel, gyors tempójával, lendületével.

11. *Zárókórus.* Az általános gyakorlattól eltérően nem korálfeldolgozással zárul a mű, hanem nagyszabású fúgával. A fúgát lassú, trombita-fanfárok kíséret, ünnepélyes ütemek előzik meg, melyek feltűnően hasonlatosak Händel Messiásának egyik kórusához.

BACH

NUN IST DAS HEIL

(No. 50)

kettőskórusra, zenekarra és continuóra

I tétel

A monumentális kartétel nyilvánvalóan töredéke csak egy Mihály-napi kantátának. Szövege János Jelenéseiből való, a bibliai összefüggésből következtethetünk a Mihály-napi használatra.

A bachi fúgaművészetnek és egyben a bachi fenségnek egyik legcsodálatosabb megnyilatkozása. Lényegében kétrészes fúga, azonos témára. A kettőskar minden lehetőségét kihasználja a mester: a karszólamok hol egymástól veszik át a mondanivalót és bonyolítják a fúgaszerkezetet, hol pedig a teljes együttesek felelgetnek egymásnak. A zenekari kíséret még jobban emeli a fényt és az ünnepélyességet, főleg a három trombita és az üstdob révén. Nem sokat beszélhetünk erről a műről; annál inkább ajánlatos minél gyakoribb meghallgatása. Talán a H-moll mise és a passiók hatalmas kórusainál is jobban, magasztosabban tárja eléink azt a barokk csillogást és monumentalitást, amelynek Bach és Händel voltak legkimagaslóbb képviselői.

BACH

SCHLAGE DOCH, GEWÜNSCHTE STUNDE

(No. 53)

altszólóra, zenekarra és continuóra

I tétel

Az egyetlen áriából álló mű a szólókantáták olaszos stillusát képviseli. Bár dallama teljes egészében nélkülözi a koloratúrákat – ennyiben nem olaszos –, felépítése, jellege tipikusan a hagyományos olasz szólókantáta birodalmába sorolja. Régóta vita tárgya a mű. Már az első Bach-biográfus, J. N. Forkel kifogásolta a zenekari kíséretben megszólaló harangokat: „Emiatt nem valószínű, hogy a mű Bach tiszta ízlésű korszakában

született volna.” Forkel éppen ezért fiataalkori darabnak tartja; Spitta viszont a legérettebb periódusba sorolja. Vitás az eredetiség kérdése is: a műből nem maradt fenn autográf partitúra.

Mindezek ellenére nagyon érthető a „Schlage doch, gewünschte Stunde” népszerűsége. A halálvágy, a gyász hangulata magávalragadó hangon szólal meg benne, s dallamának szívbemarkoló egyszerűsége példázza a csakis a nagy mesterekre vonatkoztatható ténytet: a legegyszerűbb megoldások mindig a legjobbak. Külön kiemelendő az utolsó ütem: a magáramaradó harang kondulása, mellyel szinte a semmibe hull a mű.

BACH

ICH WILL DEN KREUZSTAB GERNE TRAGEN

(No. 56)

basszusszólóra, kórusra, zenekarra és continuóra

5 tétel: 2 ária, 2 recitativo, 1 korál

Bach kantátaművének kétségtelenül legnépszerűbb és leggyakrabban játszott darabja ez a szólókantáta. Nemcsak az eredeti basszushangfaj, hanem altisták is szokták énekelni. Ismét csak egy olyan művel áll szemben a hallgató, amelyről az ismertető szavak keveset mondhatnak. Lehetetlen szavakkal kifejezni azt az átszellemült, halálváró hangulatot, ami az első áriából árad, vagy a szinte Schubertre emicéztető békét, ami ugyanennek az áriának középrészét árasztja el. Az énekes kifejező művészetének maximumára van szükség, hogy mindezt érvényre juttassa. Naiv hangfestésével fogja meg a hallgatót az ezután következő recitativo: a gordonka egyenletes mozgása a hullámokat ábrázolja, mivel a szöveg a földi életet viharos tengeren való hajózáshoz hasonlítja. Ám amint a textus a partra lépést említi, a gordonka figurációi megszűnnek, és a vonós-basszusok nyugodt, tartott hangjai jelzik a biztos szárazföld – átvitt értelemben: a halál után a mennyország – elérését. A második, gyors tempójú ária (koncertáns oboával) szinte fékevesztett módon fejezi ki az örömet, amellyel a lélek a földi iga lerázását fogadja. Még Bach zseniálisan szokatlan megoldásai közül is kimagaslik a második recitativo, melynek zárószakaszában a mester szó szerint visszaidézi az első ária középrészét. A zárókorál hagyományosan egyszerű, négyzólamú letét.

BACH

JESU, DER DU MEINE SEELE

(No. 78)

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, kórusra, zenekarra és continuóra

7 szám: 1 kórus, 2 ária, 1 duett, 2 recitativo, 1 korál

Bach késői periódusából, a lipcsei évek utolsó kantátái közül való a mű.

Súlypontja a két első tételen nyugszik. A nyitókórus két motívumra épül, az egyik közülük az az ismert kromatikus menet, amely a „Weinen, Klagen”-kantáta nyitókórusában is szerepelt, a másik egy izgatottan ritmizált téma. Az egész hatalmas kartétel e két téma kontrapunktikus egybeszövéséből alakul ki. A második tétel igen gyakran önállóan is előadásra szokott kerülni, mégpedig szoprán-alt kettősként éppúgy, mint női vagy gyermekkarként. A kettős tartalmi alapja: a hívők gyors léptekkel sietnek Krisztus segítségére. Ennek megfelelően mind a continuo-basszus, mind pedig az énekszólámok sietős lépteket utánoznak. Zenei kifejezőeszközök: egyrészt az állandó nyolcadmozgásos ritmika a basszusban, másrészt a ritmikus koloratúrák az énekszólámokban. Az igen szép tenor- és basszusária mellett külön kiemelkedik az utóbbit bevezető többrészes és igen drámai recitativo. Ebben Bach nemcsak hogy minden fogalmat külön zenébe foglal, de igen gondosan ügyel a tempóváltozások és dinamikai eltérések pontos jelölésére. A négyszólamú zárókorált fuvolaszólo teszi még átszellemültebbé.

BACH

EIN' FESTE BURG IST UNSER GOTT

(No. 80)

szoprán-, alt- tenor- és basszusszólóra, kórusra, zenekarra és continuóra

8 szám: 1 kórus, 2 korál, 2 ária, 1 duett, 2 recitativo

Érdekes története van ennek a reformációs kantátának, amely mai formájában 1730-ban, a lutheri reformáció 200. évfordulóján hangzott fel. Eredetileg még Weimarban, 1716-ban írt Bach egy kantátát az „Oculi”-vasárnapra, Salomo Franck szövegére. Mivel azonban Lipcsében a böjti időben semmiféle egyházi muzsika nem szólalhatott meg, Bach ezt a korábbi művét használta fel, amikor megrendelést kapott a reformációs kantáta megkomponálására. Mivel az „Oculi”-kantátának szövegileg van némi vonatkozása Luther híres „Erős várunk az Isten” koráljához, könnyű volt a textust az új körülményekhez hozzáigazítani. 1730-ban így összesen két kartételt kellett Bachnak a korábbi műhöz megírnia, a mai 1. és 5. számokat.

1. *Nyitókórus*. Vitatott a hangszerelés eredetisége; a mai gyakorlatban szereplő három trombita és üstdob ugyanis csak egy Friedemann Bach által leírt másolatban szerepel; így lehetséges, hogy ezt a négy hangszert a legidősebb Bach-fiú tette hozzá apja művének eredeti zenekarához. Ezt látszik bizonyítani egy másik, Bach veje által készített másolat, amelyből az említett hangszerek hiányoznak. Mindennek ellenére, ma már elképzelhetetlennek tartjuk az egyszerűbb változatot, annyira a műhöz tartozónak érezzük a trombitaharsogást és üstdobpergést. A nyitókórus egyébként a bachi korálfúga-művészet egyik csúcspontja. Minden dallamsort fúgaként dolgoz fel Bach, és minden fúgát az eredeti koráldallam kétszólamú kánonja koronáz meg a szélső szólamokban (trombita, oboa–nagybőgő, orgonapedál). A fúgaszólamok és a kánonok szövedéke építi fel szinte szemünk láttára az „erős várat”.

2. *Basszusária*. Valóságos csatakép: az egyesített hegedű- és brácsakórus izgatott menetei festik alá a koloratúrákban gazdag és a győzelemről éneklő basszusszólót, amely felett a kóruszoprán a Luther-dal eredeti témáját éneкли.

3–4. *Recitativo és ária*. A basszus-recitativo ariosóként ér véget, ehhez csatlakozik a lírikus szopránária. Mindkettő az 1716-os weimari kantá-

tából való, és tulajdonképpen nem sok köze van a lipcsei változat alap gondolatához.

5. *Korál.* A kantáta legdrámaibb tétele, mely a Luther-dalnak az ördögökkel is dacoló strófáját foglalja zenébe. Trombiták és dobok lármája közepette zendül meg a többi hangszeren a sátáni seregek muzsikája (tulajdonképpen ez is az „Erős várunk” korál téma változata!). Az énekkar összes szólama unisonóban harsogja a koráldallamot.

6–7. *Recitativo és duett.* Ismét a weimari változathoz származó két szám. A tenorrecitativo az előzőhöz hasonlóan ariosóba torkollik, az alt-tenor kettős a győzelem utáni boldogságot festi. Az énekszólamokat oboa da caccia (ma angolkürtön játsszák) és hegedűszóló fonja körül.

8. *Zárókorál.* A Luther-dal nyugodt-fenséges négyszólamú letétje.

BACH

GOTTES ZEIT (ACTUS TRAGICUS)

(No. 106)

alt-, tenor- és basszusszólóra, kórusra, zenekarra és continuóra

7 szám: 1 „sonatina”, a többi 6 vokális tétel egybekomponálva

Az Actus tragicus melléknéven ismert gyászkantáta egyike Bach legkorábbi műveinek. Pontos keletkezési dátumát nem ismerjük, mindenesetre még a weimari korszak első éveiből való. Egyike a leggyakrabban előadásra kerülő kantátáknak, és egyben legszebb képviselője a kantáta régi típusának. Szövegét valószínűleg Bach maga állította össze bibliai textusokból és korálstrófákból. Már a szöveg-összeállítás is kiemeli ezt a művet: az egymásnak felelgető bibliai idézetekből és korálversekből lapidáris egyszerűséggel bomlik ki a kantáta tartalmi dramaturgiája. Felelget egymásnak az ótestamentumi halálfélelem és a Bach korára oly jellemző halálvágy és halálban való megnyugvás. Egyenes vonalú a gondolatmenet a halál eszméjének felidézésétől a zárókorál Istenben való megnyugvásáig.

Zeneileg nézve, az Actus tragicusból még teljesen hiányzanak a „modern” elemek; nincsen benne recitativo, és áriái nem ismerik a nápolyi da capo formát. A leggyakrabban használt formaelv a rövid és jellegzetes basszusmotívumok ostinatójára épített megoldás, amelyet akár vo-

kális passacagliának is nevezhetünk. Mindez természetesen nincs ellen-
tétben az ábrázoló, leíró, képszerű zenei koncepcióval. A dallamokon,
ritmusokon és harmóniakon kívül ezt szolgálja a kísérő hangszeres
együttes összeállítása is, amelyben nem szerepel más, mint két fuvola és
két viola da gamba, valamint a continuo. Ez az instrumentárium az
egész művet fátyolossá, sejtelmessé varázsolja.

Lassú tempójú, rövid zenekari előjáték nyitja meg a kantátát, amely-
nek Bach a „Sonatina” címet adta. Jellemzésére legokosabb, ha Albert
Schweitzer hasonlatát közöljük, aki a tétellel kapcsolatban János Jelené-
seinek egy versét idézi. „És az Isten eltöröl minden könnyet az ő szemek-
ről; és a halál nem lesz többé; sem gyász, sem kiáltás, sem fájdalom
nem lesz többé, mert az elsők elmúltak.” Az ezután következő tételeket
Bach folyamatosan egybekomponálta. A nyitókórus folytatja az előjá-
tékek hangulatát, de néhány ütem után máris változik a kép. Gyors tempó,
mozgékony dallamok állítják elének magát az életet. Ostinato szerkeszté-
sű ária következik, amelyet az előadási praxisban hol tenor szóló, hol
a kórus tenorszólamra énekel. Szövege a Zsoltárok Könyvéből való:
„Taníts minket úgy számlálni napjainkat, hogy bölcs szívhez jussunk.”
Ismét felgyorsul a tempó és Jezsajás próféta intelme szólal meg a kórus
basszusszólamán (vagy basszusszólabán). „Rendeld el házadat, mert
meghatsz és meg nem gyógyulsz.” A teljes kórus válaszol rá, ismét a ha-
lál öröktől fogva létezését hangoztatván. Ebbe a kartételbe azonban
Bach két másik dallamot, két másik szöveget is beleszólt. A szoprán-
szólam János Jelenéseinek egy versével Jézust hívja, míg a hangszerek az
„Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt” korál dallamát idézik, az Isten-
ben való bizodalmat hangoztatva. Csodálatos a tétel vége: a szoprán-
szólam koloratúrái elhaló pianissimóban úgy érnek véget, hogy az utolsó
szó – Jézus – kíséret nélkül maradva, a tökéletes bizalom hangzó mása
legyen.

Itt van az első nagyobb cezúra a műben, mely után az alt- és basszus-
szólok kettőse következik, ismét ostinatos formában. Mint annyiszor,
megint a lélek és Krisztus párbeszéde zajlik le a kettősben. Az alt a 31.
zsoltár szavaival: „Kezrede bízom lelkemet, te váltasz meg engemet, oh
Uram, hűséges Isten” fordul a Megváltóhoz, a basszus pedig Krisztus-
nak a keresztfán elhangzott szavával válaszol: „Bizony mondom néked:
Ma velem leszel a paradicsomban.” Mire az alt megnyugodva intonálja
a „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin” korált. A zárókórus lassú be-
vezetés után ünnepélyes fúgával dicséri az Urat, melynek tetőpontján a
fúgatótema augmentált alakja is megszólal.

BACH

WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME

(No. 140)

szoprán-, tenor- és basszusszólóra, kórusra, zenekarra és continuóra

7 szám: 1 kórus, 2 korál, 2 duett, 2 recitativo

A lipcsei időből származó nagyméretű kantáta az okos és balga szüzek közismert evangéliumi példázatáról szól. Ugyanehhez kapcsolódik a kantáta címében megjelölt korál is; a korál szövege a strófák során az Énekek Éneke néhány gondolatát is tartalmazza. A korálstrófák mellett szabad költői versek is szerepelnek, ezek íróját azonban nem ismerjük. A keletkezés éve valószínűleg 1731.

1. *Nyitókórus*. Három zenei elemből építi fel Bach a nagyméretű tételt: a zenekarban megszólaló ünnepélyes, díszes bevonuló menetet szimbolizáló ritmikus témából, a szüzeket jelképező hegedűdallamból és a kóruszopránban felhangzó koráltémából. A három elemből hatalmas korálfantázia született, a szoprán dallamát körülfonó zenekari és kóruszólamok minden oldalról megvilágítják a tartalmi mondanivalót. Ez pedig: Krisztus, a vőlegény közeledik választott menyasszonyaihoz, azaz a hívőkhöz. A da capo ismétlés csak a zenekari előjátékra vonatkozik.

2-3. *Recitativo és duett*. A tenor recitativo hírül adja a vőlegény érkezését. A kettős – melyben az énekszólamokhoz kisméretű hegedű (violino piccolo) koncertáns szólama járul – tulajdonképpen szerelmi kettős, félre nem ismerhető erotikus színezettel. Mint oly sok kantátában, itt is Krisztus és a lélek párbeszéde a téma. A lelket a szopránszóló, Krisztust a basszista személyesíti meg.

4. *Korál*. Azon ritka pillanatok egyike, amikor Bach műhelyében a vallásos-emelkedett hangulatú koráldallamok egyike érzelemgazdag, lírikus képben lép fel. A tenorkórus szólaltatja meg a népének melódiáját, és ezt az egyesített hegedű- és brácsaszólam kifejezetten lírai, sőt, időnként táncos lejtésű ellenszólama öleli körül.

5-6. *Recitativo és duett*. Az Énekek Énekéből vett recitativo a vőlegény és a menyasszony találkozását hirdeti, míg a szoprán-basszus kettős az előbbi duett hangulatát veszi át, sőt fokozza.

7. *Zárókorál*. A „Wachet auf” dallamának ünnepélyes, egyszerű négy-szólamú feldolgozása.

BACH

KOMM, DU SÜSSE TODESSTUNDE

(No. 161)

alt-, tenorszólóra, kórusra, zenekarra és continuóra

6 szám: 2 ária, 2 recitativo, 1 kórus, 1 korál

Az 1715-ből való kantáta szövegét Salomo Franck írta. Tárnya a kantáta-költészetben egyike a leggyakoribbaknak: a halálvágy, a földi siralom-völgy elhagyásának és az égbe jutásnak vágya. Ez a gondolat, mely mindig egyik fő jellemzője volt a keresztény hitvilágnak, központivá válik a pietizmusban. Hogy azonban mily költészeti ízléstelenségekhez vezetett mindez, arra példa kantátánk első áriájának szövege. Szabad prózafor-dításban: „Jöjj, édes órája a halálnak, mikor lelkem mézet eszik az oroslán szájából. . .”

1. *Ária.* Az altszólót két szólisztikus fuvola segíti a halál utáni vágyakozás kifejezésében. Békés, nyugodt hangulat árad ebből a zenéből, mintegy előre megnyugvás az elmúlás gondolatában. Bach a vágyakozást még jobban aláhúzza azzal, hogy az orgonán mindehhez a „Herzlich tut mich verlangen” korál témáját szólaltatja meg.

2–3. *Recitativo és ária.* A tenor recitativo egyik legcsodálatosabb mintapéldája a bachi melódiaalkotás képszerűen beszédes jellegének. Mondhatni, minden szó, minden kifejezés megtalálja benne a maga zenei megfelelőjét, a dallamvonal csúcs- és mélypontjai, a hangszerelés, a harmóniak mind-mind szavakhoz, fogalmakhoz kötődnek. Az ária ismét a halálvágyat fejezi ki, zenei alapeleme az a jellegzetes sóhaj-motívum, amely a tenorszóló első két ütemében hangzik fel.

4–5. *Recitativo és kórus.* Az altszóló accompnatója ismét a drámai képszerűség mintapéldája. Első részében a mély álomként aposztrofált halál képe kerül szemünk elé a zenekar nyugodt szólamaiban, míg a második szakaszban a feltámadást jelző harangok szólalnak meg. A recitativohoz kapcsolódó kórus szinte bölcsődalként búcsúztatja a halni készülő lelket.

6. *Zárókorál.* Az egész kantáta poétikus-misztikus hangjának megfelelően, Bach nem elégszik meg az egyszerű négyszólamú letétellel. Ötödik szólamként elrévült, transzcendens fuvolaszólo lebeg a kórus fölött.

BACH VILÁGI KANTÁTÁI

A mester világi tárgyú kantátái, néhány kivételével, formailag és a zenei anyag kezelése szempontjából semmiben nem különböznek az egyházi kantátáktól. (Kivéve természetesen a tényt, hogy világi kantátában nem szerepel, hiszen nem is szerepelhet korál.) Így tulajdonképpen csak a szöveg különbözteti meg a két műfajt egymástól. De néha még az sem – hiszen több esetben kimutatta a kutatás, hogy egy-egy egyházi kantáta eredetileg világi mű volt. Nagyon is természetesnek tarthatjuk, hogy Bach ezeket az átdolgozásokat végrehajtotta. A világi kantáták ugyanis időnként nagyon nemes és nagyon gondosan megmunkált zenei anyagot tartalmaztak, viszont mindegyikük egy-egy alkalomra készült, és az alkalom elmúltával megszűnt a lehetősége az újabb előadásnak. Bach nyilván sajnálta ezeket a kitűnő darabokat, nem akarta zenéjüket veszni hagyni, és így egyszerű szövegapplikáció segítségével mint templomi zenét tudta e műveket új életre kelteni.

Az alkalmak, amelyek a világi kantátákat szülték, a legkülönbözőbbek voltak. Így a weissenfelsi herceg születésnapjára ünnepi vadászatát köszöntötte az ún. Vadászkantáta, a lipcsei egyetem egyik professzora nevenapjára készült a „Der zufriedengestellte Aeolus”; ez utóbbit Bach egy másik alkalommal, kissé megváltoztatott szöveggel újra felhasználta: 1734-ben, III. Ágost választófejedelem lengyel királlyá koronázásakor.

Érdekes megjegyeznünk, hogy több világi kantáta a „dramma per musica” címet viseli. Ez a műfaji megjelölés azonban semmiképpen sem jelenti e művek színpadi előadásban való megszólaltatását.

BACH

PARASZTKANTÁTA

(212. kantáta: Mer hahn en neue Oberkeet)

szoprán- és basszusszólóra, kórusra és zenekarra

24 szám: nyitány, 10 ária, 1 duett, 1 kórus, 11 recitativo

A világi kantáták közül talán legnépszerűbb Parasztkantáta megszületését annak köszönhetjük, hogy Heinrich von Dieskau udvari kamarás birtokához csatolhatott három Lipcse környéki falvat. (Jegyezzük meg az érdekesség kedvéért, hogy az udvari kamarás úr késői leszármazottja Dietrich Fischer-Dieskau, korunk nagyszerű dalénekeese.) Az ünnepség alkalmával valószínűleg Bach állandó szövegírója, a Picander költői néven ismert Chr. Fr. Henrici gondolt arra, hogy kantátával köszöntsék az urat, mivel Henrici magánéletében adószedő volt, az új földesúr pedig a szászországi adóüggyek előadója. Von Dieskau valószínűleg Bach pártfogói közé tartozott, s így érthető, hogy a muzsikus szívesen vállalkozott a költő által kezdeményezett feladatra.

A kantáta szövege, illetve annak egy része szász nyelvjárásban készült. A népi elemet azonban nemcsak a tájnyelv képviseli, Bach muzsikája is a német népdal és a német népi táncritmusok szellemében fogant. Már maga a nyitány sem egyéb, mint táncegyveleg, hol a polonaise, hol a Ländler ritmusát idézi. Az áriák közt is számos esetben találkozunk táncritmussal.

A darab cselekménye szinte jelentéktelen: a falusiak vidám mulatozás közben köszöntik új földesurukat, közben pedig egy parasztlány és kedvese egymásra talál. Még a hangszeres együttes is a falusi muzsikusok szokásos instrumentárium: két hegedű, brácsa, nagybőgő, s csak néhány számban csatlakozik hozzájuk fuvola és kürt. A kantáta áriái közül csak kettő nem tartozik a népi zene stilizálásai közé: a 8. számú szopránária, amelyben a barokk egyik leggyakrabban feldolgozott dala, a híres „Folies d'Espagne” kapott helyet a kíséretben (a dallamot leginkább Corelli „La folia”-jából ismerjük), valamint a 14. számú, ugyancsak szopránária, az egyetlen a kantáta során, melyben Bach az olaszos da capo áriatípust alkalmazza. Az első énekszám (mely annyira népszerű, hogy még az iskolai énekeskönyvekben is szerepel) eredetileg szólókettős, az előadások során azonban rendszerint kórus énekl. Ez, valamint a dudaszót utánzó zárókórus áll legközelebb a német népdalhoz.

BACH

KÁVÉKANTÁTA

(211. kantáta: Schweigt stille, plaudert nicht)

szoprán-, tenor- és basszusszólóra és zenekarra

Személyek:

Lieschen (*szoprán*) – Schlendrian (*basszus*)

10 szám: 4 ária, 1 tercett, 5 recitativo

Valóban korszerű, sőt „divatos” problémát énekel meg Bach 211. számú kantátája. (Kedvünk lenne a probléma szót is idézőjelbe tenni...) A XVIII. században nem egy országban eltiltották a népet a kávéivástól. Párizsban valóságos asszonylázadás tört ki, amíg vissza nem vonták a királyi rendeletet, és a hesseni örgróf még 1766-ban is tiltó intézkedéssel sújtotta az akkor már nyilván népszerű ital élvezőit. A hesseni rendelet húsz évig volt érvényben, és a feljelentő „kávészaglászok” a büntetés-pénzek negyedrésztét kapták jutalmul. A divatos téma több ízben előkerült a kor vidám versgyűjteményeiben is, így többek közt Picander „Ernst-Schertzhafte und satyrische Gedichte” című műve harmadik részében. Ezt a szöveget zenésítette meg Bach. Hogy az 1739. április 7-re meghirdetett hangverseny, mely egy frankfurti házban Schlendrian papa és Lieschen lánya történetét jelezte műsorán, Bach zenéjét szólaltatta-e meg vagy pedig a hirdetményt aláíró „idegen muzsikus” művét, ezt már soha nem fogjuk megtudni.

A kantáta cselekménye a következő: Schlendrian papa mindenáron le akarja szoktatni lányát, Lieschent szenvedélyéről, a kávéivásról. Lieschen könyörög: „Apámuram, ne legyen olyan szigorú! Ha naponta háromszor nem ihatom meg a csésze kávémat, valósággal kiszáradok.” És a lányt nem félemlíti meg semmiféle fenyegetés: inkább lemond napi sétájáról, az új divatos ruháról vagy az ezüsttel átszőtt főkötőről, de a nemes kávéitalról nem. Csak akkor hajlandó erre, amikor apja férjet ígér neki. Alig ment el Schlendrian, hogy lányának férjet keressen, Lieschen máris kijelenti: csak olyan férfihoz megy feleségül, aki megengedi neki, hogy annyi kávé igyon, amennyire csak kedve van. A záró tercettben levonják a tanulságot: a mama is kávénéni volt, a nagymama is, ne szidjuk tehát a lányokat. A cselekmény bonyolításában tulajdonképpen csak a szoprán- és basszusszólo vesz részt, a tenor csak néhány recitativót

énekel, valamint a tanulság levonásában segít tercetté szélesíteni apa és lánya kettősét.

Magára a zenére vonatkozólag elég, ha Albert Schweitzert idézzük: „A librettóhoz Bach olyan zenét írt, amely mögött sokkal inkább Offenbachot, mint az öreg Thomas-kántort sejtethetnénk. A darabot úgy, ahogy van, egyfelvonásos operettként lehetne előadni.”

IV. FEJEZET

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

(1685–1759)

A zenetörténetírás közhelyei közé tartozik, hogy az oratórium műfaja Händel műveiben érte el csúcspontját. Ez valóban tény. Meg kell azonban magyaráznunk, miben áll a händeli oratórium tetőpontos jellege; honnan származik, milyen újításokat hoz, és mennyiben mutat példát az utána következő évszázadok oratóriumkomponistáinak.

Mindenekelőtt szögezzük le: a Händel-oratóriumok igazi értékeléséhez a zenetudomány – és sajnos nem a nagyközönség – akkor jutott el, amikor századunk első évtizedeiben hullámszerűen kezdték – mindenekelőtt Németországban – Händel operáit felfedezni. (Sajnos nem a nagyközönség – irtuk, hiszen a Händel-operák a mai napig ritkán kerülnek előadásra, a húszas évek említett hullámát csakhamar hullámvölgy követte, és ma ott tartunk, hogy Berlint és Händel szülővárosát, Hallét kivéve sehol sem szerepelnek ezek a remekművek a repertoár nagy előadásszámú darabjai között.)

A muzikológia mai álláspontja szerint Händel oratóriumai nem értékelhetők és nem magyarázhatók a mester operái nélkül. Az operákban alakult ki ugyanis Händel drámai készsége, itt próbálta ki a zenedráma barokk megfogalmazásának eszközeit, és amikor oratóriumokat kezdett írni, ebből a forrásból is merített. Természetesen nem *csak* ebből. Olaszországi éve alatt nyilvánvalóan megismerkedett Carissimi műveivel, tehát az oratóriumnak azzal a típusával, amelyben a kórusnak még igen jelentős szerepe volt. (Mint irtuk, a későbbi fejlődés során az olasz mesterek úgyszólván kizárólag szólista-oratóriumokat írtak; ez a folyamat párhuzamos volt azzal a másikkal, amelyben a velencei operastilustól kezdve a színpadi zenedráma is átalakul szólistaműfajjá.) Ez volt tehát az egyik forrás. A másik valószínűleg francia földön eredt. A francia opera adta meg talán Händelnek a végső lökést ahhoz, hogy zenéje mindig *ábrázoló erejű* legyen. Igaz, hogy a legmélyebbről fakadó forrás, a német örökség is olyan zenei hagyomány volt, amelyben a képszerű ábrázolásmód nagy szerepet játszik. De a Lully nyomán kialakult francia opera bővelkedett olyan zsánerképekben és nagy tablókban, amelyek-

nek fő jellemvonása éppen a képszerűség volt. (Nem véletlen, hogy Franciaországban születtek a barokk esztétikának, a bevezető fejezetünkben említett affektuselméletnek legjelentősebb összefoglalásai, teoretikus értekezései.) Végül, és egyáltalán nem utolsósorban, közrejátszott a Händel-oratórium kialakulásában a mester választott hazájának, Angliának kóruskultúrája. Bizonyos formákat innen vett át, és valószínűleg a hallatlanul fejlett angol kórusélet művészi teljesítőképessége indította Händelt rendkívül sokrétű, technikailag és kifejezésbelileg egyaránt nehéz énekkari tételeinek megírására.

Ezek volnának a händeli oratóriumtípus kialakulásának zenei feltételei és előzményei. Ugyancsak zenetörténeti közhely, de föltétlenül meg kell említenünk, hogy ebben a kialakulási folyamatban szerepet játszottak a XVIII. századi Anglia társadalmi körülményei is. Élt az akkori Angliában, mégpedig nagy erővel, a puritanizmus öröksége, azé a puritanizmusé, amely az angolokat bibliaolvasó néppé tette. Tehát a bibliai tárgyú oratóriumok az angolok számára oly mértékben voltak saját lényük kifejezői, mint kevés más országban. Talán csak az ugyanakkori Németország protestáns vidékeinek bibliaismeretéhez foghatjuk mindent; rokon jelenségről van szó tehát: ahogy az angol közönség önmagát vetítette bele a bibliai történetekbe, ugyanúgy érezte saját gondolatait megtestesülni a protestáns németység Bach kantátaiban. Igen, a XVIII. századi angolok előszeretettel azonosították magukat a bibliai történetek népeivel, elsősorban a zsidósággal. Úgy érezték, hogy az angol puritánság azonos a bibliai zsidóság hitének tisztaságával és erejével, s ahogy a bibliai nép vitte a világosságot, a hit és a szellem fényét a pogány népekhez, úgy viszi az angol nemzet ugyanezt a fényt a távoli világrészek népei közé. (Az már aztán más lapra tartozik, hogy e mögött a nemzeti önérzettől duzzadó hivatástudat mögött a gyarmatosítás korának milyen borzalmai, a hit és a szellem világával összeegyeztethetetlen kegyetlenkedései húzódtak meg. . .)

Mindezekből a gyökerekből táplálkozik tehát Händel oratóriumművészete, ez az elsősorban és mindenekelőtt *drámai* műfaj. A drámaiság többek között megnyilvánul a cselekményességben is. A Händel-oratóriumok – kevés kivétellel – igen gazdagok drámai mozgásban, sok minden *történik* bennük. Ez a vonás is az opera világához közelíti őket. Nem feledhetjük, hogy 1730 és 40 között Händel műhelyében a két műfaj egymás mellett van képviselve: mintegy féltucat oratóriumon kívül közel 20 opera készül ebben az évtizedben. A két rokon műfaj egymásmellettsé-

ge önmagában véve is kizárja az éles cezúrával való megkülönböztetés lehetőségét.

Nagyon is igaz van annak a szemléletnek – többek között Hermann Abert, a híres Mozart-biográfus adott hangot ennek –, amely szerint Händel oratóriumai a mester operareformjának betetőzését jelentik. A két műfajt tehát összeköti-összekapcsolja a drámaiság és az ábrázoló erő. Nem kell külön bizonyítani vagy magyarázni egy zenei alkotás drámaiságát. A hallgató már az első taktusoknál érzi, tudja, hogy a mű lírikus hangulatot áraszt-e, szélesen hömpölygő, epikus jellege van-e, vagy pedig a sűrűsödő ellentétek, a gyakori feszültségek folytán drámainak nevezhető-e. Ez utóbbit ebben az értelemben a Händel-oratóriumok túlnyomó többsége első hallásra is sugározza magából. Az ábrázolás és ami ezzel egyet jelent, a jellemzés felfedezése már nehezebb feladat. Ehhez szükséges, hogy a hallgató visszahelyezze magát azoknak a kifejezőeszközöknek a világába, amelyek Händel korában érvényben voltak. A művészetek és köztük a muzsika fejlődése során a különböző eszközök is megjárták a maguk útját. Egy példát: a vonósenekar tremolóeffektusa valami hajmeresztően modern hatást keltett Monteverdi drámai madrigáljában, a „Tankréd és Klorinda párviadalá”-ban, hiszen ebben a műben szólalt meg először ez a hanghatás. Ma már a legközönségesebb, „elcsévelt” eszközök közé tartozik. Tehát ha a hallgató bele tudja helyezni magát az akkori zenei nyelvbe, a kifejezőeszközök akkori jelentés-tanába, akkor tudja igazán élvezni, sőt megérteni Händel oratóriumait.

(Ez a módszer egyébként mindenféle vokális zenére vonatkozik. Oratóriumra éppúgy, mint operára vagy dalra. Ezért olyan fontos, mondhatni elengedhetetlen feltétele az énekes muzsika igazi megértésének a szöveg ismerete. Ha – és sajnos ez a gyakori eset – az énekeseknek nem tiszta és érthető a szövegkiejtése, segítségül kell hívni a nyomtatott szövegkönyvet. Mindez nem jelenti azt, mintha e nélkül a módszer nélkül élvezhetetlenek vagy megérthetetlenek lennének a vokális muzsika remekei. De mennyivel nagyobb élmény, ha a hallgató nemcsak a zenei szépséget élvezi, hanem az értelmet is. Mennyivel több, ha nemcsak „a szívére hat a zene”, hanem bele tud mélyedni a zenei alkotás miértjének és hogyanjának műhelytitkaiba. A nagy zeneszerzők sohasem írtak egy-egy dallamot vagy harmóniát, ritmusképletet vagy zenekari szint *véletlenül*; ha szöveges művet komponáltak, a kiindulás mindig a szöveg zenei értelmezése, zenébe való áttétele volt.)

Mindezt azonban fel kell fedezni. És ha egyszer valaki felfedezi, csodavilág nyílik meg előtte. Romain Rolland idézi kitűnő Händel-könyvé-

ben Saint-Saëns levelét: „Arra a meggyőződésre jutottam, hogy Händel művészetének festői és ábrázoló erejével nyerte el azt a bámulatós népszerűséget, melynek örvendett, hiszen mindez akkor teljesen új és addig nem tapasztalt volt. Más is tudott az övéhez hasonló mesteri módon kórust írni és fűgát szerkeszteni. Amit azonban mindehhez hozzátett, az a szín, az az újfajta elem, amelyet ma már nem nagyon tudunk benne meglátani... Nem beszélhetünk Händelnél egzotikumról; de nézzük csak meg egyszer a *Sándor-ünnep*, az *Izrael Egyiptomban* vagy különösen a *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* partitúráját, és próbáljuk meg mindazt elfelejteni, amit azóta írtak. Minden lépésnél, minden ütemben meg fogjuk találni a festőiséget, az ábrázoló hatásra való törekvést.” Rolland mindehhez nagyon helyesen hozzát teszi, hogy ez egyáltalán nem volt olyan új és soha nem látott Händel idejében, mint ahogy Saint-Saëns gondolta, de valóban ebben kell Händel művészetének egyik legnagyobb erejét keresnünk.

Sokan megfigyelték és megírták, hogy Händel oratóriumai a koncepció szempontjából mennyire változatosak. Szinte műről műre más és más a hozzáállás, a műfaji elképzelés. Természetesen nem az alapvető dolgokról beszélünk itt, nem azokról a legfontosabb sajátosságokról, amelyeket eddig felvázoltunk. A dramaturgia, ha szabad így mondanunk, a jelenetezés és bizonyos fokig a zene hangulatvilága az, ami változó. Fussunk végig a legnevezetesebb Händel-oratóriumokon ebből a szempontból; egyben az oratóriumok kronológiáját is áttekintjük.

Olasz földön születnek az első művek, a még teljesen olasz stílusban komponált *La Resurrezione* és a *Trionfo del Tempo e del Disinganno*; mindkettő 1708-ban keletkezett. (Jellemző erre az olaszos stílusra, vagy talán Händel drámai éretlenségére ebben az időben, hogy az utóbbi műben „Hagyd a tövist és szedd le a rózsát!” szöveggel használja föl a három évvel korábbi Almira opera híres panaszos áriáját, a magyar fordításban „Csordul a könnyem” kezdetű lamentót.) A következő műre, Händel első igazi oratóriumára 12 évvel később, 1720-ban kerül sor. Az *Eszter* azonban ekkor még ún. *masque* volt, azaz olyan mű, amely valahol félúton van az opera és az oratórium, másrészt a zenés játék és az opera között. A darabot újabb 12 évvel később, 1732-ben Händel átdolgozta, és ekkor vált valóban oratóriummá. Ez alkalommal számuzte dr. Gibson londoni püspök az oratóriumokat a színpadról. Arnold Schering említi, hogy a *masque*-hagyomány továbbélésének tekinthető a tény, miszerint Händel oratóriumait minden esetben színházakban adták elő. 1733-ban írta a mester a *Deborah*-t. Ebben a műben tulajdon-

képpen már minden formatípus, az egész dramaturgia és a modellek kialakultak. Egyesült a műben az olasz, a német és az angol hatás, a francia befolyás, tehát az összes olyan forrás, amely a Händel-oratóriumot táplálja. A kórusok jellegükben, formájukban és diszpozíciójukban már teljesen érettek, és – mint említettük – a további művekben ezekre a modellekre tér vissza Händel. Az 1734-ben bemutatott *Athalia* újabb francia hatással gazdagodik, ez a további művekben ugyancsak a gyakori formamegoldások közé tartozik majd: az Athaliában kombinálja először Händel a szólóhangokat énekkarral egy tételen belül.

1734 és 1738 között egyetlen oratórium születik, ez azonban a legnépszerűbbek egyikévé válik: a *Sándor-ünnep*. Az eddigi darabok szigorúságát lazább szerkezet váltja fel, és a mű tulajdonképpen nélkülözi a drámai cselekményt. Nem egyéb, mint lírikus és ünnepélyes számok sorozata. A népszerűséghez nagyban hozzájárult *John Dryden* hírneve, akinek költeményét Händel megzenésítette. 1738: a *Saul* komponálásának éve. Ez a bibliai tárgyú oratórium feltűnik számainak rövidségével, azzal, hogy a recitativók mennyisége a minimumra csökken, és az egész darabban uralkodik valami könnyebb, népszerűbb hangvétel. A következő évben, 1739-ben születik az *Izrael Egyiptomban*. Ismét csak új típus: Händel megvalósítja a kórusoratórium mintapéldáját. Példaképe volt ugyan rá, hiszen Carissimi darabjai is jellegzetesen kórusoratóriumok, ám az Izrael messze tútesz a példaképen, mind monumentalitásban, mind pedig a kórusok ábrázolóerejében. *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* (Milton költeményére) az idill-oratórium példája. Drámai cselekmény itt sincs, ám a különböző leíró jelenetek sok alkalmat adnak Händelnek zenei zsánerképek megvalósítására.

1741: megszületik az oratórium történetének talán legnagyobb alkotása, a *Messiás*. Ismét hiányzik a cselekmény, Händel a szöveget a bibliai textusaiból állította össze úgy, hogy azok főleg a Megváltó életét kísérő meditációk füzérét alkossák. Talán a Messiásban érezhetjük legjobban a német hagyomány továbbélését. A Messiás évében kezdi meg Händel a *Sámson* kompozíciós munkáját, a bemutatóra azonban csak 1743-ban kerül sor. Ez a mű a karakterek változatosságával tűnik fel, és itt találunk talán egyedüli esetként komikus, valósággal vígoperai elemeket händeli oratóriumban. Az 1744-ben bemutatott *József* a szölista-oratóriumhoz közelít, kórusai sem számban, sem jelentőségben nem érnek föl a többi mű hasonló tételeihez. 1745: a *Belsazar* éve. Mintapéldája lehetne ez a mű mindannak, amit a Händel-oratóriumok társadalmi szimbolikájáról elmondtunk, hiszen benne három nép történelmi sorsáról, a

perzsák, a zsidók és a babiloniak harcairól van szó. Ugyanez a jellegzetessége a következő évben bemutatott, ún. *Alkalmi Oratórium*-nak is, amelyet a mester a skót lázadás leveretése alkalmából írt. És ugyanebben az évben születik a händeli értelemben vett „elkötelezett oratórium” legnagyobb példája, az ugyancsak a skótok feletti győzelmet ünneplő *Judas Maccabeus*. Ez a mű annyira homogén, hogy Händel és szövegírói lemondtak mindenféle szerelmi epizódról, amivel pedig szinte minden oratóriumban – vagy központi, vagy díszítő elemként – találkozunk.

Ekkortájt Händel már minden évben bemutat egy-egy új oratóriumot. 1748-ban a *Józsuá* folytatja a sort. A mester mintha meg akarta volna ismételni a Judas Maccabeus jellegzetes koncepcióját, ezúttal azonban kisebb sikerrel. Ugyanebben az évben mutatják be a kisebb jelentőségű *Alexander Balus*-t, 1749-ben a *Salamon*-t – mindkettőben egy-egy zsánerkép, egy-egy különleges, az Alexander-ben egzotikus zenei tabló jelenti a vonzerőt. Az ugyanebben az évben felhangzó *Zsuzsánna* – témájánál fogva – a szerelmet teszi meg központi gondolattá: 27 áriája közül 17 erről szól. A mű késői örököse, megnemesedett formája az Olaszországban divatozott „oratorio erotico”-nak. Ezzel szemben az 1750-es *Theodora* egy másik olasz típust elevenít föl, a mártír-oratóriumét. Különálló helyet foglal el Händel oratórium-művészetében a *Theodora*: a tragikus mártírtörténet hozta magával, hogy ebben a műben úgyszólván nyoma sincs a Händelre mindig jellemző fénynek és csillogásnak, a zene túlnyomórészt sötét, komor.

És végül az utolsó biblikus oratórium, a már félig vakon írt és csak diktálva befejezni tudott 1751-es *Jephta*. Az örökké újra törekvő, múrül műre „megifjodó” Händel, ebben az utolsó alkotásban is tudott újat mondani, hiszen a Jephtában lépten-nyomon az új, „gálánsnak” nevezett stílus nyomaival találkozunk.

Ezzel zárul Händel biblikus oratóriumainak sora. Közben-közben a sorozatot egy-egy világi oratórium szakítja meg. Soroljuk fel ezeket, ha csak tételesen is: *Acis és Galathea* (1720, egy 1708-as nápolyi keletkezésű darab átdolgozása), *Semele* (1744), *Herakles* (1745), *Herakles a válaszüton* (1750), és a legutolsó a sorban, az 1708-as *Trionfo* 1757-ből származó angol nyelvű átdolgozása.

*

Felsoroltuk a forrásokat, elemeztük a hatásokat, és végigmentünk a művek változatos során. Próbáljunk meg most felelni a fejezet elején feltett

kérdésre: miért jelentik Händel alkotásai az oratórium történetének tetőpontját.

Tulajdonképpen szónoki kérdés ez, konkrét feleletet adni rá aligha lehet. Az olvasó talán észrevette eddig is, hogy e könyv igyekszik az általánosságokat elkerülni, és egy-egy mű elemzésekor a konkrét, megfogható tényekre hivatkozni. Az egyes Händel-művek részletes ismertetése során is ezt a módszert követjük. Ám a feltett kérdésre tulajdonképpen csak általánosságot, zenetörténeti sablont tudunk feleletként kimondani. *A Händel-oratórium mindazt, ami a műfajnak lényege, úgy tudja realizálni, hogy minden elem a legmagasabb szinten jut érvényre.*

A zenei szerkezet, a legegyszerűbb formáktól a legbonyolultabbakig tökéletes egyensúlyban van. Az egyes formatípusok emellett rendkívül változatosan követik egymást, a mester zenei dramaturgiája ebben is példamutató. Egy-egy egyszerű struktúrájú, szinte már dalszerű áriát rendkívül bonyolult, ellenpontos feldolgozású kartétel követ; esetleg egy-egy tételen belül – főleg kórusoknál – az ellenpontos anyag és a tömbszerűen homofon váltja egymást. Ez utóbbi kompozíciós módszer egyenesen stílusjegy Händel oratóriumaiban. A zenekar „mindent tud”. Akár megelégszik az alig néhány fúvóshangszerrel bővített vonóegyüttessel, mint a Messiás esetében, akár hangszerek légióit, esetleg különleges hangszereket vonultat fel, mint a Saul partitúrája – a zenekari színhatás, az ábrázolás karakterisztikuma mindig tökéletes. Kiemelhetjük a Händel-zenekar csillogását és fényét. Nem csak a karakterisztikus trombitaszólamokra gondolunk; a legegyszerűbb vonózenekari letét is ragyog, fényt áraszt magából. (Talán ez a csillogás az alapja annak a gyakran említett, szinte már közhelyszámba menő megállapításnak, amely Händelben „két lábbal a földön álló” zeneszerzőt lát, szemben Bach transzcendentalitásával. Mint minden közhely, ez is tartalmaz némi igazságot, de legalább annyira hamis is. Händel zenéje is telítve van misztikával, ha a téma ezt megkívánja, mint ahogy Bachnál is találunk igen sok „földi” életerőtől duzzadó muzsikát. . .)

A Händel-oratóriumok drámaiságáról sokszor tettünk említést, és a részletes elemzések során még gyakran hivatkozunk majd rá. Ez az a karakterisztikum, amit magyarázni, szavakba foglalni alig lehet. Fentebb írtuk, hogy az a hallgató tud igazán közel jutni a mester alkotásaihoz, aki vissza tudja magát helyezni a XVIII. század zenei kifejezőeszközeinek világába, aki át tudja élni egy-egy szokatlan hangközlépés, egy váratlan hangnemi kitérés, vagy előkészítés nélkül fellépő disszonancia jelentését. Ezzel szemben, akinek csak egy kis érzéke van a barokk stílus

íránt, az minden előképzettség, sőt a szöveg ismerete nélkül is át fogja élni ezt a sokat említett drámaiságot, Händel oratóriumainak egyik legjellegzetesebb sajátosságát.

Hozzá tartozik ehhez a világhoz – sőt, mint említettük, újjátasszerűen tartozik hozzá – a kórusok megnövekedett szerepe. Egyike ez a vonás a Händel-oratóriumok jövőbe mutató tulajdonságainak. Ha arról beszélünk, hogyan követték a későbbi korok oratóriumkomponistái a händeli modellt, mindenekelőtt a kórusokra gondolunk. A Händel-oratórium énekkara részt vesz a cselekményben, szemlélődő módon kommentálja azt, elsírat és örvendezik, megdöbbenésében szinte eláll a szava és fekevesztetten ujjong. Kifejezi a Belsazar sivár orgiáit és megszólaltatja a Messiás átszellemült áhítatát, a drámát szolgálja az Izrael-ben, a szabadságot a Judas-ban, a zene dicséretét zengi a Sándor-ünnepben.

Az áriák és más szólistaegyüttesek a formák és a kifejezések minden árnyalatára szolgáltatnak példát. Az egyszerű, dal jellegű formakoncepciót éppúgy megtaláljuk, mint az Itáliából származó da capo típust, az egy-egy fogalom egyszerű kifejezését célzó finom dallamosságot csakúgy, mint a szinte ütemenként változó hangulatú komplexumokat. És ugyanígy: az olasz bel canto-modor, az ékítményes ének, a technikai követelmény ugyanúgy jellemző rájuk, mint a bensőséges egyszerűség. Megint és ismét: Händelnél szétválaszthatatlan egységben forr össze a német, az olasz, a francia és az angol hagyomány.

És ez az ellentéteken nyugvó egység, a rendkívül differenciált és mégis hallatlanul egységes komplexitás a Händel-oratóriumok legfőbb jellegzetessége: zenétől dramaturgiáig és technikától kifejezésig.

Néhány szó az előadási gyakorlatról. A legnagyobb ritkaságok közé tartozik manapság, ha Händel-oratóriumot teljes egészében szólaltatnak meg. Húzások nélkül úgyszólván elképzelhetetlen e művek előadása. Egyrészt a hangverseny időtartama a három, négy órát is meghaladná, másrészt sem az énekesek, sem a kórus ma már nem bírja ezt a megterhelést. Kétséges, hogy vajon Händel maga teljes egészükben adatta-e elő műveit. A mai praxisban természetesen a karmester ízlésétől és részben a rendelkezésre álló énekesek technikai tudásától és állóképességétől függ, mennyit és mit húznak egy-egy műből.

A másik, az előadási gyakorlatba vágó kérdés a szólószerepek elosztása. Egyrészt több kisebb szerepet énekelhet ugyanaz az énekes; másrészt helyettesíthetők az eredetileg női szólamra írt szerepek férfienekesekkel is. Kissé különösnek tűnik manapság, hogy Dávid királyt alt énekesnő

szólaltatja meg, Händel korában – a kasztráltak népszerűsége következtében – ez egyáltalán nem volt feltűnő.

A művek részletes elemzésénél lehetőség szerint felsoroljuk az összes szereplőt, az eredeti hangfajbeosztás szerint. A terjedelem, illetve a számok megadásánál a különböző, rendelkezésünkre álló kiadványokat tekintettük mérvadónak. Sajnos, ahány kiadás, annyiféle terjedelem. S mivel az új Händel-összkiadásban még nem hozzáférhető minden oratórium, adataink esetleg eltérhetnek egy általunk nem használt kiadással rendelkező olvasótól.

HÄNDEL

SAUL

két szoprán-, egy alt-, 5 tenor- és 4 basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és continuóra

Személyek:

Saul (*basszus*) – Jonathan (*tenor*) – Dávid (*alt*) – Abner (*tenor*) – Merab (*szoprán*) – Michal (*szoprán*) – Doeg (*basszus*) – Az endori boszorkány (*tenor*) – Sámuel szelleme (*basszus*) – Egy amalekita (*tenor*) – Abiathar (*basszus*) – Főpap (*tenor*)

3 felvonás, 87 szám: 7 zenekari szám, 13 kórus, 30 ária, 2 kettős, 1 szóló kórossal, 26 recitativo és 8 accompnato

1738-ban készült, és a következő évben került Londonban bemutatásra a *Saul*, a biblikus Händel-oratóriumok közt az első igazán nagyszabású mű. Szövegét *Newburgh Hamilton* írta, valószínűleg Apostolo Zeno Dávid-drámája nyomán. A mű nagyjából követi a bibliabeli elbeszélést, de természetesen – a korabeli oratóriumköltészet elvei szerint – fantáziaszülte szereplőkkel és történésekkel egészíti ki azt. A történet megértése bizonyos fokig nehézséget okoz a hallgatónak, mert Händel és szövegírója a minimálisra szorítja le az elbeszélő jellegű recitativók számát. Főleg olyan helyeken válik így nehezzé a cselekmény követése, ahol az oratórium képzeletbeli színpadán helyszínváltás következik be. Ezeket a helyeket Händel rendszerint egy-egy zenekari közjátékkal, „sinfoniá”-val jelzi.

Mint már bevezetőnkben is említettük, a Saul zenéjében számos nép-

szerű, sőt népies elemet fedezhetünk föl. Ezek egyrészt bizonyos dallamokban jelentkeznek, másrészt az áriák és kórusok rövidre fogott terjedelmében. Mindenekelőtt az első felvonás diadalünnep-jelenetei adnak módot Händelnek erre a népies hangra. Már a nyitókórus, mely többször visszatér, ilyen hangot üt meg, de különösen kiemelkedő ebből a szempontból a Dávidot köszöntő, a Góliátot legyőző ifjú hőst üdvözlő kartétel-csoport, melynek fő témája egy Händel korában nyilvánvalóan Anglia-szerte ismert harangjáték-motívum. (A templomtornyok kedvesen csilingelő harangjátéka ma már csak Hollandiában divatos; a XVIII. században egész Nyugat-Európában honos volt.)

Természetesen ez a népszerű hang nem egyeduralkodó a műben. Hatalmas kórustételek és drámai-lirai áriák sokasága mutatja Händel ábrázolóerejét, tragikus nagyságát és feszültségteremtő képességét. A kórustételek közül különösképpen kiemelkedik a II. felvonást nyitó ún. Irigység-kórus. A szöveg Saulnak Dávid iránti irigységét állítja a központba, és kontemplációként, általánosítva szól az irigység romboló hatalmáról. Az egész tételen végigvonul egy basszudallam, s így a tétel szinte passacagliának is felfogható. A basszus fölött megszólaló zenekari anyag ritmikája egyre sűrítettebbé válik, míg a karszólamok hol hosszan kitartott hangokkal, hol dallamos frázisokkal, hol lazán ellenpontos szerkezetben, hol pedig homofon tömbökben énekelnek. Ugyancsak kiemelkedő az a kórus, amely Saul és Jonathan drámai jelenete után a vak düh kártekonyságát énekli meg. Ebben is fugált és homofon szakaszok váltják egymást többszörös egymásutánban. A Gilboa hegyén elszenvedett vereség, Saul és Jonathan halála után természetesen grandiózus gyászjelennet zajlik le. Ez az áriákból és kórusokból összetevődő komplexus kontrasztosságában válik az első felvonás diadalünnepének párjává. A gyászkórus egyike Händel leghatalmasabb siratóinak. Végül pedig emeljük ki a monumentális zárókórust, mely ismét többszörös összetettségében példázza a Händel-féle karstílus egyik alapvető jellegzetességét, az ellenpontos és a homofon részek egy tételen belüli szembeállítását.

Mielőtt az áriákra rátérnénk, néhány szót a zenekari tételekről. A mű nyitánya szabályos négytételes concerto grosso: sugárzó energiájú allegro – ünnepélyes larghetto – orgonaszólót is foglalkoztató újabb allegro – majd záró larghetto a tételek sorrendje. A harmadik felvonás gyászünnepségének egyik fő száma a híres gyászinduló, amely C-dúr hangneme ellenére mélységesen fájdalmas. (Későbbi átdolgozók ezt a gyászindulót Händel más oratóriumaiiba is beleszórták.) A mű során előforduló többi öt sinfonia – mint említettük – helyzetfestő jellegével tűnik ki. Van köz-

tük harci zene és ünnepélyes bevonulást jelképező muzsika egyaránt; az egyik az említett harangjáték-motívumot dolgozza fel zenekarra.

Az áriák a rövidre fogott terjedelmen belül is kitűnnek, főleg lírai szépségükkel. Ezen a területen kimagaslóak Michal és Jonathan számai; az előbbiekben a szerelem, az utóbbiakban a barátság hangja az uralkodó. A mű legélesebben körvonalazott alakja a címszereplő, Saul király. Áriái túlnyomórészt a lélekben dúló viharokat ábrázolják: az irigységét, a dühét, a bosszúvágyát, a kétségbeesését. Az első felvonás nagy áriájában egyetlen crescendo ábrázolja a fokozódó, majd dühkitörésbe átcsapó rosszkedvet, hogy a végén hangfestő futamok állítsák elének a Dávidra hajított dárda röptét. Nagyszabású jelenetkomplexusban komponálja meg Händel az endori eseményeket. (Régi velencei hagyományt követve, a boszorkány szólamát nem alt, hanem tenor énekes szólaltatja meg.) A jelenetsorban főleg a recitativo accompagnatók jelentősek. (Általában: ezek a zenekarkíséretes és rendkívül kifejező recitativók Händel műveiben a drámaiság fő lelőhelyei.) Bármily egyszerű eszközöket is alkalmaz Händel ebben az accompagnato sorozatban, a hatás mindenképpen bekövetkezik. Elének áll a kétségektől gyötört Saul, amint lassan megfogban benne az elhatározás, hogy felidézi Sámuel szellemét. Rendkívül jelentős Sámuel szellemének jelenete. A sírból kikelt árny szavait először sötét fagott-hangzatok kísérik, majd jóslatában csak a continuo támasztja alá szavait, egészen addig a mondatig, amelyben megjósolja Saul és fia másnap halálát. Ekkor kap először teljes vonószekari kíséretet a próféta szellemhangja.

A cselekmény.

I. felvonás. Izrael népe örömujjongva fogadja a győztes csatából megterő ifjú hőst, Dávidot. Férfikar énekli el a csata lefolyását, Góliát és Dávid harcát. Hallelujázó kórus hangjai között lép fel Dávid. Saul kérdésére elmondja, honnan származik: Jessze fia és Betlehem szülötte. Az ifjú Dávid a király kegyeibe ajánlja magát. Jonathan, Saul fia barátságát kínálja föl Dávidnak. Saulnak két lánya van: Merab és Michal. Míg a fiatalabb Michal ugyanúgy ünnepli Dávidot, mint a nép, a fennhéjázó Merab valósággal kétségbeesik, mikor Saul az ő kezét igéri az országot megmentő hősnek. Izrael lányai közelednek, hogy ünnepeljék Dávidot (harangjáték-kórus). Dalukban hangzik föl a Saulat annyira zavaró mondat: „Saul ezreket ölt meg, Dávid tízezsreket.” Saul haragját látva, fia is, lánya, Michal is igyekeznek megnyugtanni. Dávid Istenhez fohászkodik.

Saul nem tud uralkodni magán, dárdáját Dávidra hajtja, mire az ifjú elmenekül. Jonathan kapja a királyi parancsot: ölje meg Dávidot! A nép Dávidért imádkozik.

II. felvonás. Dávid és Jonathan titokban találkoznak. A királyfi közli Dáviddal a kegyetlen parancsot, és azt is, hogy soha nem lesz hajlandó barátját meggyilkolni. Tudatja még az ifjúval, hogy Saul a neki ígért Merab hercegnőt máshoz adja feleségül; ennek Dávid örül is, mert szíve a másik királylányhoz, Michalhoz húzza. Megjelenik Saul, hogy számon kérje fiától a parancs teljesítését. Jonathan szavaira Saul lelke megenyhül, legalábbis ezt mutatja. Szándékosan leplezi igazi gondolatait. Újra hadba küldi Dávidot és jóindulata bizonyosságául eljegyzi Michallal. A két szerelmes boldogan borul egymás keblére. Sinfonia festi Dávid ismét győzelmes csatáját. Saul újabb merényletet készít elő Dávid ellen: a közelgő Újhold ünnepen akarja megöletni. Dávid azonban Betlehembe menekül. A dühöngő királyt ismét Jonathan próbálja megnyugtatni, ám Saul fiára is dárdát hajt. Jonathan elmenekül.

III. felvonás. Sault mindenki elhagyta és az ellenség is újabb támadást indít Izrael ellen. Végző kétségbeesésében a király az endori boszorkányt keresi föl, hogy azzal megidéztesse a nagy próféta, Sámuel szellemét. Sámuel árnya azonban megjósolja Saulnak: Isten elhagyta, és a holnapi csatában fiával együtt meg fog halni. Újabb csata-sinfonia jelzi az ütközetet, majd Dávidnak egy amalekita jelenti a tragikus eseményt: a filiszteusok Gilboa hegyén legyőzték Izrael hadát, a király és fia halott. A gyászünnep siratóját Abiathar papi szózata szakítja félbe: Dávid vegye át Izrael trónját, és vezesse őket diadalmas csatába. A zárókórus az ifjú királyt buzdítja a csata előtt.

HÄNDEL

IZRAEL EGYIPTOMBAN

két szoprán-, alt-, tenor- és két basszuszólóra, kórusra, zenekarra és continuóra

2 rész, 31 szám: 19 kórus (túlnyomórészt kettőskarok), 4 ária, 3 duett, 1 kórus szólóval, 4 recitativo

Elég egy pillantást vetni az oratórium számainak mennyiségi eloszlására, hogy lássuk, mennyire különleges helyet foglal el az „Izrael”: 19 kórus áll szemben 4 áriával (tulajdonképpen 20 a kórusok száma, hiszen a zárókarban elenyészik a szólista szerepe a kóruséval szemben). Joggal nevezték szinte születése óta „kórus-eposznak” ezt a művet. Természetesen voltak előzményei az énekkart ennyire előtérbe állító oratóriumkonceptciónak, mindenekelőtt a Händel által is jól ismert Carissimi-művek. Ám Händel messze-messze túllép minden előzményén és tulajdonképpen utódain is. Hadd idézzük ismét Arnold Scheringet: „A kórustechnikát tekintve Händel nemcsak Carissimit hagyja maga mögött, hanem mindazt is, amit eddig ő maga alkotott. Eddig nem is volt sejthető – hát még megvalósítható! –, ahogy ebben a műben polifónia és homofónia, kantábilis és deklamált részek, egyszerű és kettős kórusok váltakoznak, ahogyan művészies fűgák és kettősfűgák keretébe simulnak elementáris erejű természeti tünemények ábrázolásai, ahogy ezek a fűgák mindamellett zseniálisan odadobott rögtönzéseként hatnak.”

Schering idézett szavai az „Izrael” lényegére mutatnak rá: a hallgató valóban nem tudja, mit csodáljon jobban, az egymást váltó kórustételek szerkezeti tökéletességét vagy pedig a drámai ábrázolásnak döbbenetes erejét. S nemcsak a karszólamok, a dallammenetek állnak az ábrázolás szolgálatában. Talán nincs még egy oratóriuma Händelnek, amelyben a zenekarnak ily nagy szerepe lenne. (Ebben a vonatkozásban egyes kutatók francia példákra, mindenekelőtt Rameau operáira hivatkoznak mint Händel modelljére.) A mester odáig is eljut, hogy a zárókórusban osztott zenekart állít szembe a teljes orkeszterrel. Szinte a végletekig feszül mindezek következtében a mű. Különösen az első rész, a tíz csapás leírása, mely egymást váltó kartételekben – egyetlen ária közbevetésével – kerül ábrázolásra. Talán egyetlen hasonló erejű példát sem tudunk felhozni annak a tételnek igazolására, hogy az oratórium: színpad nélküli dráma.

Egyes kritikusok megjegyezték, hogy az első rész hallatlan feszültségével és drámaiságával szemben kissé túlméretezett, és hangulatban, feszültségben „eső” a megmenekült Izrael hálaünnepét festő második rész. Ebben van valami igazság, ám Händel itt is bőven él egyrészt a változathoz, másrészt a fokozás eszközeivel, s ezáltal mindennek ellenére egyenes vonalban viszi fel a második részt is a zárókórus magaslátára.

Amilyen tökéletes egységet alkot ma játszott formájában az „Izrael”, annyira ellentmondó a különböző változatok fejlődéstörténete. A legelső verzióban a jelenlegi két részt nyitány és egy „Izrael panasza József halálakor” című rész előzte meg, ez utóbbinak zenei anyagát a Karolina királynő halálára írt himnusz adta. Ebben a formában került 1739-ben először előadásra a mű. Másfél évtizeddel később az említett első rész helyére egy időközben írt oratórium, a „Salamon” első felvonása került. Csak a végső verzió elégszik meg a jelenlegi két résszel, az eredeti második és harmadik szakaszával.

A mű szövegét Händel maga állította össze Mózes II. könyvének megfelelő fejezeteiből. Egyetlen „költői” sor sem bontja meg a bibliai textust, és a szólisták sem személyesítenek meg meghatározott alakokat.

Első rész

„In medias res” kezdődik a mű, nyitány és nyitókórus nélkül. Egyszerű secco recitativóban szólal meg a bibliai szöveg: „Azonközben új király támadt Egyiptomban, a ki Józsefet nem ismerte vala . . . Rendelének azért föléljük robotmestereket, hogy nehéz munkákkal sanyargassák őket.” No. 2. *Kórus*. Lassú menetű, jajgatással és panasszal teli, hatalmas kettőskórus ábrázolja a sanyargatott Izraelt. Ismét rövidre fogott recitativo vezet be a tíz csapás leírását. No. 4. *Kórus*. Az első csapás: a vizek vérré válnak. Fúgaformában épített tétel, melynek lassú tempója és szokatlan, tág hangközei, zsúfolt kromatikája képszerűen állítják elének a vérré sűrűsödő vizeket és ezek undorító mivoltát. No. 5. *Altária*. A második csapás: a békák. Az ábrázolás egyrészt a zenekar béka módra ugrándozó, élesen ritmizált szólamaiban nyilvánul meg, másrészt az énekszólam koloratúráiban. Händel kihagyja a megzenésítés során a harmadik, ötödik és hatodik csapást. No. 6. *Kórus*. Annál merészebben ábrázolja a negyediket, a bögyöket. Ebben a tételben a zenekaré a vezető szerep, annak surranó, gyors futamai állítják elének a bogarak hadát. No. 7. *Kórus*. A hetedik csapás a jégeső. A mű leghíresebb tételeinek egyike. Ismét alkalmat ad e kórus elemzése arra, hogy felhívjuk a figyel-

met az oratorikus művek szövegének fontosságára. Ez a nagy kettőskar, ha nem törődünk a szöveggel, éppúgy lehetne valamilyen ünneplő-jubiláló kartétel; egyrészt a kóruszólások, de főleg a trombitákkal, harsonnákkal és üstdobokkal gazdag zenekari kíséret jogosítana erre a feltételezésre. Ha azonban tudjuk, hogy ez a kemény rézfúvó- és ütőhangzás a jégeső kopogását idézi, azonnal megváltozik az egész tétel karaktere. No. 8. *Kórus*. Kilencedik csapás: a sötétség. A mű egyik legmegrázóbb tétele. Elsötétül az egész világ és ezt Händel a legegyszerűbb eszközökkel: a lassú tempójú deklamálással, az erősen kromatikus akkordsorral, a sötét vonós-fagott hangzással éri el. Az utolsó ütemekben a kórus szinte már csak dadogni tud: a szólások egymástól veszik át a szót, dallamtöredékek szólalnak meg, álló akkordok fölött. No. 9. *Kórus*. Kettős fúga. Tizedik csapás: az elsőszülöttek halála. A tétel zenéjében az ábrázoló elem a „csapás” szóra esik. Súlyos, rézfúvókkal is megtámasztott zenekari akkordok szólnak végig az egész tételen, majd végül az énekari szólások is elhagyják a polifóniát, és akkordokba sűrűsödve, pörölycsapásként idézik fel a tizedik csapás borzalmát.

E sok drámaiság után természetes kontrasztként szólal meg a kivonulás örömet ábrázoló *kórustétel* (No. 10). Éterikusan átszellemült dallamok, szinte az égből leszálló hegedű-fuvola imitációk alkotják a kartétel első részét, melyhez mintegy középrésként csatlakozik a kivonulást magát ábrázoló fugato. Hatalmas háromrészes *kartétel* zárja az első részt: a Vörös-tengeren való átkelés zenei képe. Az első szakasz a zenekarkíséretes kórushangzást állítja szembe az a cappella énekkarral, majd gyors menetű fúga festi az átkelést. A harmadik szakasz még jobban gyorsítja a tempót, még mozgékonyabbá teszi a zenekari kíséretet – a robogó triolák az újra összecsapó hullámokat ábrázolják.

Második rész

Mint a bevezetésben említettük, az oratórium második része egyetlen hatalmas diadalének. Az első rész egyetlen áriájával szemben, itt a kórustételeket már több szólószám tagolja, három kettős és három ária. Mintegy visszaemlékezésként tűnik csak fel ebben a részben az a drámai hang, amely az első részt jellemezte: Izrael népe megemlékezik a csapásokról és a Vörös-tengeren való átkelésről. Erre a részre a koronát a szopránzólszó *zárókórus* teszi fel (a szólista Mirjam prófétanőt személyesíti meg). A befejező rész visszaidézi a második rész nyitókórusát, s ezzel teljesen lekerekíti a nagyformát.

HÄNDEL

MESSIÁS

szoprán-, alt-, tenor- és basszuszólóra, kórusra, zenekarra és continuoóra

3 rész, 53 szám: 16 ária, 1 duett, 21 kórus, 6 recitativo, 7 accompagnato, 2 zenekari szám (Egyes számokat Händel többször megkomponált; 8 ilyen variáns létezik a Messiásban)

A kutatók nagyrésze és talán a világ minden hangversenyközönsége a Messiást tartja Händel főművének, oratóriumai koronájának. A népszerűség fontos fokmérő; ám a részletes elemzés is ugyanezre az eredményre jut. Amennyiben egyáltalán lehetséges remekműveket besorolni, szubjektív vagy objektív mércét erre a besorolásra elfogadni...

Már a darab keletkezésének története is lenyűgöző. A mű hihetetlenül rövid idő alatt készült el, mindössze huszonnégy napra volt Händelnek szüksége. A bemutató 1742. április 13-án volt Írország fővárosában, Dublinben. Már ekkor is döbbenetes hatást és mindent elsöprő sikert váltott ki. A következő év tavaszán került sor a londoni premierre, a Covent Garden-ban. Állítólag itt zajlott le az a jelenet, hogy a Halleluja-kórusnál a jelenlevő király kezdeményezésére az egész közönség felállt és a tételt állva hallgatta végig. (Ez azóta is hagyomány...) Händel életében nem kevesebb, mint harmincnégy ízben került előadásra a Messiás, mindannyiszor jótékony célra, a Lelencház javára. (Händel tagja volt a Lelencház igazgató tanácsának.) Éppen kétszáznegyven esztendő telt el a bemutató óta, ám a Messiás sikere és népszerűsége töretlen. Előadási tradíciója is folyamatosan él máig, hiszen Angliában, majd később az egész világon évről évre megszólal.

Händel nagy oratóriumai közt a Messiás az egyetlen, amelynek nincs tulajdonképpeni drámai története. A szöveget a mester maga állította össze bibliai textusokból, Charles Jennens közreműködésével. A három rész a Messiás történetét énekli meg. Az első szakasz a Krisztus előtti idők, valamint a Megváltó születésének leírása, a második a passiótörténet, míg a harmadik a megváltás ténye fölötti elmélkedés. Zseniális maga a szövegösszeállítás is. Úttörő annyiban, hogy valószínűleg első ízben vállalkozik a nagy feladatra: Krisztus életét egyetlen oratorikus műben összefoglalni. Elődei közt is találunk a Messiásról szóló darabokat, ám ezek vagy csak a születésről, vagy csak a passióról szólnak, vagy Jézus

életének egyes szakaszairól. Minthogy mindenki számára ismert maga az evangéliumi történet, Händel nem alkalmazott drámai dialógusokat, sem pedig Testo jellegű elbeszélőt. A recitativók rövidek, és ezek is inkább kontempláció jellegűek, semmint konkrétan közlők.

Mindez azonban nem lehetett gátja annak, hogy a Messiás zenéjén is lépten-nyomon áttörjön a drámaiság. Magától értetődő ez a passiótörténetben; Händel azonban a többi részben is drámai módon állítja szembe a fogalmakat, kifejezéseket vagy az elmélkedések egyes részleteit. Arnold Schering, a század első felének nagy német zenetudósa jegyzi meg: „Alig akad még egy oratorikus műve Händelnek, amelyben a szöveget oly fáradhatatlanul, az egyes szavak legmélyére hatolva értelmezné, mint a Messiásban.”

Mint bevezetőnkben említettük, a Messiás örzi leginkább Händel művei közt szülőföldjének és ifjúsága színhelyének, Észak-Németországnak hagyományát. A német kantátatípusra utal többek között a szöveg is, az eseményekkel foglalkozó kontempláció-jellegével; sok a rokonság az oratórium második része és a német passiótípus között, s ezen kívül néhány dallam is tipikusan német jellegű. (Legkiemelkedőbben a híres szopránária, a „Tudom, hogy Megváltóm él” – „I know that my Redeemer liveth” – ilyen. Ennek az áriának kezdőtémáját vették rá Händelnek a Westminster apátságban levő sírjára, és ez az a dallam, amelyben egy Roscher nevű német tudós Krisztus létezésének bizonyítékát látta.)

Illő, hogy az „oratóriumok oratóriumát” nagyon részletesen tárgyaljuk. Ha nem is minden számot elemzünk a továbbiakban, hadd hívjuk fel az olvasó-hallgató figyelmét arra – ismét és újra! –, hogy akkor jut igazán közel ennek a muzsikának megértéséhez és igazi élvezetéhez, ha mindig gondol a szövegre, annak a zenében megjelenő kifejtésére.

Első rész

A *nyitány* nem egy kutató számára tulajdonképpen az első jelenettel egyenlő; e koncepció szerint a *Sinfonia* moll hangneme és egész zenei jellege a Megváltó eljövetele előtti idők programatikus ábrázolása. Egyébként lassú bevezetésből és fugált gyors tételből áll. A *Sinfonia* mollját azonnal felderíti a rá következő *accompagnato* dúr hangja. A tenorszóló intonálja a szót: „Vigasztalódj, népem”. A rákövetkező *tenorária* a mindenség örömét festi a Megváltó eljövetele fölött (erőteljes ritmika, zenekari trillák). A händeli ábrázolásmód gyönyörű példája a *basszusszóló accompagnatója*. Arról van benne szó, hogy az Úr „megmozgatja” az

eget és a földet. A mozgást jelentő szó háromszor fordul elő és mind a három alkalommal e szóra kerül a mozgást zenei képben ábrázoló, fel- és legördülő koloratúra. Különös formája van az erre következő *altáriának*; tulajdonképpen da capo szerkezet, ám a visszatérés rövidített, és a középszakasz is megismétlődik. Ez a középszakasz egyébként, igen gyors tempójával és a vonószekerek tremolóival a tüzet ábrázolja. No. 6. *Kórus*. Példája az említett händeli kartétel-szerkezetnek: ellenpontos és tömbszerűen homofon részek váltakoznak benne. No. 8–9. *Ária és kórus*. Ringatódzó, 6/8-os lüktetésű altária, melynek dallamát egyszerűsített formában veszi át az énekkar. No. 10–11. *Accompagnato és ária*. A Megváltó eljövetele előtti sötétség képe kap hangot az *accompagnato* zongó vonóshangzásában, míg az ária (basszuszóló) jellegzetessége a főmotívum harmóniáktól meg nem támasztott (unisono), csúszó-mászó jellege, a sötétben tévelygő pogányok ábrázolása. No. 12. *Kórus*. A händeli kórusművészet legnagyobb remekeinek egyike köszönti a Gyermekek megszületését. Laza, ékesítésekben gazdag, ellenpontos szerkezet váltakozik ismét fényesen csengő, ünneplő-diadalmas akkordokkal. No. 13. „*Pifa*.” A pásztorokat ábrázoló zenekari közjáték, amelynek kedves, valóban pasztorális vezető dallamát Händel nyilván még olaszországi tartózkodása idején hallhatta. No. 14. *Accompagnato*. A drámai ökonómia példája: a soprán szóló első megszólalása egybeesik a Krisztus születését bejelentő angyali szózáttal. No. 15. *Kórus*. A sokat idézett bibliai formula: „Dicsőség a magasban Istennek és békesség a földön” szembeállítása; az első félmondat a zenekar legmagasabb hangszíneit, köztük a csillogó trombitákat veszi igénybe, míg a második a férfikart és a mélyvonósokat, a tétel így képszerűen mutatja be ég és föld viszonyát.

Második rész

No. 20. *Kórus*. A passiótörténet monumentális nyitánya, a legmegrázóbb händeli siratók egyike. No. 21. *Ária*. Az altszóló állítja elénk a szenvedést, megkínztatást. A da capo ária első szakasza csupa együttérző jajszó (nem is annyira maga az énekelt dallam, mint a hegedűszólamokban megjelenő, 2 × 3 hangos rövid motívum itt a hangulat kifejtésének legfőbb eszköze), míg a középrész feszült ritmusai a korbácsolást vannak hivatva ábrázolni. No. 23. *Kórus*. Hatalmas fuga, melynek témája egy fél évszázad múlva hangról hangra jelenik meg a Mozart Requiem Kyrie-fügájában. No. 24. *Kórus*. A pásztor nélkül ide-oda bolyongó nyáj zenei képe: izgatott nyolcadmenetek, zsúfolt koloratúrák az ábrázolás

eszközei. No. 28. *Arioso*. A tenor rövid szólója, a Bach-passiók fájdalmas ariosóinak méltó testvére. No. 31. és 33. A feltámadást dicsőítő két monumentális kartétel. No. 36. *Ária*. A szoprán (Händel átdolgozásában esetleg alt) áriája, mely pasztorális hangjával a békét hirdeti. Alaptémája gyönyörű siciliano-dallam. No. 38. *Basszusária*. A pogányok dühös tombolását festő, drámai zenekép, szinte elektromos feszültségű zenekari kísérettel. No. 41. *Tenorária*. Ismét érdekes példája az ábrázolás eszközének: az ária a földi uralkodók megbüntetéséről szól, a költői hasonlat szerint az Úr széttöri őket, mint a cserepet. Ennek kifejezésére Händel azt az eszközt választja, hogy az énekszólam dallama minduntalan „széttörik” a közbeiktatott szünetek révén. No. 42. *Kórus*. A híres Halleluja. Néhány ütemes, diadalmasan fényes zenekari bevezetés után az énekkar akkordikus-ritmikus hallelujája nyitja a tételt. Majd egy unisonóban megszólaló, fenségesen egyszerű dallam hangzik fel, melyet a halleluja-kiáltások hol megszakítanak, hol kísérnek. A basszusszólamban indul a tétel fugatójának témája (Beethoven hangról hangra vette át a Missa Solemnis Agnusába). Amint a téma mind a négy szólamon végigvonult, ismét a ritmikus motívumok szólalnak meg. Fölöttük a szoprán kitartott hangjai hatalmasan fokozzák a kifejezés erejét, a fokozás tetőpontján ismét a fugató-téma jelenik meg. Ének- és zenekar vakítóan fényes D-dúr akkordjaival fejeződik be a tétel, melynek fényét még jobban emelik a helyenként szólisztikusan kezelt trombiták és üstdobok.

Harmadik rész

No. 43. *Szopránária*. A mű bevezetésében már szóltunk erről az áriáról („Tudom, hogy Megváltóm él”), melyet az utókor oly nagyra becsült, hogy kezdő ütemeit Händel síremlékére is rávésették. No. 44. *Kórus*. Az élet és halál, az eredendő bűn és a megváltás szembeállítás. A sötét momentumokat a kíséret nélküli kórus akkordjai állítják elénk, míg az élet és a feltámadás eszmevilága az előző lassú tempóval szemben fergeteges allegrobán és fénylő zenekari kíséretben kap hangot. No. 46. *Basszusária*. A végítélet látomása, a barokk opera hagyományos „trombita-áriának” egyike. No. 51. és 52. Kétrészes *zárókórus*. A befejező kartétel első szakasza ismét a tempók szembeállításával (lassú–gyors) operál, majd fugatóba torkollik. A tulajdonképpeni zárókórus az Amen szóra épített monumentális fűga.

HÄNDEL

SÁMSON

3 szoprán-, alt-, 4 tenor- és 2 basszuszólóra, énekkarra, zenekarra és continuóra

Személyek:

Sámson (*tenor*) – Manoah, atyja (*basszus*) – Micha, barátja (*alt*) – Egy zsidó (*tenor*) – Egy zsidónő (*szoprán*) – Delila (*szoprán*) – Harapha (*basszus*) – Egy filiszteus (*tenor*) – Egy filiszteusnő (*szoprán*) – Hírnök (*tenor*)

3 felvonás, 85 szám: 2 zenekari tétel, 26 ária, 3 duett, 18 kórus, 9 accom-pagnato, 27 recitativo (2 számnak van Händel készítette variánsa)

1741-ben, szinte a Messiás kompozíciós munkájával egyidejűleg készült Händel a maga korában és ma is egyik legnépszerűbb oratóriuma, a Sámson. A szövegköltő ismét Newburgh Hamilton, akinek librettója azonban igen jelentős költői alkotást vett alapul, Milton „Samson Agonistes” című drámai költeményét. Hamilton Milton magas szárnyalású poémájához csakis a filiszteus óriás, Harapha alakját és epizódját költötte hozzá. Merész, de nagyszerű eredménnyel járó kísérlet mind Milton, mind Händel műve, hiszen a Sámson-történetnek (Bírák könyve, 13–16. fejezet) csak legvégét dolgozza fel. Ami a bibliában mindössze tizenegy vers – ebből lett az egész költemény. (Csak egy – korunkbeli – párhuzamról tudok: Németh László drámájáról, illetve az ebből készült Szokolay-operáról.)

Igen sok Händel-kutató szerint a Sámson szövege Händel valamennyi oratóriuma közt a legkiválóbb. Közös vonása a Messiással – és ez az előbb említett néhány versre való koncentrálásból ered –, hogy sokkal több benne a lélektani dráma, mint a külső cselekmény. S ami cselekmény van, abból az igazán dramatikus jellegű momentumok, mint például Sámson halála az összedöntött Dágon-templom alatt, csak elbeszélésben kel életre, csak a hozzáfűzött reflexiókban elevenedik meg. Mindenekelőtt a főhős maga éli át a lélektani drámát: a mű leglényegesebb momentuma éppen Sámson lelki fejlődése a rabság fájdalmától a büntudaton, önmaga hibájának felismerésén át az utolsó tett elhivatottságáig. Igen különös Delila lélekrajza is: a bibliai történet csábítójából itt bűnét bánó, Sámsonnak jót akaró, szerető asszony válik.

Mindez természetesen a muzsikán keresztül válik érzékletessé. Az ári-

ák és az *accompagnatők* nagy számából is kitűnik, hogy mennyire az egyes alakok megformálására, jellemzésére fordított gondot a zeneszerző. A meglehetősen nagyszámú kartétel legtöbbször – minden zenei szépsége ellenére – a dráma szempontjából háttérbe szorul, szinte *staffázssá* válik. Igen sokoldalú az áriák hangulatvilága, helyzet- és jellemfestő karakterisztikuma. A „legkülső” réteget talán Harapha áriái jelentik; ez a filiszteus óriás – mai kifejezéssel bizonyára „nehézsúlyú díjbirkózónak” neveznénk – szinte *vigoperai* hangot üt meg. Mint bevezetőnkben említettük, ez talán az egyetlen eset Händel oratóriumaiban, hogy tipikus *buffa*-hang szólaljon meg e műfajon belül. Delila zenei portréja természetesen az érzékiség és a nőiesség jegyeit viseli. Jellemző eszköz mindenek bemutatására például az az ária, amely valóságos jelenetkomplexussá nő: Delila szólójához utóbb mintegy visszhangként egy másik filiszteusnő kapcsolódik, majd női kar veszi át a vezetést. A legfőbb eszköz ebben a komplexusban maga a női hang. Delila ütemeken keresztül kíséret nélkül énekel, majd *egyszólamú hegedűkar* echója kíséri, hogy később ugyanezt az *echóhatást* a másik szoprán vegye át. A női énekhang, a maga leplezetlen érzéki szépségében, a kíséret hiányában szinte *ruhátlanul*: íme Delila portréja. Egy másik áriában a *bűgő gerle* hangját utánozza az énekszólam. (Vö. Vivaldi *Juditha triumphans*-ának hasonló jellegű áriájával.)

A mellékszereplők közül mind Michának, mind Manoahnak jut néhány – az eredeti műben *jó néhány* – ária. Főleg a barát Micha kap néhány gyönyörű dallamot, köztük a második felvonást megnyitó, kóruskíséretes *largo*t, Händel egyik legcsodálatosabb áriáját. (Ez az ária egyébként rendkívül érdekes megoldása a *da capo* formának: a középrész kartétel, míg a visszatérésben az ismételt szólódallamot a kórus éneke színezi.)

A legérdekesebbek természetesen Sámson áriái. Mindjárt az első, a már a maga korában is híressé vált ária a vakság éjszakájáról. A legegyszerűbb eszközök jelennek itt meg, szinte természeti hangok, és ebből az egyszerűségből csodálatosan megrázó zenei kép bontakozik ki. A virtuozitás magasiskoláját jelenti a második, drámai képekben rendkívül gazdag Sámson-ária, míg a harmadik felvonásban levő gyönyörű természeti képet bont ki. Az utolsó küzdelme előtt álló Sámson a napfelkeltről énekel, a napfényről, melynek felvillanásakor az éjszaka árnyai eltűnnek. A mindennel leszámolt, hősiességét váró Sámson jellemfejlődésének legmagasabb pillanatához érkezik el ebben az áriában.

A kórusok – a cselekményből kifolyólag – két részre oszthatók: a zsi-

dók és a filiszteusok énekeire. Az utóbbiak teljesen homogén anyagot adnak, valamennyiben a táncos lejtésű ritmus, a magabiztos hang szólal meg, és nagyon gyakori bennük a zenekari kíséret unisono motivikája. (Mint már többször említettük, a barokk idején az unisonónak mindig negatív karakterizálási jelentéstana volt. Ugyanezt a módszert követi Händel például a Belsazar babiloni kórusaiban.) Egyetlen filiszteus kórus jelent kivételt, a Dágon-templom összedöntése utáni segélykérő, halálba fúló kartétel. Ez a Sámson legdrámaibb kórusainak egyike, a maga kromatikus zenekari motivikájával, presto tempójával, kétségbeesetten sikoltó akkordjaival és a befejezés valóban utolsó sóhaj jellegű pianissimójával. A zsidók kórusai közül rögtön az első feltűnik. A vak Sámson áriája után szólal meg, és a fényről énekel. Haydn híres Teremtés-beli megoldásának ősmoddelljével állunk szemben: hat ütemnyi invokáció után a mély szólamok kíséret nélkül suttojják: „Legyen fény!”, hogy a fény megjelenését a teljes kórus és teljes zenekar zengő fortéja jelezze. A többi kórustételben hallunk magasztos imahangot, zokogásba fúló gyászt (a mű vége felé megszólaló siratókórus), míg a zárókórus ujjongását Händel igen érdekes módon, liturgikus intonációval oldja meg.

Igen különös az a kettőskórus, amely egyesíti a zsidók és a filiszteusok hangját (a második felvonás zárókórusa). Händel, a karakterizálás zseniális mestere, úgy látszik, arra nem fordított gondot, hogy különböző karaktereket egy tételen belül szembeállítson egymással. Ebben a kórusban ugyanis a szoprán- és tenorszólam – a filiszteusok – Dágot dicsőítik, míg az alt és a basszus – a zsidók – az Urat. A két félkórus melodikus anyaga és egész feldolgozásmódja teljesen azonos eszközöket alkalmaz. Egyébként ugyanez a kontrasztalanság figyelhető meg Sámson és Delila, illetve Sámson és Harapha kettőseiben is.

A nyitány háromtétéles típus: lassú menetű – és rendkívül nehéz kürtszólamokat tartalmazó – bevezetés után fugált allegro következik, majd stilizált menüett. Sámson halála után gyászinduló szólal meg, melynek különösen szomorú alaphangját a szólisztikusan kezelt fuvolák adják. (Igen helytelen a tradicionális eljárás, amely az eredeti gyászinduló helyére a Saul azonos jellegű zenekari számát teszi.)

A cselekmény. I. felvonás: Sámson a gázai malomban, megvakítva, bilincsbe verve sínylődik rabságban. Ide zeng a Dágon-templomban örvendő filiszteusok kórusa. Ott van mellette apja, Manoah és barátja, Micha is. Valamennyien mélyszégyen részvétellel szemlélik a bukott hős sorsát.

II. felvonás: a színhely, a szereplők változatlanok. Megjelenik Delila, hogy bocsánatot kérjen, és magával vigye Sámsont saját otthonába; egész életét arra akarja szánni, hogy jóvátegye bűnét. Ám hiába minden, Sámson nem bízik Delilában, eltaszítja magától. Újabb filiszteus jelenik meg Sámson börtönében: Harapha, az óriás. Gúnyolja az erejét vesztett és megvakított hőst, ám Sámson annyira sértik Harapha szavai, hogy vakon is kihívja párviadalra a filiszteust. Csak Sámson tudja, hogy a hosszú fogság alatt újra kinőtt hajával visszatért hatalmas ereje is. A Dágon-templomban az isten ünnepére készülnek.

III. felvonás: Harapha felszólítja Sámsont, hogy Dágon tiszteletére, az isten templomában birkózzanak meg. A hitéhez hű és az Úr megtagadását visszautasító Sámson először nem akar részt venni a Dágon-ünnepen, de erőszakkal kényszerítik. A továbbiakat már csak Manoah elbeszéléséből tudjuk meg: Sámson, összeszedve erejét, kidöntötte a templom tartóoszlopait, és a beszakadó építmény maga alá temette a hőssel együtt az összes filiszteust. A zsidók méltó gyászünnepélyben részesítik a halott hőst, sirjára koszorút visznek és megfogadják, hogy ezt a napot minden évben megünneplik. Manoah felszólítására elhallgat a sirató, és Izrael népe hálaénekkel fordul az Úrhoz, aki Sámsont önfeláldozó végső győzelméhez segítette.

HÄNDEL

BELSAZAR

szoprán-, 2 alt-, 3 tenor- és basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és continuóra

Személyek:

Belsazar (*tenor*) – Nitocris, anyja (*szoprán*) – Cyrus (*alt*) – Dániel próféta (*alt*) – Gobrias (*basszus*) – Arioch (*tenor*) – Hírnök (*tenor*)

3 felvonás, 59 szám: 3 zenekari tétel, 19 ária, 2 duett, 13 kórus, 4 accom-pagnato, 18 recitativo (5 számnak van Händel készítette variánsa)

1745 elején került bemutatásra Londonban a Belsazar, Charles Jennens szövegére. A legdrámaibb Händel-oratóriumok egyike ez a mű. Maga a történet is alapvetően drámai jellegű, hiszen tárgya három nép összecsapása, konfliktusa három nép sorsa. A három nép: a babiloniak, az ő fog-

ságukban sinylődő zsidók és a felszabadulást, a bűnösök bűnhődését és az elnyomottak szabadságát meghozó perzsák. Hadd utaljunk még egyszer a bevezetőnkben elmondottakra: Händel korának Angliája előszeretettel azonosította magát a bibliai népekkel, jelen esetben nyilvánvalóan a felszabadító perzsákkal. Nyilván innen ered az, hogy a szövegköltményben a perzsák, és főleg királyuk, Cyrus minden emberi jótulajdonossággal rendelkeznek: lovagiasak, szabadságtisztelők, nem akarnak ok nélkül gyilkolni, és tisztelik ellenségüket is; emellett okosak, ravaszak és jó katonák.

Mindez megnyilvánul már az áriák és a kórusok számának szinte kiegyenlített mennyiségviszonyában. S ez természetes is, hiszen hangot kellett adni mindhárom népnek, s mindháromat karakterizálni is feladata volt a komponistának. A Belsazar egyik legfőbb értéke éppen a három különböző jellegű kartétel-típus szembeállításása.

A legélesebben a babiloni kórusaiban nyilvánul meg a jellemzőerő. Mint már a Sámson filiszteuskórusaiban, itt is a táncos lejtés és a gyakori unisono válik a jellemzés fő eszközévé. A második felvonás orgiajelentében mindehhez a szinte mániákusan ismétlődő 6/8-os ritmika kapcsolódik. Ez az állandó 6/8-os löktetés szinte monotonná válik, és úgy látszik, Händelnek ez is volt a célja. A rendkívül emelkedett gondolatvilágú Händeltől mi sem állt távolabb, mint egy ilyen orgia, és így nyilvánvalóan zenébe akarta foglalni nemcsak az orgiasztikus külsőségeket, hanem a jelenet sivárságát is.

A perzsák kórusai a – mondjuk így – katonás hanggal válnak el a többitől. A zsidókéi viszont leginkább az emelkedett áhítat és a könyörgés hangját szólaltatják meg. Hadd emeljük ki ezek közül az első felvonás közepe táján álló nagy kartételt, illetve annak záró Halleluja-szakaszát. Händel számos Halleluja-kórust írt, és valamennyiben feltűnik az alap téma nemes egyszerűsége. Ez a Halleluja viszont azért válik különössé és különlegessé, mert vezető témája bonyolult kromatikus, hangközlépei szokatlanok. Ugyancsak kiemelkedik az első felvonás zárókórusa. A tétel első szakasza hatszólamú, homofóniájával az általános imakórustípus példája. A négyszólamúvá váló második szakasz az Úr kegyes türelméről szól; ritka eset, hogy vallásos jellegű kartétel ennyire lírikus, ennyire lágy és puha karakterű legyen. (Talán nem tévedünk, ha ebben a zenében gyanítjuk Brahms Német Requiemje hasonló jellegű tételeinek ősmoelljét.) A zárószakasz az isteni türelem végéről és a lesújtó büntetésről szól. Elképesztő a kontraszt, mert ez a szakasz súlyos kromatikájával és kihegyezett ritmusaival maga a keménység, a könyörtelenség.

A második felvonás nyitókórusa természetkép, illetve látható jelenség leírása. A perzsák eltérítik medréből az Eufráteszt, és a kartétel a folyó szaladó hullámaival festi: szemünk előtt, képszerűen csobognak ezek a hullámok. Igen érdekes a zárókórus megoldása: hosszabb, koncertáns oboaszólásokkal gazdagított zenekari bevezetés után szoprán- és alt-szóló felelget egymásnak; a kórus eleinte csak közbevetett amen-kiáltásokkal vesz részt, majd lassan átveszi a vezetős szerepet, hogy diadalmas apoteózishoz vezesse el a zárótételt.

Amennyire jellegzetesen háromfelé válnak a kórustételek, éppúgy élesen jellemzettek a szólós szerepek. Mindenekelőtt a babiloni király anyja, Nitocris áll elénk plasztikus, szinte szoborszerű jellemzéssel. A művet megnyitó nagy jelenete (accompagnato és ária) valóságos történelemfilozófia. Az ősz hercegnő az államok felemelkedéséről és bukásáról énekel, és Händel mindezt átélve, képszerűen oldja meg a monumentális accompagnatóban. A hozzá csatlakozó ária pedig maga a tisztaság és a széles távlatú, emelkedett gondolkodás. (Különleges effektus a szövegben előforduló „végtelen tér” zenei ábrázolása a magasban lebegő, magányos hegedűszólammal.) Nitocris többi áriája is ezt a hangot üti meg, s a hallgatónak e számok hallatán szinte önkéntelenül ötlük eszébe a zene-történetből egy másik nagy géniusz neve: Beethovené. Gyakran szokták Händelt és Beethovent összehasonlítani, illetve művészetüket legmélyebb lényegében azonos karakterűnek tartani. Az analízis ebben az összevetésben nem sok segítséget adhat, hiszen a két mester kifejezőeszközei már csak az őket elválasztó évszázad miatt is összehasonlíthatatlannak. Ám hallgassuk meg Nitocris nagy ariosóját, a harmadik felvonás nyitószámát – vajon nem jut-e eszünkbe óhatatlanul a Fidelio Leonórája?

A címszereplő áriáit ugyanazok az eszközök határozzák meg, amelyeket a babiloni kórusoknál említettünk: a táncos lejtés, a sok unisono negatív jelzése és a 3/8-os vagy 6/8-os ritmika. A szerep egyébként virtuóz igényű. Gobrias és Cyrus áriái és accompagnatói is élesen körvonalazottak: Gobrias a lírikus kifejezés képviselője (első áriája a legszebbek közé tartozik nemcsak a Belsazarban, de Händel egész életművében), Cyrus pedig ugyanazokat a karakterisztikumokat mutatja, mint a perzsa kórusok: militáris hangvételt, indulószerű ritmikát, ám ugyanakkor néhány áriájában és Nitocrisszal énekelt kettősében az érzelemgazdagság is feltűnik. Dániel, szerepénél fogva, az ima-intonáció képviselőjévé válik. Mai fülnek talán szokatlan, hogy a két utóbbi szereplő alt hangon szó-

laljon meg, ezért nem ritkán Cyrust baritonista, Dánielt pedig basszista személyesíti meg.

Külön kell beszélünk a „Mene, tekel, ufarszin” jelenetről. Az egész mű drámai tetőpontját jelentő részletben Händel ismét a legegyszerűbb eszközöket alkalmazza: Belsazar egyik bordala véget ér, majd halljuk a király istenkáromlását, egyszerű secco recitativóban. Hirtelen csend támad, és a hegedűszólam staccato és pianissimo hangjai kúsznak fel – kromatikus menetben – a magasba. Semmi több: ez az effektus a maga egyszerűségében válik a lehető leghatásosabbá. Egy rövid kórusrész után folytatódik a természetfeletti vízió: ugyanezek a halk hegedűhangok, a ritmikus mozgásforma segítségével szinte képszerűen rajzolják meg az író kézmozdulatát. Dániel álommagyarázata ugyanilyen egyszerű. A három szó mindegyikét lassú, kíséret nélkül megszólaló, melizmatikus dallammal éneklí Dániel, és a megfejtésekhez egy-egy ütemnyi magyarázó-ábrázoló zenekari kommentár kapcsolódik. A „megszámláltatál”-hoz súlyosan lecsapó akkordok, a „könnyűnek találtatál”-hoz a mérleg serpenyőjének leszállását jelző menet és a birodalom felosztásához izgatott tremoló.

A nyitány szabályos francia ouverture: pontozott ritmusú lassú rész – fugált allegro. (Külön érdekesség, hogy ez utóbbiban Händel a fúgátéma megfordítását is felhasználja.) Két szinfonia tarkítja az énekszámok sorát, az egyik a mágusok bevonulását, a másik a perzsa hadak győzelmét festi.

A cselekmény. I. felvonás: Babilont a perzsa hadsereg ostromolja. Körülzárták a várost, ám a babiloniak nevetnek csak rajta, mert városukat bevehetetlennek tartják, és évekre el vannak látva minden földi jóval. Cyrus perzsa király legfőbb tanácsadója az öreg Gobrias, aki babiloni létére megutálta Belsazar kicsapongásait és zsarnokságát, és átállt az ellenséghez. Ő adja a tanácsot: tereljék el a medréből az Eufrátészt, és így a kiszáradt folyómeder utat nyit a perzsáknak. Nitocris, Belsazar anyja is otthagya ősei hitét, és a Babilonban élő zsidók prófétájának, Dánielnek hatására megtér az egy igaz isten vallására. Dániel vigasztalja népét: Cyrus az Úr felkentje, aki megszabadítja a zsidókat a fogságból. A körülzárt városban, a királyi udvarban folyik a fékevesztett orgia. Belsazar megparancsolja, hogy hozzák elő a jeruzsálemi templomból zsákmányolt szent kelyheket, és azokba töltsék a bort. Nitocris hiába inti fiát.

II. felvonás: A hadicsel sikerült, és Cyrus kiadja a parancsot: ne bántsák a város népét, csak a király, az istenkáromló Belsazar pusztuljon. Tovább folyik az orgia. Ám hirtelen kéz jelenik meg a falon, és ismeret-

len írású szöveget ír arra. A király mágusai tehetetlenek, senki sem tudja olvasni az írást. Nitocris tanácsára Dánielt hívják, aki megfejti a feliratot: „Meggzámáltattál, megmérettél és könnyűnek találtattál, országod felosztatik a médek és perzsák közt.” A perzsa had betör a városba.

III. felvonás: Cyrus minden tiszteletet megad Nitocrisnak, kéri, tekintse őt fiának, a zsidókat pedig hazaengedi országukba.

HÄNDEL

JUDAS MACCABEUS

szoprán-, 2 alt-, tenor- és 2 basszusszólóra, énekkarra, gyermekkarrá, zenekarra és continuóra

Személyek:

Judas Maccabeus (*tenor*) – Simon Maccabeus (*basszus*) – Egy zsidó nő (*szoprán*) – Egy zsidó férfi (*alt*)* – Hírnök (*alt*) – Eupolemus (*basszus*)

3 felvonás, 65 szám: 2 zenekari tétel, 18 ária, 5 duett, 2 szóló kórossal, 15 kórus, 3 accompagnato, 20 recitativo (3 számnak van Händel készíttette variánsa)

A Judas Maccabeus – a vele szinte egyidőben készült ún. Alkalmi Oratóriummal (Occasional Oratorio) együtt – egy sorsdöntő politikai eseménynek köszönheti létrejöttét. 1746-ban verte le ugyanis a cumberlandi herceg az ún. jakobita lázadást. A skót eredetű Stuart-családból származó trónkövetelő, Charles Edward fellázította a skót highlander-eket. (A jakobita elnevezés Stuart Jakab királyra utal.) Anglia sorsa teljesen megfordult volna a lázadás sikere esetén: a trónkövetelő katolikus volt, Anglia népe anglikán; az ország akkor már régen liberális parlamenti kormányzat alatt élt, a Stuartok pedig mindig is az abszolút királyi hatalom hívei voltak. Így egyáltalán nem csodálatos, hogy egész Anglia ellelfordult a lázadóknak, és hogy a cumberlandi herceg győzelmét (a culodeni csatában) diadalmármorban fogadták.

Händel mindkét oratóriumát ennek a győzelemnek megünneplésére írta. Ám míg az Alkalmi Oratórium nem vált túlságosan népszerűvé – egyes számait Händel később más műveibe is belevette –, a Judas Mac-

* Néha tenorista éneкли.

cabeus túlnőtt, messze túlnőtt az alkalom adta kereteken, és azóta is a zeneirodalom egyik legnagyobb szabadsághimnuszaként áll előttünk. (A napóleoni idők után, például Németországban ez az oratórium volt a különböző szabadságünnepek állandó zenei kísérője.) A mű oly mértékben koncentrált a szabadságharcra, hogy egyszerűen lehetetlen volt a cselekménybe bármiféle mellékszálát, például szerelmi történetet belevinni. Így bizonyos szempontból a Judas Maccabeus párdarabja az Izrael Egyiptomban-nak. A szöveget egyébként Thomas Morell lelkész írta. A makkabeusok szabadságharcának története az, amely Händel biblikus tárgyú oratóriumai közül a leginkább vágott egybe azzal a sokat említett azonosulási hajlammal, amely a XVIII. század angol népében a bibliai zsidóság vonatkozásában élt.

A cselekmény történelmi tényeken nyugszik. Az időszámításunk előtti századokban Izrael földjét előbb Nagy Sándor, majd a macedon birodalom utódállamai tartották megszállva. Az i. e. II. században a szeleukidák nyomták el Izraelt, nemcsak politikailag, hanem a vallás terén is. Antiochus Epiphanes szír király megtiltotta a jeruzsálemi templomban a zsidó rítust, és ennek a tilalomnak fegyverrel is érvényt szerzett. Ez ellen az elnyomás ellen lázadtak fel i. e. 165-ben a zsidók, a Maccabeus testvérek, Judas és Simon vezetésével. Judas a katonai-politikai irányító volt, Simon a főpap. A szabadságharc sikerrel járt, és hosszú évszázadok után Izrael újra független királysággá vált. A Maccabeusok alapította Hasmonaeus-dinasztia papkirályi uralma azonban nem sokáig tartott: i. e. 63-ban Pompeius Rómához csatolta Izraelt.

Magától értetődik, hogy az ilyen cselekmény szűkíti az oratórium kifejezési szféráját. Tulajdonképpen mindössze három hangulati elem található a Judas Maccabeusban: a harcé (beleértve a diadalt), a gyászé és az imáé. Händel lángelméje kellett ahhoz, hogy ezt a hangulati szűkösséget a zenében ne kövesse monotonia. És természetesen nemcsak arra volt szükség, hogy a különböző karakterek váltsák egymást; ez még nem tenné változatossá a zeneművet. Händel tudta, hogy milyen módon kell egy-egy hangulati szférát önmagában is változatossá, kontrasztgazdaggá tenni. Egyazon hangulatú áriák és kórusok egymásutánja – ez talán a legegyszerűbb eszköz; ám a kifejezés módok és az alkalmazott zenei szerkezetek biztosítják a legmegfelelőbb módon a kontrasztosságot.

Az is magától értetődően folyik a témából, hogy a műben igen nagy szerep jut a kórusoknak; hiszen a cselekmény tulajdonképpeni főhőse a gyászoló és diadalmaskodó, a szenvedő és küzdő, az ünneplő és imádko-

zó nép. Nem véletlen, hogy a két női szólista a népből kiváló, de mindenkor annak érzelmeit és gondolatait hangoztató „névtelen” alak.

A mű dramaturgiája is példamutató. Tulajdonképpen néhány nagy tömb váltja egymást: a darabot kezdő gyászünnep, majd a harcra való felkészülés, a csata és a diadal, aztán ennek megismétlése az újabb támadás után, a templom megtisztítása a bálványoktól, majd a végső győzelem ünnepe. Ezekben a nagy hangulati egységeken belül váltják egymást az áriák és a kórusok.

Az első nagy tömb a gyászünnep. A Maccabeusok apja, az ősz Mata-thias elhunyt, őt siratja Izrael népe. Hatalmas, moll hangnemű kórusok közé ékelődik a szoprán és tenor kettőse, amely már megcsillantja a hősiesség hangját is, de most még csak a visszaemlékezés fátyolán át. Újabb áriában kap hangot a gyász, majd a rész zárókórusa mutatja az új utat: erőteljes fugatóban kéri a nép Istent, hogy adjon új vezért Izraelnek. A harcias hangot Simon áriája üti meg először. Itt alkalmazza Händel a mű folyamán első ízben az induló intonációját, az éles ritmikát, a hármashangzat-felbontásos melodikát, és itt erősíti meg kiemelt fűvósokkal a vonóskart. (Ide kívánczok egy zárójeles megjegyzés. Tudjuk, hogy Händel idejében a fafűvőket is – például az oboákat – nagy létszámban alkalmazták a zenekarban. Így vált csak lehetővé, hogy ezek hangja át is üssön a vonóshangzason. Mai előadási gyakorlatunk, amely a fafűvőket szólamonként csak egy-egy hangszerrel képviselteti, tulajdonképpen meghamisítja tehát az eredeti hangzasképet. Így a händeli zenekari hangzásról – például éppen a vonós szint megkeményítő oboahegedű kombinációról – csak akkor kapunk képet, ha jó hangfelvételen hallgatjuk a művet.) Ezt a hangot veszi át az áriára következő kórus, majd a nép élére hívott Judas áriája. De ekkor már sok „katonás” jellegű részlet hangzott el, ideje, hogy kontraszthatás álljon elő. Ezt célozzák a szoprán és az alt áriája, valamint kettőjük duettje. Újabb harcias kórus, majd rendszerint kórus által előadott tercett következik. Ez utóbbiban Händel motivikus kapcsolatot létesít a nyitány fugált középszakaszával; ebből az utalásból tudhatjuk meg, hogy a nyitány Matathias harcait ábrázolja. Az első felvonást Judas újabb áriája, majd könyörgő kórus zárja le.

Ezzel tulajdonképpen kitértünk a mű valamennyi hangulati szférájára, a diadalünnepet kivéve. A fenti elemek térnek vissza a legváltozatosabb formában a második és harmadik felvonás folyamán. De milyen szellemes kombinációkban! Megdöbbentő például a második felvonás nyitókórusának egyik effektusa, amely az ellenség bukását teljesen vá-

ratlan dinamikai váltással (fortéból pianissimóba) képszerűen állítja elének. Gyakran alkalmazza Händel a siciliano-ritmikát, úgy tűnik, ennek a dallamtípusnak ringatózó, pasztorális ritmusképlete korokon keresztül a béke kifejezője. (Vö. a Missa Solemnis Agnus Dei-tételével.) Megrázó az a szopránária, amely az ellenség újabb támadását hírül adó recitativo után következik. A magáramaradást, a lesújtó hírt, a segítség nélkül maradt népet, az örömujjongásból a félelembe való átváltást csodálatosan festi alá az egyetlen szológordonka és a szoprán énekhang fájdalmas párbeszéde. Ez az ária kóruszámmá szélesedik, hiszen Händel a Judas Maccabeus idején már legfontosabb szerkesztési elvei közé vonta be a szólóhang és a kórus ilyen összekapcsolását. Hallatlan virtuozitást igényel mind a tenorista, mind a trombitaszólista részéről Judas Maccabeus újabb harcra hívó áriája. Ez az ária is azonos tematikájú kórusban folytatódik, amelyben ismét döbbenetes ábrázoló erejű effektust alkalmaz a zeneszerző. A szöveg szerint a nép követi vezérét az újabb diadalmas csatába – vagy ha kell, a halálba. A gondolati váltást Händel teljes ütemnyi szünettel, majd utána váratlan pianissimo moll-akkorddal húzza alá.

És természetesen hadd emeljük ki külön a végső győzelem diadalmamórában felhangzó nagy kórustételt, Händelnek a Messiás Hallelujája után legnépszerűbb oratorikus tételét, a „Nézd a hőst” kezdetű számot. A fokozás csodálatos példája ez a tétel: néhány hangszer kíséretével gyermekkar kezdi, majd női kar folytatja, hogy a harmadik strófánál lépjen csak be a rézfúvókkal is megerősített teljes énekkari és zenekari apparátus. (Ez a szám eredetileg a Józsuá című oratóriumhoz tartozott, de már maga Händel átvette ide.)

A cselekmény. I. felvonás: Izrael népe siratja az elhunyt Matathiást. A halott vezér fia, Simon főpap buzdítja új küzdelemre a népet, testvérét, Judast ajánlva vezérül. A nép örömmel fogadja a hős makkabeust és követi a csatába.

II. felvonás: Judas győzött az ellenségen. Ám alig tért haza a győztes hadsereg, amikor hírnök jelenti az ellenség újabb támadását. Judas szótára újra csatába vonul Izrael. Az itthon maradottak pedig Simon felzólítására megtisztítják a bálványoktól Jeruzsálem templomát.

III. felvonás: Judas ismét győzött. Ujjongó tömeg fogadja a hazatérő hőst; vezér és népe hálatelt imával dicséri az Urat.

HÄNDEL

JEPHTA

3 szoprán-, alt-, tenor- és basszuszólóra, kórusra, zenekarra és continuóra

Személyek:

Jephta (*tenor*) – Storge, felesége (*szoprán*) – Iphis, leánya (*szoprán*)
– Zebul, atyja (*basszus*) – Hamor, Iphis vőlegénye (*alt*) – Egy angyal
(*szoprán*)

3 felvonás, 68 szám: 3 zenekari tétel, 24 ária, 1 duett, 1 kvartett, 10 kórus, 6 *accompagnato*, 23 *recitativo*
(3 számnak van Händel készítette variánsa)

1751-ben készült Händel utolsó biblikus oratóriuma, a Jephta. A tragikus történet megzenésítése közben érte a legnagyobb tragédia Händelt is: megvakult. A Händel-összkiadás egyik kötete közli a mű autográf partitúráját; megindító olvasni a kéziratban Händel bejegyzéseit: „Idáig jutottam 1751. február 13-án, a további munkát megakadályozza bal szemem romlása.” Pár nappal később: „24-én valamivel jobban érzem magam, újra nekifogtam.” Emberfeletti munkába került a mű befejezése; a máskor egy-egy oratóriumot néhány hetes munkával megalkotó mester a Jephtán 1751. január 21-től, hosszú megszakításokkal, augusztus 30-ig dolgozott. Ez a munka végül is szeme világába került: három operációt hajtottak rajta végre – ugyanaz a sebész, aki Bachnak is sikertelenül próbálta visszaadni szemvilágát –, de látását 1753-ra teljesen elvesztette. A tragédiát a mi számunkra fokozza, hogy éppen az utolsó bejegyzés idején olyan szöveget zenésít meg, mely minden öröm bánattá változásáról szól és arról, hogy a nappalra éjszaka következik. . .

A Jephta szövegkönyvét Thomas Morell írta. Nagyjából tartja magát a bibliai elbeszéléshez (Birák Könyve, 11. fejezet), csak a tragikus befejezést alakítja át a kor ízlése szerint „happy end”-dé. A Jephta-történet első nagy megzenésítője, Carissimi, még megírhatta 1650 Rómájában a bibliai igazságot: Jephta feláldozza leányát. Száz évvel később, Londonban már angyal száll le az égből, és felmenti a főhőst fogadalma alól: a leánynak nem kell meghalnia. Az operák „lieto fine”-je, a szinte kötelezően vidám befejezés, íme, átjutott az oratórium világába is. És hány híres mű vállalja a későbbi időkben is a kor ízlésének efféle kiszolgálását!

Hogy csak a leghíresebbeket említsük: Gluck Orpheusában egyesül a szerelmes pár, és Rossini Otellójában életben marad Desdemona.

A Jephtha zenéje nemhogy az öregkor fáradtságát vagy a lassú megvakulás okozta bizonytalanságot nem mutatja, hanem éppen ellenkezőleg: Händel képes új utakra térni, helyel-közzel a körülötte felnövő új zenésznemzedék ideáljait átvenni. Ezt az új korszakot általában „az érzelmesség korának” szokás nevezni; jellegzetessége a lágy, lírikus érzelmek halmozása, túlfeszítése és ugyanakkor valami különös Sturm und Drang-jelleg, amely a váratlan kontrasztokban, a látszólag össze nem illő elemek egymás mellé helyezésében nyer kifejezést. És ez az a korszak, amelyben az új formák is megszületnek: a mai értelemben vett szonáta, szimfónia, versenymű első koncepciói.

Händel az új formákat elkerüli; az ő szimfóniai még a hagyományos olasz zenekari tételek világába tartoznak. De az érzelmes dallamhajtások, a zenekari kíséretben megjelenő finom, sőt, néha finomkodó díszítő elemek, a táncmuzsika gyakori alkalmazása a vokális formákban – mindez már az új korszak hatására vall.

Ez a fejlődés, ezek az új vonások nagyon is egybevágóan a Jephtha alapkarakterével, mert ez a mű minden tragikus esemény ellenére sokkal inkább lírai alkotás, mint a mester bármely más bibliai oratóriuma. Két főalakja, Jephtha és Iphis olyan lelki tulajdonságokkal rendelkezik, amelyek megkövetelik a lírikus ábrázolást. Jephtha karakterizálása tulajdonképpen csak a tragikus fordulópont után bontakozik ki. Ekkor viszont uralkodóvá válik az apa kétségbeesése és szomorúsága; Händel ugyan ábrázolja zenéjében ennek a fájdalomnak drámai vonásait is, de uralkodóvá a szomorúság, a fogadalom következményeinek passzív átélése válik. Iphis a mű első részében ugyancsak nem különbözik a többi oratórium vagy opera kedves leányalakjaitól. A fordulat után válik emelkedetté, átszellemültté, tragikus sorsába beletörődővé, sőt, azt önfeláldozva vállalóvá.

Ez a lírikus alapkoncepció természetesen hozza magával, hogy a Jephtha: szólista-oratórium. Kórusai nagyszerűek, semmiben nem maradnak el a nagy Händel-kórusok mögött, ám számban és jelentőségben háttérbe szorulnak a rendkívül kifejező és érzelemgazdag áriák mögött. Kiemelkedik a kórusok közül mindjárt az első, melyben a fenyegetett zsidók megfogadják, hogy nem imádnak többé bálványokat. Nem egyetlen eset ugyan Händelnél, de mégis a ritkaságok közé tartozik, hogy ebben a kartételben tematikus rangra emelkedik egyetlen hang ismétlése. Händel talán a bálványimádás monotoniját, szintelenségét

akarta ezzel kifejezni, vagy pedig – mint a Belsazarban – a bálványimádó orgiák egyhangúságát. A csatakórusok és a könyörgő-imádkozó kar-tételek ugyanazt a technikát követik, mint a többi nagy oratórium ha-sonló részletei. Nem hiányoznak belőlük a közvetlen, képszerű vagy át-tételes ábrázoló részek sem. Így például a második felvonást záró nagy kórustétel befejező fúgájában arról van szó, hogy nincsen biztos boldog-ság a földön, de amit Isten tesz, az helyes. Ez utóbbi gondolatot Händel azzal húzza alá, hogy ezeket a belenyugvást kifejező szavakat (az eredeti angolban „is right”) mindig hangsúlyos záratként komponálja meg.

Az általában lírikus áriákon kívül tartalmaz a mű természetesen ma-gasfeszültségű drámai jeleneteket is. Ilyen az első felvonásban Storge áriája, melyben rémálmait a legizgalmasabb operai eszközökkel adja elő, többek között exponált unisono menetekkel. És ilyenek természetesen Jephta áriái és accompagnatói a tragikus fordulatot követően. Az egyre sűrűsödő feszültség a Händel-oratóriumok közt egyedülálló for-maképletet is eredményez: Storge, Hamor, Zebul és Jephta nagy kvar-tettjét. Természetszerűen a kvartettben Jephta szólama szemben áll a másik hároméval, hiszen azok le akarják beszélni a címszereplőt borzalm-as fogadalma végrehajtásáról. A második felvonás végén felhangzó nagy accompagnatóban Jephta egész kétségbeesése hangot kap. Händel itt szinte szavanként változtatja a zenekari kíséretet, aláhúzza és kiemel-ve a szöveg minden jelentős szavát. Megrázó az accompagnato befejezé-se, amelyben Jephta hangja elakad, utolsó szavai: „Nem bírom tovább”. A zene mindezt a legcsodálatosabb képszerűséggel és ugyanakkor a legegyszerűbb eszközökkel ábrázolja. (*És ez után jegyezte be Händel a partitúrába az első szavakat látása romlásáról...*) A Jephta-jelenetek közül a legmegrázóbb azonban a harmadik felvonás nyitószáma, egy ac-compagnatóból és áriából álló komplexus. Ebben jut el a főhős a kétség-beesésből a belenyugváshoz. Az accompagnato még csupa drámaiság, az áriában azonban szinte hallani lehet az angyalok szárnyzuhogását, az angyalokét, akikre Jephta rábizza leányát.

Rögtön ezután szólal meg a legszebb Iphis-ária is, a szerencsétlen lány búcsúja az élettől. Az ária első, moll szakasza a fájdalom hangját üti meg, a második szakasz azonban dúrba hajlik és átszellemült melódiával üdvözli a közelgő, Iphisre váró „jobb világot”.

A cselekmény. I. felvonás: Izrael népét megtámadják az ammoniták. Zebul Jephtát ajánlja vezérül, és ugyanakkor felszólítja a népet a bálvá-nyoktól való elfordulásra. Jephta vállalja a vezérséget, és a nép is elfor-dul hamis isteneitől. A sereg csatába indul. Storge, Jephta felesége rém-

álmok látomását mondja el, leánya, Iphis alig tudja megvigasztalni. A lány vőlegénye, Hamor, hogy bebizonyítsa: méltó Iphisre, követi Jephthát.

II. felvonás: Jephtha megnyerte a csatát, megsemmisítette az ammonitákat. Mielőtt harcba indult volna, fogadalmat tett, hogy győzelme esetén feláldozza az Istennek az első embert, akivel hazajövet találkozik. S most következik be a tragikus fordulat: ünneplő leánysereg élén Iphis fogadja atyját, s így a hősnek saját leányát kell feláldoznia. Kétségek mardossák Jephtha szívét, de nem hátrál meg, elhatározza, hogy másnap beteljesíti a fogadalmat.

III. felvonás: Az áldozatra készül Jephtha és népe. Angyal száll le az égből és kihirdeti az Úr akaratát: felmenti fogadalma alól Jephthát, és megtiltja, hogy a jövőben bárki is hasonló fogadalmat tegyen. A súlyos megpróbáltatások alól felszabadult Jephtha és Izrael népe hálával köszönti az Urat.

*

Oratóriumain kívül Händel még számos remekművel ajándékozta meg a szentzenét. Fiatalkorában két passiót is írt, Rómában latin szövegű egyházi művek kerülnek ki tolla alól, és angliai tartózkodását is át- meg át- szövik templomi használatra szánt darabok. Ezek közül anthemjei és Te Deum-jai emelkednek ki. (Az anthem az anglikán liturgia legfőbb egyházzenei műfaja. Tulajdonképpen kantátászerű forma, amelyben kórusok, recitativók és ariosók váltják egymást, zenekari kísérettel. Szövege rendszerint zsoltárokból való és mindig angol nyelvű.)

A Te Deum-ok közül kettő történelmi eseményhez fűződik, egy-egy nagy angol siker hálaadó ünnepségére készült: az egyik az utrechti béke megkötésére, a másik a dettingeni győzelem alkalmából.

HÄNDEL

DETTINGENI TE DEUM

basszus- (és esetleg 2 szoprán-, alt- és tenor-) szólóra, énekkarra, zenekarra és continuóra

13 tétel: 3 szóló, 10 kartétel. (Amennyiben a basszusszólistán kívül a többi szólista is közreműködik, a kartételekben szóló és kórus váltja egymást.)

A Mária Terézia trónra lépésekor kitört, ún. osztrák örökösödési háborúba Anglia is belesodródott, mivel II. György nemcsak angol király volt, hanem hannoveri fejedelem is. Az osztrákokkal szövetségben vívta meg a harcot, és a németországi Dettingennél mért döntő csapást a francia seregre a cumberlandi herceg vezérlete alatt egyesült angol-osztrák sereg. Ennek a diadalmas csatának londoni megünneplésére készült rendkívül rövid idő alatt Händel Te Deum-a. A csata 1743. június 27-én zajlott le, és július 17-én a Te Deum már elkészült. Az ünnepség novemberben volt, a Westminster székesegyházban.

1743 Händel egyik legtermékenyebb éve volt. A Messiás bemutatója után egy esztendővel vagyunk, és ebben az évben három oratóriuma is bemutatásra kerül, köztük a Sámson. Nemcsak termékeny volt ez a korszak, de művészileg is egyike a tetőpontoknak. S mindez a Te Deum zenéjében is megnyilatkozik. A mesternek nem volt szüksége arra, hogy külsőséges eszközökkel tegye ünnepélyessé művét, mint például Sartinak, aki ágyúkat és harangokat írt elő, vagy Paisiellónak, aki katonazenekari indulókat szőtt egyik ünnepi Te Deum-ába. Händel megelégedett a kor legnagyobb zenekari apparátusával – vonóskaron kívül oboák, fagottok, trombiták és üstdobok – és magával a zenei alkotással; így született meg egy lángész jóvoltából az egész irodalom talán legfénylőbb, legcsillogóbb Te Deum-a.

S mindebből mit sem von le a tény, hogy a Dettingeni Te Deum melodikus anyagának nagy része nem Händelé: F. A. Urío olasz zeneszerző Te Deum-át használta alapanyagul. Akkor senki nem törődött azzal, hogy egy komponista honnan veszi műve dallamait; a plágium ismeretlen fogalom volt. Egy volt csak fontos: a zeneszerző mit tud kihozni a saját kitalálású vagy mástól átvett dallamokból, hogyan tudja azokat minél művésziebben feldolgozni.

Szinte azt mondhatnánk, hogy ez a mű összefoglalja mindazt, amit a

Händel-stílus legfontosabb jegyeinek ismerünk. Tételei minden típus, minden technikai megoldást és minden tartalmi-gondolati jellegzetességet bemutatnak.

(Az itt következő, tételek szerinti ismertetésben a *Te Deum* latin szövegének megfelelő sorait adjuk, zárójelben. A mű a latin textus angol fordítására készült.)

1. (*Te Deum laudamus*) Harsány trombitafanfárok, fugatós és tömbszerű szakaszok váltakozása – jellegzetes ünnepi megnyitómuzsika.

2. (*Te aeternum Patrem*) Hömpölygő zenekari szólamok fölött akkordikus kórusfelkiáltások – az ünnepélyes kórus másik händeli típusa.

3. (*Tibi omnes angeli*) Lassú tempójú, lírikus tercett, szólistákra vagy kiskórusra.

4. (*Tibi Cherubim et Seraphim*) Virtuóz trombitamenetek szakítják meg az ismét csak tömbszerűen felrakott kórustételt. Jellegzetes, a Mesiás Hallelujájából ismert nagy fokozás: a szopránzólam lépésről lépésre halad felfelé. Az egész tétel egyébként is közvetlen rokona a Hallelujának.

5. (*Te gloriosus Apostolorum chorus*) Ellenpontosan egymásba kapcsolódó, szélesen éneklő karszólamok alkotják az első szakaszt, majd élesen ritmizált, imitációs szerkesztés a másodikat.

6. (*Tu Rex gloriae*) Basszusária, melynek nemesen egyszerű, de ékítőművekben is gazdag dallamvonalát a második szakaszban kórus veszi át.

7. (*Tu ad liberandum*) Újabb basszusária, melyben a „Szűzi méhet nem utáltál” kifejezést hosszan elnyújtott, vonszolódó ékesítések ábrázolják.

8. (*Tu devicto mortis aculeo*) Súlyos moll-akkordok szólaltatják meg a halál gondolatát, míg ennek ellentéte, az örök élet, ujjongó, jubiláló és ellenpontosan egymásba kapcsolódó szólamokból font, gyors dúr-tételben bontakozik ki.

9. (*Tu ad dexteram Dei*) Szólóhangokra vagy kiskórusra irt tercett, alapkaraktere kezdetben a líraiság. Az utolsó ítéletre való utalás előbb lassú, homofon kórustételben kap hangot, majd megszólalnak a végítélet trombitái is. A tétel záradéka lassú menetű és kifejezésben gazdag muzsika; kiemelkedik a befejezés alázatos imahangja az egyedül maradó, kíséret nélküli két szopránzólamban.

10. (*Aeterna fac*) Rövid, lassú kartétel. Jellegzetes a „Mindörökké felmagasztald” szavakra megszólaló, több mint egyoktávós, lépcsőzetes emelkedés a dallamban.

11. (*Per singulos dies*) A nyitótétel párdarabja – tematikus kapcsolat is van közöttük. A középrész fugato, a zárószakasz visszatér a kezdőrész karakteréhez.

12. (*Dignare Domine*) Basszus-arioso, Händel egyik legszebb könyörgő dallama.

13. (*In Te Domine speravi*) Nyugodt tempóban, a bizalom hangját megütve fejezi be Händel a művet. A tétel alapkaraktere a homofónia, a szélesen kibontott dallamok alig-alig kerülnek imitációs feldolgozásra. A záróütemek természetesen a teljes apparátust igénybe vevő, hatalmasan zengő, fortissimo akkordokkal tesznek pontot a monumentális mű végére.

V. FEJEZET

A KLASSZICIZMUS ORATÓRIUMAI

Messze túlnőne az oratóriumkalauz keretein, túlhaladná célkitűzését, ha részleteznénk azt a fejlődési folyamatot, amely a barokkból az érzelmeség korán át elvezetett az új, talán minden eddiget betetőző csúcspont-hoz: a klasszicizmushoz. Elégedjünk itt meg egyrészt az új stíluseszmény legfőbb vonásainak felvázolásával és azzal, hogy megvizsgáljuk: hogyan hatott az új stílus koncepciója az oratorikus műfajokra.

Klasszicizmus – ezzel a fogalommal szoktuk meghatározni azt a zene-történeti periódust, amely nagyjából a XVIII. század közepétől a XIX. század 30-as éveiiig tart, s amelynek színhelye mindenekelőtt Bécs volt. Ez a korszak, mint általában minden nagy zenetörténeti periódus, úgy változtatta meg alapvetően a zenei gondolkodásmódot, hogy ugyanakkor az elmúlt korszak számos elemét – saját képére formálva – megtartotta. Így a klasszicizmus nagy mesterei: Haydn, Mozart, Beethoven és Schubert zenei felfogásában összeötvöződik a barokk központi szerkesztő elve, az ellenpont, azzal a zenei gondolkodásmóddal, amelyet általában harmonikusnak szoktunk nevezni. Nem mintha a barokk ellenpontjában az önálló szólamok összecsendülése ne adna mindig logikusan szerkesztett harmóniai rendet, ne lehetne egy bármilyen szövevényes Bach-fügából akkordfűzés szempontjából is tökéletes harmonikus kivonatot készíteni. A döntő különbség az, hogy a barokkban a szólamok önálló élete a kiindulópont, és a belőlük összeálló szerkezet az elsődleges kifejezési forma, míg a klasszicizmusban, bár gyakran találkozunk kifejezetten ellenpontos szakaszokkal, ezek mindig – vagy az esetek döntő többségében – csak *formarészek* és nem önálló egységek.

Más oldalról megközelítve: a barokk, mint ezt például centrális formatípusa, a fuga mutatja, egyetlen téma kibontását tűzi ki célul, az vonul végig az egész tételen. A klasszikus zeneszerző számára a többtémájúság az ideál. Tehát a barokk komponista az egyetlen téma révén egységessé teszi művét, a klasszikus korszak zeneszerzője a témák ellentétére épít. Ebből az alapvetően különböző hozzáállásból fakad a klasszicizmus egy másik, a barokktól elütő jellegzetessége is. Bach és kortársai az

egyetlen téma feldolgozásában igen fontos eszközként felhasználták a variálást; a bécsi mesterek viszont nemcsak hogy több témát állítottak szembe egymással, de ezeket a témákat részekre is bontották, és az ilyen témátörédek szembeállításával fokozták az ellentétezt. Ez utóbbit nevezzük *tematikus munkának*.

A két koncepció különbözőségét még másként is meghatározhatjuk.

BAROKK

Fuga-elv: egytémájúság, ellenpont, variáció

KLASSZICIZMUS

Szonáta-elv: többtémájúság, ellenpontos és homofon szakaszok váltakozása, tematikus munka

Ezek a két stíluskorszak közti leglényegesebb különbségek. Amiben mindkettő ugyanazt vallja, az a zene kifejezőképessége. Bármilyen is legyen a szerkesztésmód, a tisztán zenei koncepció, a cél mindig ugyanaz: valamely természetben adott vagy az emberi lélekben meglévő kép, mozgás, illetve érzelm, szenvedély zenei eszközökkel való visszaadása.

Természetes, hogy a két stílus kifejeződött megnyilatkozásai közt számos átmeneti fok helyezkedik el. A XVIII. század közepe táján egymás mellett él a már túlhaladottnak minősülő, a kortársak szemében elavult barokk stílus és a születőben levő új gondolkodásmód. Ez a kettősség érthető módon leginkább éppen az oratoriális művekben, illetve az egyházi zenében nyilvánul meg, mégpedig jóval tovább, mint a világi muzsikában. Érthető módon, hiszen az egyházi művészet gyakorlata sokkal hagyományörzőbb, sokkal nehezebben hajlamos újításokra, új eszmék befogadására, mint a világi.

Ily módon igen gyakran előfordul, hogy egy-egy oratóriumon vagy misén belül találkozunk még a teljesen barokk elvű és a klasszikus formálású és koncepciójú tételek egymásmellettségével. Ez a kettősség azonban kizárólag a zenei szerkesztésben mutatkozik meg és nem érinti a művek *szóhoz kötöttségét*. Legfeljebb annyiban, hogy egy-egy hosszabb misetételt azelőtt az azonos *hangulat* jegyében komponált végig az alkotóművész, most pedig – felhasználva a több téma adta lehetőséget – a témák változtatásával és váltogatásával a nagyobb szakaszokon belül jobban ki tudja fejezni az egyes szövegrészek mondanivalóbeli-tartalmi különbözőségét. A helyzetet bonyolítja, hogy mindhárom nagy mester művészi pályájának késői korszakaiban újra találkozik a barokkal. Haydn döntően befolyásolja két angliai utazása és az, hogy Londonban megismeri Händel oratóriumait. Mozart ugyancsak hatása alá kerül

Bachnak és Händelnek, és ugyanez vonatkozik Beethovenre is. A legcsodálatosabb eredmények akkor születnek a bécsi mesterek műhelyében, amikor a két elv tökéletes harmóniában ötvöződik össze. Mindhármójuknál megfigyelhető, hogy a szonátaelv szerint szerkesztett darabok át-meg átitatódnak ellenpontos elemekkel. Nem a fűgákon van a lényeg tehát, hanem azon, hogy a mű teljes zenei szövete átalakul, és a többtémájúság elve egyesül az ellenpontossággal. Érdekes módon, amilyen mértékben ez a folyamat előrehalad, ugyanolyan mértékben fokozódik e mestereknél a zene kifejező ereje és drámaisága is.

Klasszicizmus: ezzel a fogalommal nemcsak egy bizonyos történeti periódust szoktunk jelölni, hanem klasszikusnak nevezzük bármely korszak legmagasabb rendű, legnagyobb alkotásait is. A bécsi mesterek munkássága és ezen belül oratóriumaik és egyházi zenéjük ebben az értelemben is klasszikus.

HAYDN

NELSON-MISE (Missa in angustiis) d-moll

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra, zenekarra és orgonára

A mise öt fő része tizenkét tételre oszlik: az egyes tételek nem oszthatók áriákra vagy kórustételekre, a szólista-négyes és az énekkar egyenlő mértékben vesz részt előadásukban.

A Nelson-mise egyike annak a hat nagymisének, amelyet Haydn 1796 és 1802 között írt Esterházy II. Miklós herceg kismartoni, illetve eszterházi kastélytemploma számára. Ez az a hat mű, amelyben Haydn, az egyházi zeneszerző, alkotóereje legmagasabb szintjére jutott el. Ezekben a misékben teljes kibontakozásban láthatjuk mindannak az összetevőnek együttműködését, amelyről fentebbi bevezetőnkben szövegeztünk. A régebbi, főleg szólistákra és kórustételekre bontható misekompozíciós rend teljesen átadja helyét az átkomponált tételeknek, melyeknek zenei anyagát a négy szólista és az énekkar teljesen egyenrangúan szólaltatja meg. A zenei szerkesztésben a klasszikus formaelvek nyilvánulnak meg,

de nem hiányoznak e misékből – főleg az egyes tételek végén – a monumentális karfűgák sem. Ugyanakkor ezzel a tökéletes zenei szerkesztéssel párhuzamosan úgy ábrázolja, úgy mondja el Haydn a zene nyelvén a miseszöveg szavai és mondatai mögött rejlő tartalmat, hogy a kifejezés drámaisága és érzelemgazdagsága semmiben nem marad el a tisztán zenei megoldás magasrendűsége mögött.

A Nelson-mise éppen drámaisága révén emelkedik ki a sorból. Mindkét alcíme: a Haydn által adott „Missa in angustiis” (Mise a szorongatás idején) és a hagyomány által juttatott „Nelson-mise”, egyaránt erre utal. 1798 a mű születési éve, a napóleoni háborúk ideje. Ezt a háborús feszültséget, szorongatást fejezi ki a haydni alcím. A nagy angol admirálisra való utalás pedig a hagyomány szerint a Benedictus zárórészének győzelmi fanfárjaira vonatkozik. Állítólag Haydn ezeket a fanfárokot akkor vette be a Benedictusba, amikor elérkezett hozzá az 1798. augusztusi nagy tengeri győzelem, az abukiri csata híre. A hagyományt látszik megerősíteni az a tény is, hogy két évvel később, amikor Nelson Kismartonba látogatott, ezt a művet adták elő. S emellett szól az az érdekesség is, hogy Haydn hagyatékában megtalálták az abukiri csata térképvázlatát.

A lényeg mindenesetre az, hogy úgyszólván a mise egésze – mind a választott sötét d-moll hangnem, mind pedig az egyes tételek hangulata révén – valóban a háborús idők, az egész Európát megrázó napóleoni korszak bélyegét viseli magán.

Kyrie. Az első tétel zenekari bevezetése azonnal ezt a szorongással teljes, drámai feszültségű hangulatot idézi fel. Az első ütem súlyos zenekari unisonója, a második trombita- és üstdobriadója, majd a rövid, de annál markánsabban lesújtó akkordok – mind-mind ezt árasztják. Az énekkar felharsanó Kyrie-kiáltásai csak fokozzák a félelmet, a könyörgés erejét. Egy, már a zenekari bevezetés második szakaszában megjelenő lágyabb motívum hangzik fel a zenekarban, ehhez kapcsolódik a szopránszóló éneke. (Mindjárt előljáróban felhívjuk a figyelmet egy érdekességre: a Nelson-mise négy szólistája közül a szopráné a vezető szerep. Szinte valamennyi tételben megszólal, míg a többi három szólista inkább csak háttérrel ad, kivéve a *Qui tollis*-ban előtérbe kerülő basszust.) A Kyrie-nek szövegkezelés szempontjából is van egy érdekessége: a *Christe eleison* invokáció egyetlenegyszer fordul csak elő, mégpedig az előbb említett első szopránszólóban. Amint ez elhangzik, a kórus szólamaiban jelentkezik a tétel tulajdonképpeni főgondolata. Az ellenpontosan, imitációkban feldolgozott dallam fő jellegzetessége a hangismétlés. Ez a moti-

vum uralkodik a továbbiakban az egész tételben, különböző megjelenéseit csak időnként szakítja félbe a szólószoprán többnyire ékítményes éneke.

A Gloria-szakaszt Haydn három tételre bontja.

Gloria. Ezt a tételt is a szólószoprán indítja. Mindössze kétütemes dallama az egész mise egyik vezető melódiája és egyben leginkább megjegyezhető motívuma. Amint elhangzik, rögtön átveszi és megismétli a teljes énekkar. Folytatása ugyancsak megoszlik a szopránzólista és az énekkar között. A Gloria-téma ujjongó – vagy éppen az esetben inkább vidám – hangvételét a hagyomány szerint az *Et in terra pax* lágyabb és alázatosabb témája váltja fel; ennek megszólaltatásában – a két téma kontraszthatását hangsúlyozva – a két férfiszólistáé a vezetés. Énekari átvezető szakasz után újra a főtéma tér vissza (*Gratias*), melyet most az altszólista énekel. A tétel lírikusabb melléktémájának újabb megjelenése után az énekkar a főtéma variált formájával zárja le a Glóriát.

Qui tollis. A Gloria könyörgés jellegű középrésze természetesen lassú tempóban szólal meg. Lényegében basszusáriának is nevezhetnénk, noha egyes részeiben felhangzik a szopránzólista éneke, és háttérként megszólal az énekkar is. A Gloria háromrészességén belül ez a tétel önmagában is három részre oszlik. Első szakaszában a basszuszóló szélesen kibontott dallama uralkodik, melyet a zenekar hangszerei nemcsak kísérnek, hanem ki is egészítenek. A középrészben a két szólista éneke váltakozik, majd visszatér – újra a basszuszólóban – az első szakasz dallama és hangulata. Az egész tétel természetesen a könyörgés hangját üti meg, melyet többek között a vezető motívum mélybe hanyatló dallamíve is kifejez. Lezárás nélkül kapcsolódik e tételhez a

Quoniam tu solus. A Gloria nagyformáján belül ez a tétel egyrészt a visszatérés, másrészt a lezárás funkcióját tölti be. Előbb a Gloria alaptémája hangzik fel, ismét a szopránzóló és a kórus váltakozásában, majd a hagyományhoz hiven az *In gloria Dei Patris, amen* szövegrész fugato formában kerül kidolgozásra. Záradékként Haydn – az *amenre* – visszaidézi az *Et in terra pax* lírikus-pasztorális motívumát. Nyilvánvalóan ez a zenei gondolat fejezi ki a háborús időben élő ember békevágyát. (A klasszicizmus miséiben igen gyakran találkozunk ezzel az érdekes fogalmi kapcsolattal, amelyben a béke és a pasztorális nyugalom azonosulnak. Legszebb példája Beethoven Missa Solemnisének Agnus Dei-je.)

A Credo ismét három részre tagolódik.

Credo. Az egész mise leghagyományosabb tétele, amelyben az egyes tartalmi szakaszok zeneileg nem különülnek el egymástól. A tétel alapja

az a nyolcütemes zenekari unisono gondolat, amely a darabot megnyitja. Ennek kidolgozását Haydn a zenekarra bizza, s e zenekari szövevény fölött árnyalás nélküli forte deklamációban szólaltatja meg az énekkar a hittételeket. A tétel archaikus jellegét húzza alá, hogy zenei anyaga gyakran emlékeztet a gregorián korálisra, és feldolgozásmódja nemcsak dinamikában, de ritmikailag is egységes. Annál több változatosságot mutat a középrész, az

Et incarnatus. Largóvá lassuló tempó, gazdag árnyalású zenekari színkezelés és finoman lírikus dallamvilág jellemzi a tétel első szakaszát. A passiótörténet (*Crucifixus*-tól *Et sepultus est*-ig) zenéje az első szakasz ellentétét adja drámai hangsúlyaival, gyakori moll elborulásaival. Kiemelkedő a befejező rész, az *Et sepultus est*: előbb a szoprán-, alt- és tenorszóló semmibe vesző harmóniai, majd a zenekar mély regiszterében megszólaló súlyos menetek festik az eltemettetést.

Et resurrexit. A Credo zárószakasza mintapéldája a „szimfonikus misekompozíciónak”. A zenei anyag kidolgozását ismét a zenekar vállalja magára, ezúttal főleg virtuóz, csillogó tématoredékek váltogatásában. A zenekari szövet fölött megszólaló kórus túlnyomórészt ennek az orkesztrális anyagnak egyszerűsített, „dekolorált” vázát énekli. Az egyszerűsítés oly messzire is elmegy, hogy az *Et in Spiritum sanctum* részben mind a négy énekari szólam egyetlen a hangon deklamálja a szöveget, miközben a zenekarban szinte virágba szökkennek a szólamok. Ugyanezt a megoldást látjuk az *Et unam sanctam* részletben is, itt azonban az énekkar unisono deklamálásának szimbolikus értelme van: az *egyedül üdvözítő* egyház fogalmát fejezi ki. Az énekelt szólamok csak a záró szövegrészben, az *Et vitam venturi*-ban kapnak tulajdonképpen igazi dallamot az addigi deklamálás után. Ez is természetes, hiszen az örök élet boldogságát leginkább a legcsodálatosabb hangszer, az emberi énekhang tudja ábrázolni.

Sanctus. Rövidségében is a mise egyik legmegrázóbb tétele. A kezdő Sanctus-felkiáltások, melyek szinte bejárják a teljes dinamikai skálát, majd a további ütemek dinamikai ellentétekben gazdag, de dallamosságban nagyon is egyszerű zenéje, mind egyetlen célt szolgál: az áhítatot. E tizenkét ütemnyi adagio után szinte csak kötelező függeléként hat a *Pleni sunt caeli* ujjongása, sőt, a rövid *Osanna*-fugato is.

Benedictus. Ebben a tételben Haydn teljesen szakít a hagyománnyal, illetve a szöveget nagyon is személyesen értelmezi. Talán nem túlzás, ha itt is Nelsonra gondolunk, illetve arra a valakire, aki az emberiséget az „in angustiiis” időkben megmenti. Tehát nem Krisztus az, aki „áldott,

mert az Úr nevében jön”, hanem a hadvezér. Erre utal az a teljesen szokatlan megoldás, hogy a *Benedictus* moll hangnemben íródott, ezt a gondolatot fejezi ki a zenei anyagban gyakran felbukkanó drámai hang és természetesen a tétel végének nevezetes fanfárzenéje, majd az ezt követő disszonáns, szinte robbanó feszültségű záradék. A tétel egyébként terjedelmes zenekari bevezetéssel indul, s a zenei anyag kibontásában ismét a szopránszóolóé a vezető szerep.

Osanna. A *Sanctus*-hoz kapcsolódó rövid fugato változatlan megismétlése.

Az *Agnus* két tételre oszlik.

Agnus Dei. A négy szólista énekli a tételt, mely mélységben, áhítatban és zenei szépségben a *Sanctus* méltó társa. A zenekarnak is jelentős szerep jut benne, főleg az énekelt dallamok dús hangszeres díszítése révén. Megszakítás nélkül kapcsolódik e tételhez a zárószakasz, a

Dona nobis. Haydn valósággal virtuóz módon kapcsol össze ebben a tételben két zenei szerkesztési módszert. A zenekar szimfonikus hangzása, tematikus munkája és az énekari szólamokban kibontakozó fuga tökéletes harmóniában olvad össze. A béke és a pasztorális hangulat azonosulása itt is megjelenik abban a többször felhangzó, szinte már a beethoveni, sőt mendelssohni scherzókra emlékeztető „tündérezében”, amely kétszer is megszakítja az alapjában véve ujjongó hangulatot. Az elszenvedett félelmekre, a szorongattatásra csak a befejezés előtti ütemek hirtelen pianóba hulló, kíséret nélküli kórusrészei emlékeztetnek. Ám ezekben az ütemekben is felhangzik a tündérezene, amellyel Haydn ezt a nyomasztó visszaemlékezést azonnal fel is oldja.

HAYDN ORATÓRIUMAI

Haydn két öregkori angliai útja nemcsak abból a szempontból nevezetes állomás a zeneszerző életében, hogy ekkor jutott el népszerűsége tetőpontjára, hogy az addig csak *művei* révén Európa-szerte ismert mester ekkor fogadhatja *személyesen* is az európai zenei élet hódolatát. Ez a két londoni út új művészi perspektívákat is nyit Haydn számára: ekkor kerül kapcsolatba néhány olyan zenei áramlattal, stíláris vagy műfaji törekvéssel, amelyek öregkorának alkotói módszerét, stílusvilágát befo-

lyásolják. E hatások közt a legfontosabb: találkozása a barokk zene egyik legnagyobb lángelméjének, Händelnek oratorikus örökségével.

Händel oratóriumai Angliában folyamatosan hallatlanul nagy népszerűségnek örvendenek, a művek születésétől a mai napig. Haydn londoni útjai alkalmával is számos Händel-oratórium előadásán vehetett részt. Így például tudjuk, hogy 1791 tavaszán tanúja lehetett a Westminster apátságban tartott Händel-emlékünnepegeknek, amelyeken az Izrael Egyiptomban, az Eszter, Saul, a Judas Maccabeus és természetesen a Messiás került előadásra, több mint ezer előadó közreműködésével. Szívesen elhisszük egy kortárs hitelesnek tartott beszámolóját, amely szerint Haydn „szinte magán kívül volt a lenyűgöző élmény hatására”. E találkozásnak két eredménye volt: egyrészt Haydn amúgy is ellenpontra hajló kompozíciós módszere a barokk hatás következtében még inkább átítatódik kontrapunktikus elemekkel – ez a jelenség egyébként is egyik legfőbb sajátossága a bécsi klasszicizmus nagy mestereinek. Műfaji szempontból pedig a Händel-oratóriumok megismerésének köszönhető Haydn két aggkori remekének, a Teremtésnek és az Évszakoknak megszületése.

Haydn addig is írt oratóriumokat, ám ezek az olasz típus képviselői voltak, azaz szinte teljesen kórus nélküliek, lényegében áriák sorozatai. A Händel-oratóriumok világa ettől gyökeresen különbözik: a kifejezés, sőt a forma fő hordozója éppen a kórus, s az áriák legfőbb feladata nem a szép ének, hanem a szöveg drámai igazságának zenei megformálása.

Ezt a típust veszi át Haydn két nagy oratóriuma is. Nála természetesen a bécsi klasszicizmus zenei szerkesztő módszerei és kifejezőeszközei uralkodnak, de a koncepció maga, akár a kóruskezelés, akár a döntő mértékben előtérbe kerülő ellenpontos szerkesztés oldaláról nézzük, akár a kifejezőmód, a zenei ábrázolás világát vizsgáljuk – mindez elképzelhetetlen Händel ismerete és hatása nélkül. Sőt, Haydn néhány helyen szinte túlzásba is viszi a zenei ábrázolást, mintapéldáját szolgáltatva a hangfestés naiv, szinte gyermekien naiv alkalmazásának.

A két Haydn-oratórium azonban a jövő számára is fontos útmutatást jelentett. A barokk virágzás után Haydn volt az első mester, aki a műfajban úgy tudott újat mondani, hogy a régire támaszkodott, és a kettő zseniális összeolvasztásával példát mutatott utódainak. Tőle tanulták meg Mendelssohn, Schumann, majd a későbbi korok oratórium-komponistái, hogyan kell saját koruk eszközeivel minden idők legcsodálatosabb oratóriumkoncepcióját, a händeli típust újraalkotni.

HAYDN

A TEREMTÉS (Die Schöpfung)

szoprán-, tenor-, basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és continuóra
Szövegét Milton Elveszett paradicsoma nyomán Lindley írta. Haydn az angol szöveg Gottfried van Swieten által készített német fordítását komponálta meg.

Személyek:

Gabriel arkangyal és Éva (*szoprán*) – Uriel arkangyal (*tenor*) – Raphael arkangyal és Ádám (*basszus*)

34 szám: nyitány, 6 ária, 7 kórustétel, 2 duett, 2 tercett, 16 secco, illetve accompagnato recitativo. (Egyes áriákat kórus is kíséri, s egyes kórustételekben a szólisták is közreműködnek)

Hatvanöt éves Haydn, amikor hozzáfog a Teremtés megírásához. Három évig dolgozik az oratóriumon. A szöveget eredetileg egy Lindley nevű angol költő írta Milton Elveszett paradicsom című eposza nyomán; az angol textust Bécsben van Swieten báró, Haydn, Mozart és Beethoven nagy barátja, a barokk zene szenvedélyes propagátora fordította le németre. A bemutatóra – Haydn egyik legnagyobb diadala volt! – 1798-ban került sor Bécsben. Büszkék lehetünk arra, hogy a mű első Bécsen kívüli előadására Budán került sor, 1800. március 8-án, József nádor és Alekszandra Pavlovna orosz nagyhercegnő lakodalmi ünnepségeinek díszeként.

A Teremtés három részre oszlik. (A mai előadási gyakorlat a harmadik részt erősen megrövidíti és a másodikhoz csatolja, így a mű rendszerint egy szünettel kerül előadásra.) Az első rész a teremtés első négy napját, a második a következő kettőt éneklimeg, míg a harmadik rész Ádámról és Éváról szól.

Rövidségében is monumentális zenekari bevezetés előzi meg a képzeletbeli függöny széthúzását: a teremtés előtti káosz zenei ábrázolása. (A programot, a címet maga Haydn adta ennek a bevezetőzenének.) De hogyan ábrázolható a XVIII. század végén a káosz, az „elemek rendezetlen halmaza”, az összefüggések nélküli űr? A klasszicizmus korának zeneszerzője, saját zenei törvényeinél, harmóniarendjénél, dallamkoncepciójánál és egész zeneelképzelésénél fogva ezt *nem tudhatta* lefesteni.

Haydn így a káoszból kialakuló világ zenei megelevenítéséhez az egyetlen, számára lehetséges módszert választotta: tartott hangok, melódiafoszlányok, álló akkordok után lassan-lassan kibontakozik maga a Dallam, megszületik a világ. Ahogy a zenekar hullámai elcsendesednek, Raphael arkangyal énekli az első recitativót: *Kezdetben teremtette Isten az eget és a földet.* Az oratórium és egyben az egész zeneirodalom egyik legcsodálatosabb ötlete az első fény felvillanásának zenei megfogalmazása. A kórus sötét c-moll hangnemben és sejtelmes pianissimóban énekli a bibliai szavakat: *És Isten szólt: Legyen fény!* . . . Egy halk pizzicato, majd az *És lőn fény* mondat „fény” szavára teljes hangerővel zendül fel a kórus és a zenekar valóban vakítóan fényes C-dúr akkordja. (Az ötlet zsenialitása egyszerűségében rejlik: az európai zene két hangzási alapszféráját, a sötétnek érzett mollt és a világosnak elfogadott dúrt állítja minden átmenet nélkül egymással szembe. Ennél frappánsabban és ennél egyszerűbben, ennyire a zene alapelemeihez visszatérve nem lehetett volna a teremtés alap gondolatát, sötétség és fény szétválasztását zeneileg megfogalmazni.)

A továbbiakban, az oratórium első és második részében maga a tárgy szinte megszabja a zenei koncepciót. A három arkangyal recitativókban és áriákban mondja el a teremtés hat napján végbement jelenségeket, míg a kórus egy-egy hosszabb szakasz, rendszerint egy „nap” végén az Isten dicsőségét énekli meg. A zenekarkíséretes, ún. *accompagnato* recitativók mindegyike és az áriák nagy része is a hangfestés, a naiv zenei ábrázolás módszerét alkalmazza. Példaként említsük meg a második rész egyik basszus recitativóját (21. szám), melyet a zenei szakzsargon egyszerűen „állatkertáriának” nevez. Ebben a recitativóban a különböző állatok teremtéséről van szó, s valamennyiük meg is jelenik a muzsikában. Így hallhatjuk az oroszlán ordítását (a vonósok fortissimo trillája és ugyancsak fortissimo harsonahang), a tigris szökellését (gyors vonószenetek), a szarvas menekülését (vadászhangulatot idéző 6/8-os presto), a lovak vágóját (jellegzetes „lovagló ritmusú” vonósállás), a szarvasmarhákat (pasztorális fuvolaszólo), a bogarakat (zümögő vonóstremolók), sőt még a kukacok és férgek tekergését is (szűk terjedelmű, valóban csúszó-mászó zenetek a zenekarban, a basszusszólo a legmélyebb regiszterekben).

Lényegében ugyanez a metódus érvényesül az első két rész összes recitativójában és áriájában. Annyira, hogy Haydn az akkor már hagyományos áriaformálást is helyenként átalakítja, és a szöveg diktálta zenei ábrázolás érdekében időnként sokkal több formaegységre tagolja az áriá-

kat, mint egyéb műveiben. Így egy-egy részlet valósággal egyveleggé válik. Azokban az áriákban is, amelyek nem kifejezetten az egyes teremtmésmozzanatok során megszülető fogalmakról vagy jelenségekről szólnak, az ábrázolóerő és -igény diktálja például a dallamalkotást vagy a hangnemek váltakozását. Elemezzük kissé részletesebben példaként az első áriát, melyben Uriel a fény és sötétség kettéválásáról szól. A tenorszólista énekének első frázisa: *a szent fény elől eltűntek* . . . tiszta dúr hármashangzat-felbontás; a második frázis: *a fekete sötétség szörnyű árnyai* kifejezésére Haydn egyrészt a világos dúr hangnemből átvált az árnyékos fisz-mollba, másrészt az árnyék érzékeltetésére a tenorhang mélyregiszterét és a szűk terjedelmet is felhasználja (szorosan egymás mellett fekvő kisszekundok alkotják ezt a második frázist). Emellett a szörnyűség festésére szolgál egy hagyományos eszköz, énekhang és zenekar unisonója. A zenekar lefelé hajló és izgatott nyolcadmenetei, melyeket átvesz a tenorszólista is, tovább fokozzák a kép élességét, ebben a zenei mondatban már a dallamvonal lefelé hajlása is a sötétség eltűnését ábrázolja. A következő szövegrész: *Megszületett az első nap* – zenei kifejezőeszköze a hangnem megerősítése és az egyszerű kadenciálás. Az ária második része (melybe a kórus is belekapcsolódik) az első rész gondolatmenetét folytatja: *„Dermedten menekül a pokol szellemeinek serege a feneketlen mélységbe, az örök éjszakába. Kétségbeesés, düh és ijedtség kíséri zuhanását. És egy új világ születik Isten szavára.”* A zenei kifejezés eszközei: az első szövegmondatot a tenorszólista gyorsabb tempóban, egy felbontott *moll* hármashangzatra énekli. A zenekar kromatikus meneteket játszik, ez is fokozza a borzalmas hatást. Amikor a szövegben a feneketlen mélységről van szó, Haydn a tenorszólam legmélyebb regiszterébe vezeti le a dallamot. A kétségbeesés érzékeltetése a kórus feladata. Imitációs menetekben szólaltatja meg a négy kóruszólam a szöveget, kíséretében a zenekar a már említett kromatikus meneteket játssza. Az egész szakasz általában a sötét *moll* hangnemeket alkalmazza. Annál váratlanabb az ellenpontosból homofonná váló kartétel tiszta A-dúr hangzata az új világról szóló szövegrész festésekor. Hogy a hangulat még vidámabb, még fényesebb legyen, a gyönyörű kórusmelódiát fuvolák és hegedűk szökellő menetei fonják körül. Az ária további formaegységeiben az eddigi elemek kerülnek ismétlésre.

Részletesebben foglalkoztunk a Teremtés két számával, mivel ezek az elemzések tulajdonképpen a mű egészére is érvényesek. Kivételt csak a dicsőítő kórusok jelentenek, ezek mindegyike – nem lévén konkrét képszerű tartalmuk – az ujjongás, a halleluja hangját szólaltatja meg. Vala-

mennyi a fúgaforma különböző válfajait alkalmazza, egyáltalán nem ritka köztük a bonyolult ellenpontos szerkezetű kettősfúga sem.

Az oratórium harmadik része a Paradicsom boldogságát, az első emberpár hálatelt érzéseit énekli meg. Ez a szakasz – húzatlanul is – lényegesen rövidebb az előzőknél, s benne a hangsúly a zenei ábrázolásról, illetve hangfestésről az érzelmek áradására tevődik át. Ádám és Éva kettősei a haydni líra legszebb megnyilvánulásai közé tartoznak. Csodálatosan szép a harmadik részt bevezető zenekari előjáték, amely az első emberpárra virradó hajnal zenei képe. A záró kórus, amely Haydn karfúga-művészetének egyik legnagyobb remeke, ugyancsak a szólisták közreműködésével bontakozik ki, Haydn ebben a tételben altszóoló bevonásával négyre emeli a szólisták számát.

Nagyon gyakran tettünk említést Haydn hangfestő, zenei ábrázoló művészetéről. Ez azonban természetesen csak egyik összetevője ennek a remekműnek. Az ismertetésnek azonban főleg erről kell beszélnie, erre kell a figyelmet felhívnia, hiszen ez adja a tulajdonképpeni kulcsot a Teremtés muzsikájának megértéséhez. Az már viszont a lángelme sajátja, ahogy ezt az ábrázolást, kifejezést a klasszicizmus *zeneiségével*, tökéletes formszerkesztésével, kiegyensúlyozott harmónia- és melódiaalkotásával, hallatlanul differenciált ritmus- és hangszínvilágával összekovácsolja.

HAYDN

AZ ÉVSZAKOK
(Die Jahreszeiten)

szoprán-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és continuoóra

Személyek:

Hanna (*szoprán*) – Lukács (*tenor*) – Simon (*basszus*)

39 szám: 11 ária (ebből 3 énekkarral), 1 duett, 5 tercett kórossal, 14 recitativo (részben *accompagnato*, részben *secco*), 4 kórustétel és 4 előjáték hozzákapcsolódó recitativókkal

4 rész: Tavasz, Nyár, Ősz, Tél

Alighogy a Teremtést hatalmas sikerrel bemutatták Bécsben, Haydn pártfogója és barátja, a Teremtés megírásának ösztönzője és szövegének fordítója, van Swieten báró újabb oratórium szöveggönyvét adta át a mesternek. Az új librettó – akárcsak a Teremtése – angol eredetire támaszkodott, J. Thomson versére. Van Swieten az angol költemény mellett felhasználta A. Bürger és Chr. F. Weisse verseit is.

Haydnnek határozottan nem tetszett az új szöveggönyv, sokáig nem akart vele foglalkozni, ám a kitartó és nyakas van Swieten végül is elérte, hogy a mester hozzáfogott a kompozíciós munkához. 1801 elején elkészült a partitúra, és ugyanez év tavaszán Schwarzenberg herceg bécsi palotájában lezajlott a bemutató. Haydn később is kifejezést adott nemtetszésének. Egy leveléből kiderül, hogy van Swieten mennyire rákényszerítette akaratát a zeneszerzőre. Még a bemutató évében sor került az Évszakok kiadására; ekkor – egy változtatási javaslattal kapcsolatban – írta Haydn az oratórium zongorakivonatának elkészítőjéhez e szavakat: „Ez az egész rész a békák utánzásával nem az én ötletem volt. Kényszerítettek ennek a franciás kacatnak a megírására. Ha az egész zenekar szól, akkor még csak elviselhető, de zongorakivonatban egyszerűen lehetetlen.” Egy szemfüles újságíró tudomást szerzett erről a levélről, és a „Zeitung für die elegante Welt” sürgősen megjelentette nyomtatásban az idézetet. Elképzelhető, hogy az előkelő van Swieten báró mennyire megsértődött. Haydnnek csak nagy nehezen sikerült vele a jó viszonyt helyreállítani.

Az Évszakokkal tulajdonképpen új fejezet kezdődik az oratórium történetében. Nem első eset ugyan, hogy vallási témától, mitológiától vagy

történelemtől távol álló tárgya van egy oratorikus műnek – elég, ha csak Händel filozofikus oratóriumára, a „L'Allegro il Penseroso ed il Moderato”-ra utalunk –, az azonban még nem fordult elő, hogy oratóriumtéma lehessen a nép élete. (Tulajdonképpen nem nagyon érthető, hogy a paraszti származású Haydn miért húzódozott, miért idegenkedett ettől a tárgyválasztástól.)

Ami itt elkezdődik, az a romantika, annak előszele. Ami a költészetben és a képzőművészetben lassan kibontakozik: a romantikus nép-felfedezés, az szólal meg az Évszakokban is. Ne feledjük, 1801-ben már „közelmúlt” a népköltészet felfedezése – Herder népdalgyűjteménye 1779-ben jelent meg, és az első nagy népies költő, Robert Burns 1796-ban már meg is halt, nem beszélve az 1760-ban közreadott „Osszián”-ról – és ez egyben azt is jelentette, hogy a preromantika, majd a klasszicizmus a népköltéssel egyidejűleg „felfedezi” az idillikus nép-ábrázolást is. Azt az idillt, amelyben a nehéz munkát végző parasztok mindig vidámak, csak szőnek-fonnak, vadásztatnak, énekelve aratnak, dalolva szüretelnek. Azt az idillt, amelyben a pásztor mindig fújja a furulyáját, és amelyben a természeti csapások sem tragédiák, amelyben a vihar után mindig kisüt a nap.

Mi sem természetesebb, mint hogy a népköltészet felfedezése együtt jár a kor zenéjének népdalhanggal való átítatódásával. Érdeemes lenne – csak éppen túlnőne könyvünk keretein – végigkísérni az európai magas műzene és az európai népdal kölcsönhatásainak történetét. A kettő mindig hatott egymásra kisebb-nagyobb mértékben. Hol népi elemek szivárogtak be a műzenébe, hol pedig a gyakran megcáfolt, de legalább olyan gyakran tény-erejű „lesüllyedt kultúrjavak”-elmélet igazolódik be a műzenei alkotások népi elterjedésében. A történeti fejlődés során azonban éppen a XVIII–XIX. század fordulója és éppen a bécsi klasszikus iskola jelenti a tetőpontot ebben a vonatkozásban is. A négy nagy klasszikus mester: Haydn, Mozart, Beethoven és Schubert alkotása, életműve elképzelhetetlen a délnémet–osztrák, sőt, Haydn esetében a szláv népzene és a magyar verbunkos nélkül. Mind a négyük dallamalkotása léptenyomon népi formulák beáramlását bizonyítja, s ritmikájuk is a népi tánc – Ländler, kontratánc, majd keringő – alapján áll.

Így valóban csak a konkrét impulzus, csak egy klasszikusan nagyszerű alkotás volt szükséges ahhoz, hogy a korszak levegőjében ottlevő, sőt konkretizálódó irányzat minden műfajt, s így természetesen az oratóriumot is befolyásolja. Haydn szimfóniáinak számtalan tétele valóságos né-

pi idill, szöveg nélkül; ez ölt most félreérthetetlen formát az Évszakokban.

Az oratóriumnak tulajdonképpeni cselekménye nincsen. Szereplői: a derék Simon gazda, bájos lánya, Hanna és a fiatal parasztlégeny, Lukács nem élő, hús-vér alakok, inkább csak az évszakok forgásából, a paraszti életből levonható tanulságok szemlélődő elbeszélői. Amit elmondanak, az ma már a közhelyek közhelye: az aratás, a vidáman magot vető földműves, a nyári zivatar, a szüret és a vadászat, a téli táj dermedtsége, a fonóház vagy a hóban eltévedt vándor. Mindez ma már szinte giccsszámba megy. De – nem árt erre még egyszer a figyelmet felhívni – itt, az Évszakokban mindez *először* kap hangot a muzsikában, vagy legalábbis először tölti meg az oratórium kereteit.

Az Évszakok zenei eszközei alig különböznek a Teremtés-éitől. Itt is, ott is recitativók, áriák, együttesek és énekkari tételek sorozatával állunk szemben. (Talán csak annyit jegyezhetünk meg, hogy az Évszakokban gyakrabban fordul elő a kórustételeknek szólóénekekkel való változatosabbá tétele. Hasonlóan a bécsi klasszicizmus misekompozícióihoz, itt is egyre inkább tanúi lehetünk annak, hogy elmosódik a különbség szólóének és kórushangzás között, mármint ami az egyiknek vagy másiknak fontosságát, előtérbe állítását, megkülönböztetését illeti.) Az is közös tulajdonsága a két műnek, hogy lépten-nyomon, kis túlzással a mű minden ütemében a hangfestés uralkodik. Haydn nem mulaszt el egyetlen alkalmat sem, hogy a szöveggölemény képes kifejezéseit visszaadja a zenében. Nem említünk erre példát, mert csak azt tehetnénk, hogy kottapéldák segítségével ütemről ütemre végigelemezünk egy áriát vagy egy zenekarkíséretes recitativót. Ám, ha a hallgató teheti – ha olyan szerencsés helyzetben van, hogy az adott előadás valamelyik szólistájának kitűnő szövegkiejtése van –, kísérje figyelemmel a szöveg és a zene (ének-szólam és kíséret!) szinkronitását.

Amiben különbözik az Évszakok a Teremtéstől: az előbbiben sokkal több a kifejezetten népzenei hang. Nem népzenei *hangvétele*re gondolunk, hanem idézetszerűen felhasznált népdal- vagy néptánc-formulákra. Természetesen nem *létező* – elméletben: begyűjthető – népdalra vagy néptáncra utalunk. Csakúgy, mint 120–130 évvel később Bartók és Kodály, Haydn is a népdal szellemében fogant, de saját leleményből származó dallamokat írt.

S egy másik különbség: a Teremtéssel szemben az Évszakok kartételei alig néhány esetben követik csak a nagy példakép: Händel polifóniáját, kontrapunktikus szerkesztését; ezek a kórusok a legtöbbször egy vezető

dallam alá rendelt, homofon megoldású tételek, időnként kisebb-nagyobb mértékben imitációs szerkesztéssel. Formájuk rendszerint a hangszeres zene formatárából merít: dal- és rondószerű képletekkel dolgozik.

*

Tavaszi. A zenekari bevezetés a tavasz ébredését, a tél és tavasz közti átmenetet ábrázolja. Négy súlyos, üstdobütésekkel megerősített unisonohangból álló menet festi le tulajdonképpen a telet; az utána következő gyors tétel már maga a tavasz, fuvallataival, kiderülő-beboruló változékonyságával és mindennemű élet felpezsdülésével. Mint mind a négy rész zenekari introdukciója, ez a nyitány jellegű muzsika is átmenet nélkül kapcsolódik énekelt recitativóhoz. Simon gazda szavai magyarázzák visszamenőleg a nyitányt: „Nézzétek, mint menekül a pólusok felé a zord tél”. A következő kórustétel Haydn egyik legszebb, szinte siciliano-ringatódzású dallamára épül. Gyakran kerül önállóan is előadásra, csakúgy, mint Simon szántóvető-áriája, melynek különlegességét az adja meg, hogy a zenekari kíséretben az Üstdob-szimfónia közismert variációs témája ellenpontozza az énekelt dallamot. A Tavasz-rész hátralevő két nagy kartétele mintapéldája a fent említett szerkesztésmódnak: mindkettőben fontos szerepet kap, a kórossal váltakozik a szóló-trió éneke. Különösen a zárószakaszban sok a szólóállás, melyek közül hangsúlyt kapnak azok a mondatok, amelyekben Haydn szinte halmozza a naivnál naivabb hangfestő részeket. Ez a zárótétel egyébként hatalmas karfűgába torkollik.

Nyári. A mindössze nyolcütemes – de igen lassú tempójú – zenekari bevezetés tárgya a hajnalhasadás. A pirkadat zenei ábrázolásához tartozik az introdukcióhoz kapcsolódó, zenekarkíséretes recitativo is, mely ismét a naiv hangfestés remeke. Haydn a menekülő baglyokat éppúgy lefesti zenéjében, mint a kakaskukorékolást. A nyári idillek sorát Simon pasztorális áriája nyitja meg, majd a kórus ünnepli a teljes fényében sugárzó napot. (Ebben a tételben is szerepet kap a szólólista-trió.) Ám a nyári nap nemcsak melegít, nemcsak élteti az egész természetet, hanem melegével bágyaszt is. Ez a mindenre rátelepedő hőség a tárgya Lukács cavatinájának. Ezzel szemben Hanna a hőségben enyhét adó lugas árnyéktól énekel áriát, melyet hangfestésekben gazdag, zenekarkíséretes recitativo előz meg. Magától értetődő, hogy ezután nem következhet más téma, mint a nyári zápor. A három szólólista recitativója állítja elének a vihar előtti csendet, majd egy fuvola villáma cikázik, és máris zeng a viharzene a teljes zenekaron és a kóruson. A szakasz zárórésze a vihar

után felfrissült természetet énekli meg, ismét a szólisták és a kórus előadásában. Külön idill az idillben: ezt a záró kartételt a falu esti harangjainak kondulása rekeszti be.

Ősz. A kedves és vidám zenekari bevezetés a földműves örömeit, a gazdag aratás fölött érzett meglegedettséget ábrázolja. A munka dicséretét zengi az ezt követő kórusos tercett is. Hanna és Lukács kettőse egyrészt a falu népének erkölcsét dicséri, szembeállítva a városi urakéval, másrészt kettőjük szerelméről énekel. Simon áriája tulajdonképpen bevezetése a következő nagy kórustételnek: mind a kettő a vadászat örömeit festi. Az ária a hajtóvadászatot ábrázolja, a vad után rohanó kopók futását, míg a kórustétel egyetlen hatalmas, kürtökkel zengő hallali; modellje és előképe minden német romantikus opera vadász-kórusának, Weber „Büvös vadász”-ától a „Tannhäuser”-ig. Az Ősz-szakasz zárókórusa pedig a mű másik, önállóan is előadásra kerülő nagy kartétele, a szüreti kórus. Ebben Haydn szinte tobzódik a népi hangvételben, még a népi zenekar dudáinak és brügóinak utánzására is sor kerül. (A zenekari apparátust triangulum és tamburin bővít e tételben.)

Tél. A bevezetés a Teremtés nyitányának párdarabja: ott a teremtés előtti káosz volt a tárgy, itt a téli köd. Maga a Tél-szakasz jellegzetes képek sorozata: Hanna rövid cavatinája még a tél szomorúságát énekli meg, ám a következő tételek egytől egyig idillikus zsánerképek. Lukács áriája a hómezőkön tévelygő vándorról szól, aki végül is menedéket talál egy meleg tűzhely mellett, a következő kóruskíséretes szopránária fonódal (G. A. Bürger versére), majd kedves románc következik a gazdag úrfiról, aki hiába próbálja elcsábítani az erényes parasztlányt. (Ismét kóruskíséretes szopránária.)

Eddig az oratórium az évszakok sorának zenei képekben visszaadott felidézése. Ami még hátra van, az epilógus, a tanulság levonása. Simon vonja le ezt a tanulságot áriájában, amelyet inkább ariosónak, avagy ária és recitativo elemeit váltogató formaképletnek nevezhetnénk. (Rendkívüli ábrázoló-erejű recitativo accompagnatók sora, melyet időnként szélesebben kibontott dallamú szakaszok színeznék.) A tanulság pedig ez: minden mulandó, az ifjúság tavaszára végül is az öregség ösze, majd a halál tele következik, és csak egy dolog maradandó, az erény. A kettőskarra és szólistákra komponált finálé ennek az erénynek jutalmát, az örök élet boldogságát zengi. A befejezés természetesen monumentális kórusfuga.

HAYDN

A MEGVÁLTÓ HÉT SZAVA A KERESZTFÁN (Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze)

szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólóra, énekkarra és zenekarra

10 szám: 8 vokális, 2 zenekari

Ennek az oratóriumnak keletkezéstörténete egyike a legkülönösebb kalandoknak a zene világában. Talán egyetlen eset, hogy egy zeneszerző azért készíti el egy művének átiratát, mert meg akarja mutatni, hogy ő ehhez jobban ért, mint másvalaki, aki az átíratot már korábban megcsinálta. Beethoven életművében van hasonló eset, az op. 104-es jelzésű vonósötös, mely az op. 1, no. 3 zongoratrió átírata; ez esetben is előbb már elkészült egy átírat, egy bizonyos Kaufmann úr műve.

1787-ben történt, hogy Haydnt – aki akkor már európai hírű zeneszerző volt – felkérte a cadizi székesegyházak egyike, hogy írjon tisztán hangszeres muzsikából álló darabot a Nagyhétre. A későbbi, oratorikus verzió előszavában Haydn maga így írja le a cadizi tradíciót: „Abban az időben a cadizi főtemplomban minden évben a Nagyhéten oratóriumot adtak elő, amelynek erős hatásához a következő körülmények nyilván nem kevéssé járultak hozzá. A templom falait, ablakait és oszlopait fekete szövettel vonták be, és a szent sötétséget csak egy, a középen lógó nagy lámpa világította meg. Délidőben minden ajtót bezártak; ekkor kezdődött a muzsika. Az alkalomhoz illő előjáték után a püspök fellépett a szószékre, a hét szó egyikét elmondta, majd elmélkedést fűzött hozzá. Amint ezt befejezte, lelépett a szószékről, és térdre borult az oltár előtt. Ezt a szünetet töltötte ki a muzsika. A püspök másod-, harmadikban stb. fellépett, majd lelépett a szószékről és a zenekar minden egyes alkalommal azonnal megszólalt a szentbeszéd végén.

Ezt a célt kellett az én kompozíciónak is szolgálnia. Hét adagiót megírni, amelyek mindegyike mintegy tízperces időtartamú kellett hogy legyen – nem volt éppen könnyű feladat, hiszen a hallgatót nem volt szabad kifárasztani. Így rövidesen rájöttem, hogy az előírt időtartamhoz nem tarthatom magam. A zene eredetileg szöveg nélkül készült, és ebben a formában kiadásra is került.”

Jellemző Haydn népszerűségére, hogy ezt a zenekari változatot, a mű ősfarmáját, az első kiadás idején nemcsak zenekari formában bocsátotta közre a kiadó, hanem azonnal piacra tudták dobni a darab vonósné-

gyes-, sőt zongoraváltozatát is. Később a mű népszerűsége nőttön nőtt, főleg, amikor Haydn 1791-ben Londonban is bemutatta.

Mikor második londoni útjára indulva Passaun átutazott, tudomására jutott, hogy a város főtemplomának karvezetője, *Joseph Friebert* az eredetileg zenekari művet oratóriumnak dolgozta át. Ez 1794-ben történt. Haydn megszerezte a Friebert-féle változat anyagát, és azt átnézve, ő maga is kedvet kapott az átdolgozáshoz. Kezdetben meglehetősen szorosán tartotta magát Friebert – valószínűleg maga készítette – szövegéhez és az átírat megoldásaihoz, legfeljebb a passai karvezető kisebb-nagyobb hibáit javítgatta. A munka során azonban egyre jobban érezte, hogy helyenként meg kell változtatnia az eredeti verziót. Nem volt megelégedve a szöveggel sem; ennek kijavításához a már sokszor említett *van Swieten* báró segítségét vette igénybe. Így készült el a Hét szó oratorikus változata; Haydn egy teljesen új zenekari tételt is komponált hozzá, amely mintegy két részre osztja a művet.

A végleges forma 1796-ban került bemutatásra Bécsben, oly hatalmas sikerrel, hogy egyrészt háttérbe szorította az eredeti zenekari változatot, másrészt Európa szinte minden részén kiadásra került. A mester maga is egyik legsikerültebb alkotásának tekintette.

Hét adagio-tételt megkomponálni – valóban nem volt a legkönnyebb feladat. Haydn zsenialitása kellett hozzá, hogy a lényegében azonos hangulatú mondatok alapján változatos, kontrasztokban gazdag muzsika szülessék. Ennek egyik segítőeszköze az volt, hogy a mélységesen hívő lélek Haydn számára a Megváltó halála nemcsak szenvedés, hanem egyben örömforrás is, hiszen a kereszthalál maga a megváltás. Így nem egy tétel az örömmek és a hálának ad kifejezést, míg másokban a szenvedés ábrázolása az uralkodó. Ám mind a két típusban egyaránt megtaláljuk a magasztosságot és az átszellemültséget. De nemcsak a tartalmi oldal más és más felfogása biztosítja a változatosságot. Magának a zenei anyagnak a koncepciója is tételről tételre variálódik. A lassú tempók sem azonosak mindig, és főként a dallam, a ritmusok és a hangszínek kontrasztja teszi nemhogy fárasztóvá, de egyenesen izgalmasan érdekessé a tételek egymásutánját.

Minden tétel előtt megszólal egyszerű, akkordikus, korál jellegű felrakásban a krisztusi szó, mégpedig a lejegyzés szerint lehetőség nyílik ezek latin vagy német, illetve más nyelvű eléneklésére. E korálkezdetek után indulnak tulajdonképpen az egyes tételek, melyeknek szövege lényegében meditáció a hét szó mindegyike fölött. A zenei kidolgozásban Haydn általában a rondó jellegű formát alkalmazza, azaz a fő tematikus

anyag egyes visszatérései között epizód jellegű motivika hangzik föl. Az énekszólamokban váltakozik egyrészt a homofon és a polifon szerkesztésmód, másrészt a kórus és a szólisták szerepeltetése.

Nincs értelme, hogy az egyes tételeket külön-külön részletezzük, így csak a címeteket soroljuk fel:

1. Zenekari bevezetés. 2. Pater! dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt. (Atyám! bocsásd meg nekik; mert nem tudják mit cselekesznek.) 3. Amen dico tibi: hodie mecum eris in paradiso. (Bizony mondom néked: Ma velem leszel a paradicsomban.) 4. Mulier, ecce filius tuus, et tu ecce mater tua! (Asszony, imhol a te fiad! Imhol a te anyád!) 5. Eli! Eli! lama sabthani! (Én Istenem, én Istenem! miért hagyál el engemet?) 6. Zenekari közjáték (csak fúvósok játsszák). 7. Sitio. (Szomjúhozom.) 8. Consumatum est. (Elvégeztetett.) 9. Pater, in manus tuas commendo spiritum meum. (Atyám, a te kezeidbe teszem le az én lelkemet.) 10. „Terremoto” (a passiózenék szokásos, földrengést ábrázoló tétele, az oratórium egyetlen gyors tempójú darabja, melynek szövegét Haydn egyszerűen átvette Ramler német költő „Jézus halála” c., abban az időben igen népszerű passiószövegéből).

MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) már gyermekkorában szoros kapcsolatba került az egyházi zenével, hiszen apja is, majd ő is a salzburgi hercegek udvari muzsikusa volt. Az udvari szolgálatnak pedig jelentős része éppen templomi volt. Salzburg virágzó egyházzenei hagyománnyal rendelkezett, valóságos különálló salzburgi stílusról beszélhetünk. A Mozart-kor közvetlen előfutárjai között Adlgasser és Eberlin mesterek alakították ki ezt a hagyományt, amelynek visszhangját még a legérettebb Mozart-művekben is meg lehet találni (így például a Requiem Tuba mirum-tételének harsonaszólós megoldásában). Mozart életében pedig a nagy Haydn testvéröccse, az ugyancsak hercegek udvarában álló Michael Haydn járult hozzá mind művekkel, mind pedig a rá jellemző szigorúan ellenpontos stílussal a hagyomány továbbfejlesztéséhez.

A gyermek, majd az ifjú Mozart, belenővén ebbe a hagyományba, számos művel gazdagította a salzburgi egyházi repertoárt: teljes miséket, egyes misetételekkel, vecsernyékkal, litániákkal és egyéb latin szöve-

gű művekkel; félig-meddig ebbe a körbe tartozik első két oratorikus műve, a tizenegy éves korában komponált Grabmusik és az ugyanebből az évből származó Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. Amint elhagyta Salzburgot, és Bécsben az önálló zeneszerző pályájára lépett, az egyházi művek száma nagymértékben csökkent, és Mozart ezirányú tevékenységét tulajdonképpen csak három legnagyobb idetartozó remekműve, a c-moll mise, az Ave verum-motetta és a munkásságát lezáró Requiem jelzi. (Bécsi oratóriumáról, a Davidde penitente-ről, annak különös keletkezési körülményeiről külön kell majd beszélnünk.)

Mozart oratorikus műveit – egyházi zenéjét – tulajdonképpen két részre kell tagolnunk. A salzburgi művek lényegében teljesen más stílusvilágot képviselnek, mint a két nagy töredék, a c-moll mise és a Requiem. A korai darabokban a liturgikus szöveg zenei értelmezésére távolról sem fordított még annyi gondot, mint a későbbiekben, ezekben a darabokban a kompozíció kiindulópontja úgyszólván teljes egészében *zenei*. Jellemző, hogy a korai misék egyes tételeit a hangszeres zene formatípusai szerint elemezhetjük. Ezekben a lényeg a zenei szerkezet és a zenei szépség megragadása; a *kifejezés* és *értelmezés* úgyszólván nem szorítkozik többre, mint a hagyományos megoldások figyelembevételére. Ezekről a tradicionális kifejezésmódokról már korábban, Haydnnal kapcsolatban is beszéltünk és a későbbiek során is többször fogjuk majd őket említeni. Mozart, aki mindent megtanult, amit kora muzsikájából meg lehetett tanulni, ezeket a hagyományokat is magába szívta és beolvasztotta gyermekkorának kialakulóban levő, majd ifjú éveinek teljesen megérelt stílusvilágába. Néhány példa ezekre a hagyományokra: A Glóriában például hagyományos a *bonae voluntatis* szavak pianója, a Credo *descendit*-jének ábrázoló jellegű leszálló menete, a passiótörténet adagio tempója; nem kötelező erejű, csak általánosan alkalmazott megoldás, hogy a Benedictust a szólisták énekeljék, hogy a *Dona nobis pacem* tempóban elválják az Agnus-tól stb. stb.

Még egy stílárius vonást emelhetünk ki, mégpedig nemcsak Mozart műveiben, hanem a klasszicizmus egész periódusában. Ez pedig az, hogy a Gloria és főleg a Credo gyors részeiben úgyszólván nem akadunk igazi dallamosságra. Mintha hangszeres szimfónia kidolgozási részével állnánk szemben: a komponista – rendszerint instrumentális zenére jellemző formában is! – dallamnak alig nevezhető motívumtöredékekre épít, ritmikus-deklamatorikus formulákra. Az ilyen típusú tételekben a zenekaré a vezető szerep. A vokális szolamok ezekhez igazodnak, átvéve néha a zenekari tematikát. E technika (vagy koncepció) eredete – bármily

meglepő is – az olasz opera buffa bizonyos együttes-típusaira vezethető vissza, vagy legalábbis rokon azzal. Az igazi dallamosság ezekben a misékben mindenekelőtt a Benedictus, valamint az Agnus, a Gloria és a Credo lassú szakaszai számára van fenntartva.

A két késői töredékkel, a c-moll misével és a Requiemmel teljesen más világba lépünk. Ezekben – természetesen az egyházi muzsika keretei közé szorítva – lényegében ugyanaz az ábrázoló-értelmező szándék és realizálás nyilvánul meg, mint Mozart operáiban. E két mű – és főleg a Requiem – részletes elemzése világít rá jobban a fenti megállapításokra.

MOZART

KORONÁZÁSI MISE (XVI. Mise, C-dúr)

szoprán-, alt-, tenor-, basszuszólóra, énekarra, zenekarra, orgonára
K. 317.

5 tétel

A Requiem és a c-moll mise mellett a Koronázási misét nevezhetjük Mozart leggyakrabban előadásra kerülő, legnépszerűbb egyházi művének. A melléknév nem királykoronázásra utal, hanem egy egyházi ünnepségre. Bár nem teljes érvennyel bizonyított, valószínűleg tényként elfogadható a salzburgi hagyomány, amely szerint Mozart ezt a misét a város melletti Maria-Plain búcsújáráhely temploma részére írta, egy ott található csodatévő Mária-kép megkoronázására. A búcsújáráhely egyike volt a legismertebbeknek, minden évben nagy ünnepek zajlottak le a templomban. Az eredeti kéziratban meglevő partitúra viseli a kompozíció befejezésének dátumát: 1779. március 23., Salzburg.

Kyrie. A háromrészes forma – mint a misék legtöbbszörében – a szövegből adódik. A Koronázási misében a középszakasz azonban terjedelemben is, jelentőségben is messze túlnő a szélső formaegységeken. Míg amazok akkordikus felkiáltások és a zenekarban hármashangzat-felbontások megszólaltatására szorítkoznak csak, a középrész szélesen kibontott dallamra épül (szoprán- és tenorszóló); ez a motívum a mise befejező szakaszában vissza is tér.

Gloria. Ismét háromrészes forma, amelyet azonban a szöveg már nem

indokol; ez a szerkesztésmód pregnáns példája a bevezetésben említett zenei kiindulásnak. A jubiláló, fényes hangzású és gyors tempójú főrész pedig annak a koncepciónak mintapéldája, amelyről fentebb már szoltunk: a rövidlélegzetű motívumokkal való építkezésnek. Tulajdonképpen megkülönböztethetünk két zenei gondolatot (a második a *Laudamus te*-vel veszi kezdetét), ám ezek karakterekben nem különböznek egymástól, általános hangulatot festenek, és az egyes szövegszakaszok kiemelésével, értelmezésével nem találkozunk. Jellemző erre a fogalmazásmódra az is, hogy a középrész, a *Miserere*-vel megtartja az allegro alaptempót és lényegében a hangulat sem változik, kivéve a *Qui tollis*-tól a *Quoniam*-ig terjedő szakasz moll fordulatát. Az első főrész visszatérése ismét a jubiláció hangját üti meg.

Credo. Lényegében ugyanazt mondhatjuk el róla, mint a Gloriáról, azzal a különbséggel, hogy a zenei forma itt a rondóhoz áll közel, a *Credo*-szakasz zenei anyagának gyakori visszatérése révén. A formai felépítésbe ékelődik bele – mintegy középrészként – a passiótörténet. A hagyomány szerint adagió-ra vált a tempó, a vezetőszeretet a szólisták veszik át, s talán ez az egyetlen szakasz az egész misében, amelyben az ábrázolás, az értelmezés nagyobb szerephez jut. A visszatérésben felcsendül a főtémaként szolgáló *Credo*-motívum, de megszólal az első epizód is (az első részben *et in unum Dominum*, a visszatérésben *cum gloria judicare* szöveggel).

Sanctus és Benedictus. A *Sanctus*, a hagyomány és a szöveg figyelembevételével, kétrészes forma: a tulajdonképpeni *Sanctus* fenséges, magasztaló énekét a gyors és vidám *Osanna* váltja fel. A *Benedictus* viszont ismét hangszeres formára utal: olyan háromrészességet mutat, amelynek középszakasza az *Osanna*. Hagyományellenes viszont, hogy az *Osanna* megszólalása után visszatér, ha csak idézetszerűen is, a *Benedictus*, majd ismét felhangzik az *Osanna* mint kóda. Egyébként – mint Mozart egyházi műveiben általában – a *Benedictus* tartalmazza a legszebb dallamokat.

Agnus Dei. Az első főrész – mely formája szerint ismét rondó jellegű – lényegében szopránária. Melodikus kivirágzása vetekszik a *Benedictus*-szal, s a főtéma utolsó visszatérése az operaáriák módjára még ki is díszíti a vezetődallamot. Megszakítás nélkül és változatlanul a szoprán-szólo intonálásában következik a második főrész, amely nem más, mint a *Kyrie* középszakasza dallama. A mű befejezése ugyanezt a dallamot használja fel, felgyorsított tempóban és variálva. Ami a *Kyrie* középszakaszaiban „ígéret” volt, az *Agnus Dei* végén válik beteljesüléssé.

MOZART

EXSULTATE, JUBILATE

motetta szopránhangra, zenekarra és orgonára, K. 165.

4 szám: 3 ária, 1 recitativo

A két nagyszabású egyházi mű előtt iktattuk közbe ennek a műnek ismertetését, egyrészt az Exsultate nagy népszerűsége miatt, másrészt Mozart „olaszos” stílusának példázására.

1773 januárjában, tizenhét éves korában írta Mozart ezt a háromtételes szólókantátát, Milánóban. Az alcímként adott „motetta” kifejezésnek természetesen semmi köze nincs a barokk vagy a régebbi korok a cappella énekhangra írt kontrapunktikus motettakompozícióihoz. A XVIII. század olasz praxisában elmosódik a különbség a *cantata* és a *motetta* megjelölés között: mindkettő énekhangra írt, többtételes – a motetta esetében kizárólag egyházi szövegre készült – alkotást jelöl.

Az ifjú Mozart az Exsultaté-val Venanzio Rauzzinit, Milánó akkori kasztrált sztárját tisztelte meg. Rauzzini volt egyik főszereplője a Lucio Sillának, Mozart operájának. (Az opera bemutatója pár héttel korábban zajlott le: 1772 karácsonyának másnapján.) A híres „primo uomo” egyébként nemcsak énekesként volt kiváló, hanem komponistaként is. Élete végén Angliában telepedett le, ahol egyike lett a legnevesebb énektanároknak. Leopold Mozart egy levelében megjegyzi, hogy az Exsultaté-t úgy énekelte, „mint egy angyal”. A tizenhét éves Mozart pedig növérének írt levelében tréfásan „primo niun uomo”-nak, azaz „első nem-férfinak” titulálta. A motetta bemutatójára a milánói Teatinus templomban került sor.

Az Exsultate, jubilate – akárcsak a korszak bármelyik olasz egyházi darabja – tulajdonképpen semmiféle egyházi jelleget nem mutat. A XVIII. században Itáliában a templomi zenét és az operamuzsikát úgyszólván kizárólag a szöveg különböztette meg egymástól, és ha a műfajok középpontjában álló áriákat tekintjük: akár zenei szerkesztés, akár pedig az alkalmazott kifejezőeszközök tekintetében teljesen azonosak. Az is természetes, hogy egy ilyen „zenére szabott” kantáta az énekes érényeit figyelembe veszi. Így a három áriából következtethetünk Rauzzini énekesi egyéniségére. Nagyszerű virtuóz lehetett, aki az ékítményes ének minden technikai fogásával tökéletesen tisztában volt, félelmetes koloratúrakészséggel és valószínűleg behizelgő kantabilitással. Különle-

ges „trükkje” pedig a nagy ugrások voltak – ami egyébként a kor egyik jellemző énektechnikai s ennek következtében kompozíciós eszköze is. Annak ellenére, hogy a mű középpontjában természetesen az ének-szólam áll, csodálatos harmóniában egyensúlyozódik ki az ének és a kísérő zenekar. Mozart különösen a vokális szólamra felelgető fúvósállásokkal, a vonóskar gondos felrakásával és a harmadik tételben a vidám kúrthangokkal ér el gyönyörű hangszíneket.

A címadó szövegsorral induló első ária széles zenekari bevezetés után szólaltatja meg az énekest. Az ária maga nagyméretű kidolgozású, virtuóz bravúrszám. Rövid recitativo vezet át a középső áriához, amely lassabb tempóban a kantáta lírai elemét képviseli. Ezt is hosszabb zenekari előjáték nyitja meg, amelyben külön kiválik a brácsaszólamra bízott melléktéma, melyet a hegedűszólamok ritmikus figurációi fonnak körül. A harmadik tétel a minden kommentárt feleslegessé tevő, rendkívül népszerű Alleluja. Ennek az áriának befejező szakaszával kapcsolatban hadd idézzük Alfred Einstein, a kiváló zenetudós szavait: „Az utolsó dallamfordulat rokonsága Haydn Gotterhalte-jának lezárásával éppoly feltűnő, mint amennyire lényegtelen.”

MOZART

C-MOLL MISE

2 szoprán-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra, zenekarra és orgonára, K. 427.

Töredék : csak a Kyrie, a Gloria, a Sanctus-Benedictus, valamint a Credo első két tétele készült el. (Összesen 12 tétel: 2 ária, 1 duett, 1 tercett, 1 kvartett, 7 kórustétel)

Az 1783-ban komponált c-moll misetöredék fogadalmi mű. Mozart akkor tett ígéretet önmagának e mise megírására, amikor menyasszonya, Constanze beteg lett. Valószínűleg ekkor készült el a jelenleg ismert 12 tétel. Később, Constanze első terhessége idején ismét megfogadta a komponista, hogy a művet befejezi. Erre azonban nem került sor. 1783 nyarán zajlott le a töredék bemutatója, Mozart és Constanze első salzburgi látogatásakor. Ez az első előadás a salzburgi Szent Péter templomban zajlott le, és valószínűnek tarthatjuk, hogy ez alkalommal korábbi

miséiből vett kiegészítésekkel adatta elő Mozart a darabot. Bécsbe visszatérve hangversenyei, tanítási és komponálási kötelezettségei gátolták meg abban, hogy a hiányzó tételeket megírja. 1785-ben aztán végképp le kellett mondania a mise befejezéséről. Megbízást kapott egy olasz szövegű alkalmi oratórium komponálására, és minthogy igen rövid idő alatt kellett elkészülnie a zenével, szorult helyzetében a töredékesen maradt misetételeket használta fel. Az oratórium, a Davidde penitente nagy sikert aratott, és így a már egyszer átdolgozott anyagot nem lehetett többé az eredeti célra felhasználni. 1901-ig nem is került előadásra a töredék. Ekkor Alois Schmitt, drezdai karmester újította fel, a hiányzó tételeket ugyancsak más Mozart-misékből véve át. (A Requiem mintájára az Agnus Dei zenei anyagaként Schmitt is a Kyrie-t ismételtette meg.) Napjainkban azonban a c-moll misét eredeti töredékes formájában szokták megszólaltatni, mindenféle hozzátétel nélkül.

Otto Jahn, Mozart híres biográfusa, az első átfogó Mozart-könyv szerzője, feltételezte, hogy a c-moll mise nem egyéb, mint tanulmányi anyag. Mozart levelei ezt a hipotézist megdöntötték ugyan, de Jahnnak annyiban van igaza, hogy a mű valóban tanulmányok eredménye. Mozart ebben az időben került ugyanis kapcsolatba van Swieten báróval, akinek vasárnapi házi hangversenyein Bach és Händel művei hangoztak fel. A báró angliai követsége idején ismerkedett meg Händel oratóriumaival, majd az akkor hozzáférhető Bach-művekkel is, és háza Bécs zenei életének egyik központjává lett. Olyan központtá, amely a bécsi klasszicizmus nagy alkotóművészeihez a barokk muzsika hatását közvetítette. Swieten személyével és tevékenységével lépten-nyomon találkozhatunk, akár Haydn, akár Mozart vagy Beethoven életrajzát lapozgatjuk. A házimuzsikálások hatása azonban leginkább Mozart művészetében, stílusának átalakulásában nyilvánult meg. Minderre részletesebben a Mozart-Requiem ismertetésénél térünk ki. Itt csak annyit jegyzünk meg, hogy a c-moll mise is azok közé a művek közé tartozik, amelyekben egyre-másra felismerhető Bach és Händel stílusának hatása, érdekes módon elvegyülve, összeötvöződve az olasz stílus elemekkel, Mozart operai hangjával.

A c-moll mise így igen különös, stílusisan keverék-jellegű alkotás. Janus-arcú mű, mely egyes tételeiben a Requiem és általában a késői művek Bach–Händel hatását előlegezi, másutt az olasz opera seria Mozart által akkor már túlhaladott világára utal vissza. Sőt, vannak olyan tételei is a misének, amelyek a korabeli seria-hangnál is régebbre utalnak, Alessandro Scarlatti stílusára és eszközeire. Abert, a Jahn-féle Mozart-

biográfia átdolgozója és korszerűsítője, még azon a véleményen volt, hogy a c-moll mise olaszos tétélei határozottan alacsonyabb művészi színvonalon állnak, mint az erősen kontrapunktikus, barokk hatást mutató tételek. Ma már ízlésünk megváltozott, és a bel canto operát, a nápolyi iskola darabjait, a seria-típust nem tekintjük öncélú dallam- és ékesítés-halmaznak, felfedezzük benne a drámaiságot és az igen magas művészi értéket. Így, ha valóban nem is tekinthetjük azonos művészi szinten állónak a c-moll mise kétféle zenei anyagát, semmiképpen sem érzünk oly nagy különbséget, oly nagy művészi értékdifferenciát közöttük, mint a századelő főleg német zenetörténései.

A töredék zenei anyaga nemcsak stílusosan válik ketté; a stílusbeli megoszlás szinte teljesen egybeesik az apparátusbelivel. A kartételek általában barokkosak, Bach és Händel hatását tükrözik, míg a szólórészek – áriák és együttesek – túlnyomórészt olaszosak.

Kyrie. A Requiem *Kyrie*-jétől eltekintve, ez a tétel Mozart legmonumentálisabb mise-megnyitója. A szöveg háromrészességének alapján a zenei felépítés is a visszatéréses háromrészesség típusát képviseli. A *Kyrie eleison* szakasz sötét c-mollban, súlyosan lépdelő zenekari bevezetéssel indul. Az egész szakasz ellenpontos szerkesztésű, bár a fúga-konstrukciónak nyomai sincsenek meg benne. Érdekes az anyag kettéosztása: a zenekari bevezetés témája túlnyomórészt megmarad a zenekarban, ott kerül imitációs feldolgozásra, időnként pontozott ritmusú más tematikus anyaggal társulva. Az énekkar, ugyancsak ellenpontos szerkesztésben, hol más témát dolgoz fel, hol töredékeiben veszi át a zenekari tematikát. (A visszatérésben ugyanez az anyag rövidített változatban kerül ismétlésre.) A tétel középrészében, a *Christe eleison*-ban világos Esz-dúrrá vált át az addigi moll alaphang, és a vezetést az első szólószoprán veszi át. Az énekkar csak néhány frázislezárásnál, átkötésnél jut szóhoz. A szoprán szóló dallama már ebben a rövid középszakaszban is gyakran használ ékitményes éneket, és már itt is feltűnnek az igen nagy hangköz-ugrások. (Ezek az oktávnál nagyobb ugrások az énekszólamban egyébként az opera seria-stílus jellegzetességei közé tartoznak. Gyakran karakterizáló jellegük is van, mint például a *Così fan tutte* híres „Szikla-áriájában”.)

A Gloria formai koncepciója is már Bachra utal vissza: ez Mozart egyetlen miséje, amelyben a Gloria több lezárt tételre oszlik. (Egyébként a c-moll mise monumentalitása nemcsak a terjedelemben, az időtartamban mutatkozik meg: az előadói apparátust tekintve is ez a legnagyobb méretű egyházzenei alkotása Mozartnak. Zenekara ugyan – salzburgi

hagyományokat követve – nélkülözi a klarinétokat, viszont a szokásos fúvóegyüttes mellett két trombitát, három harsonát is alkalmaz, valamint üstdobot. A szokásos négyszólamú kartétel helyét is nemegyszer ötszólamúság foglalja el, sőt, több tételben 4-4 szólamú kettőskórus áll egymással szemben.)

Gloria. Hatalmasan zengő C-dúr karfelkiáltás és zenekari fanfármuzsika után egymásba fonódó kóruszólamokban zendül fel az ujjongó, dicsőítő ének. A tétel egésze leginkább Händelre emlékeztet, már csak azért is, mert helyenként a Messiás nagy Halleluja-kórusának direkt idézetét is halljuk. A *Gloria in excelsis Deo* ujjongó örömeinek és az *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* csendes megnyugvásának hagyományos ellentéte e tételben formaalkotó elemmé válik: mindkét szövegszakasz önálló és külön-külön kidolgozott dallamanyagot kap, melyek egymást váltva építik fel a tétel formáját.

Laudamus te. Az első szólószoprán áriája. Szabályos opera seria-ária, dús ékesítésekkel és helyenként az énekszólammal koncertáló fúvósszólokkal. Ebben az áriában sem ritkaság az oktávnál nagyobb ugrás az énekszólamban.

Gratias. Rövid, alig néhány ütemes ötszólamú kartétel. Ismét Händel világa elevenedik meg Mozart átértelmezésében. A kórustétel nélkülözi az ellenpontot, a zenekarban uralkodó a pontozott ritmus. Mintha valamelyik Händel-oratórium egy részletét hallanánk.

Domine. A két szólószoprán kettőse. Olaszos jellegű tétel ez is; érdekessége, hogy a dicsőítő szöveg ellenére inkább sötét hangulatú ez a zene, hangneme is Mozart jellegzetes tragikus tonalitása, a d-moll.

Qui tollis. Nyolcszólamú kettőskórus. A mű legemelkedettebb hangú és minden szempontból legmagasztosabb részlete. A barokk hatást itt két elem is mutatja: mint az előző *Gratias*-ban, itt is az élesen pontozott ritmus vonul végig következetesen a teljes zenekari kíséreten, másrészt – ugyancsak a zenekarban – a barokk egyik központi formaképlete, a passacaglia-basszus jelentkezik. Mozart nem viszi következetesen végig ezt a passacaglia-jelleget, a karakterisztikusan lefelé hajló basszusmenet a tétel közepe táján eltűnik. A drámai g-moll hangnem is biztosítja a tétel feszültségét a pontozott ritmus ugyancsak feszültségadó ereje mellett. Az igazi dráma azonban a kettőskar egymásnak felelgető szólamaiban bontakozik ki, főleg a *Miserere* és a *Suscipe* szakaszok szinkópált menetei, ezeknek lehangyatló dallamvonala, valamint az egész tétel hatalmasan felfokozódó, majd visszahajló íve révén.

Quoniam. A két szólószoprán és a szólótenor tercettje. A súlyos és bo-

nyolult bachi, händeli ellenponttal szemben ez a tétel a világosabb és lazább olasz, Scarlatti-féle kontrapunktika képviselője. A kötetlenebb hang lehetőséget ad futkározó koloratúrákra is, melyek főleg a *Sanctus* szóra esnek.

Jesu Christe – Cum Sancto Spiritu. A mindössze hatütemes, adagio tempójú *Jesu Christe* tulajdonképpen csak bevezetés a tétel zárófűgájához. Ez a fűga mintapéldája a barokk hatásokat magába fogadó Mozart félelmetesen fejlett ellenpontozó művészetének. Érződik rajta bizonyos szándékoltan archaizáló színezet, amelyet mindenekelőtt a gregorián korálisra emlékeztető, hosszú egészhangokból kialakított fűgatóma képvisel. A tétel mozgalmasságát tulajdonképpen a téma ellenzólama (kontraszobjektuma) biztosítja. A nagyméretű tétel méltó megkoronázása a Gloria-szakasznak.

A Credo valószínűleg ugyancsak kisebb tételek sorozata lett volna. Csak az első két darab készült el.

Credo. Ez a tétel tulajdonképpen egy harmadik stílusvilágot képvisel a művön belül: Mozart korábbi egyházi műveinek hangját. A tétel egységet megint csak a zenekaron végigvonuló kopogó-dobogó ritmus adja; fölötte az ötszólamú kórus azt a deklamáló formulavilágot szólaltatja meg, amelyről a Mozart-fejezet bevezetésében tettünk említést. A tétel egyes szakaszaiban találkozunk csak szélesebben kibontott dallamokkal és részleges ellenpontozással.

Et incarnatus est. Az első szólósoprán áriája. Krisztus emberré válásának misztériumát Mozart pasztorális hangulatú, boldogságot sugárzó szopránáriában ábrázolja. Ez az ária is az ékítményes ének mintapéldája, annyira, hogy az ária zárószakaszában a szoprán és az egyes fafűvők szólisztikus kadenciája is felhangzik.

Sanctus. Kétrészes, nyolcszólamú kettőskarra írt tétel. A lassú *Sanctus*-szakasz ünnepélyes, rézfűvő-harsogással színezett invokáció, míg az *Osanna* monumentális kettősfűga. Nem valószínű, hogy Mozart ismerte Bach h-moll miséjét; mégis, az egész *Osanna*-tétel erre a műre utal technikai tökéletességével, hangvételével és hangulatával.

Benedictus. A négy szólista kvartettje. A hagyományt követve, ez a négyes egyike a leggazdagabb dallamosságú daraboknak a mise során. Az első szakaszban a szólisták egymásnak adják át a vezetést, a második formaegységben viszont kánonszerűen, imitációkban kapcsolódnak egymáshoz. A koloratúrák itt is megjelennek, bár sokkal kisebb mértékben, mint az ária-tételekben. A fokozás után lezáruló *Benedictus*-hoz az *Osanna* rövidített visszatérése csatlakozik.

MOZART

REQUIEM

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és orgonára, K. 626.

12 szám: az egyes tételek nem oszthatók áriákra vagy kórustételekre, a szólisták és az énekkar egyaránt részt vesz előadásukban

A zene történetében igen sok nagy remekműhöz tapadt az idők során egy-egy olyan történet, amely hozzájárult a mű népszerűvé válásához. Időnként e történeteknek köszönhető a művek „mellékneve” is. Legnagyobb részükről kiderült, hogy a legendák világába tartozik. Ám a legvalószínűtlenebbek egyike, a Mozart Requiem ilyen „kísérő története” igaznak bizonyult. Az élete utolsó évében járó Mozart éppen a Varázsfuvolán dolgozott, amikor titokzatos, magát megnevezni nem akaró idegen jelent meg nála, hogy gyászmisét rendeljen. A fekete ruhás idegen több ízben sürgette Mozartot. A zeneszerző ekkor már súlyos beteg volt, és így hihető az a hagyományozott kijelentése, hogy érzése szerint saját gyászmiséjét írja. A halálos betegség meg is akadályozta Mozartot abban, hogy a Requiemet befejezze. Állítólag még utolsó napjaiban is a mű dallamait dúdolta. A Munkácsy híres képén látható jelenet – a halálos ágyán fekvő Mozart muzsikus barátjaival a Requiem elkészült részleteit éneкли – azonban már valóban legendának bizonyult. Mozart halála után a mester legkedvesebb tanítványa, Franz Xaver Süssmayr fejezte be a félbemaradt töredéket. A zenetudomány még ma sem döntötte el, még ma is vitázik afelett, vajon állottak-e Süssmayr rendelkezésére vázlatok, vagy pedig saját ihletéből írta meg a hiányzó Sanctust, Benedictust és az Agnus Dei első szakaszát. Mindenesetre teljesen alkalmazkodott Mozart stílusához, és ezzel egyrészt gyönyörű példáját adta a tanítványi alázatnak, másrészt bizonyította, hogy szerencsés pillanatokban a közép-szerű, nem kimagasló tehetségű tanítvány is felnőhet mesteréhez. A titokzatos megrendelőről pedig kiderült, hogy egy mindig más tollalával ékeskedő, magát zeneszerzőnek kiadó arisztokrata, gróf Walsegg volt. Az első előadás valószínűleg Walsegg kastélyának kápolnájában, feleségének requiemjén zajlott le, a gróf szerzőségével. Mozart özvegye, Constanze azonban rövidesen nyilvánosságra hozta a művet mint férje alkotását, s még ő gondoskodott a mű első nyomtatott kiadásáról is. Süssmayr kiegészítő munkáját egyébként egy másik kísérlet előzte meg: Mo-

zart özvegye először Joseph Eybler karmestert kérte fel a munkára, ő azonban nem tudott megküzdeni a feladattal. A Mozart-kutatás jelenlegi állása szerint a mesternek lényegesen nagyobb rész tulajdonítható a korábban feltételezettnél. Mozart kézírásában maradt fenn a teljes Requiem és Kyrie, a Dies irae nagy része, a Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Domine Jesu és Hostias tételek alapanyaga, valamint a Lacrymosa első nyolc üteme. Feltételezhető, noha autográf bizonyíték nincsen rá, hogy ugyancsak Mozarttól származik a Benedictus első része, a Sanctus és talán az Agnus első szakasza is. Ezek szerint Süssmayr csak a Benedictus középrészét és az Osannát, esetleg az Agnus első részét komponálta. (Az Agnus második részében Süssmayr nagyszerű ötlete volt – bár talán ez is Mozarttól származik – a Requiem és Kyrie zenei anyagának szó szerinti megismétlése, persze a szöveg megváltoztatásával.)

*

A mai hallgatót azonban nyilván sokkal jobban érdekli maga a mű, mint a hozzá fűződő történetek, vagy az egyes tételek eredetiségének kérdése. A mi számunkra a Mozart Requiem azért tartozik a muzsika egyetemes történetének legmagasabb rendű alkotásai közé, mert egyike a nagy öszszefoglalásoknak. Mozart egész életműve amúgy is az összegezés, a szintézis jegyében áll, műveiben, stílusában kora német, olasz és francia zenéjének jellegzetességei egyesülnek. Élete utolsó szakaszában írt művei ehhez a „térbeli” szintézishez hozzáadják az „időbelit”. Ugyanaz a van Swieten báró, aki a Haydn utolsó oratóriumainak megszületését elősegítette, aki Haydnt részben megismertette a barokk zene nagy alkotásaival, ugyanez a van Swieten nyitotta meg házát Mozart előtt is, rávezetvén a fiatalabb mestert is a barokk muzsikához vivő útra. Mozart teljesen magába szívta Bach és Händel remekeit. Stílus tanulmány-számba menő művek – mint például néhány Bach-fúga és Händel-oratórium áthangszerelése, valamint Händel-stílusú zongorasztvít – mellett stílusának átalakulása jelzi e hatást. Utolsó alkotói korszakának zenekari és kamaraművei, a Varázsfuvola és mindenekelőtt a Requiem a barokk önálló szólalomokból összefűződött, ellenpontos szerkesztésmódját egyesítik – méghozzá csodálatos összhangban – a dallamosságra és a témák ellentétségére építő klasszikus stílussal.

A Requiem azonban másfajta ellentétezésre is módot adott. Mozart vérbeli drámai zeneszerző volt, aki tisztán hangszeres műveiben is, mondhatni, színpadszerűen gondolkozott. Érett egyházi zenéjében is

többnyire színpad nélküli drámaként fogta fel a latin szöveget, és – bár mindenkor szigorúan tartotta magát a liturgikus kötöttségekhez és törvényekhez – sokkal inkább zenedrámát komponált, semmint templomi muzsikát. A Requiem központi része, Celanói Tamás himnusza az utolsó ítéletről, különösen alkalmas alapot adott ehhez a felfogáshoz. Mozart élt is a lehetőséggel: egyrészt a tételek egymásutánjában váltakozik az izzó dráma az áhitattal, az utolsó ítélet borzalmainak zenei ábrázolása a túlvilági boldogság festésével, másrészt – mint például a *Confutatis*-tételben – magán a tételen belül is szembeállítja a tartalmi szférákat, illetve azok zenei kifejezését.

Ezekből az ellentétes, egymást kiegészítő részletekből és összetevőkből alakult ki a legmagasabb fokú szintézisben a remekmű. És ezért szól a legnagyobb kérdésre, az élet és halál kérdésére feleletet adó Mozart Requiem első elhangzása óta minden korok emberéhez, ezért tartozik a halhatatlan alkotások közé.

*

A tételek elemzése előtt néhány szót az előadói apparátusról. A szóló- és kóruszólamok mellett a zenekari együttes különleges hangszíne érdemel említést. Uralkodók a mély színű hangszerek: Mozart a fafúvók közül csak két fagottot és a kor egyik kedvelt, de azóta már nem használt hangszerét, a basszetskürtöt alkalmazza, ugyancsak párosával. Ez a hangszer a klarinétnak mélyebb változata volt; azok a zenekarok, amelyek nem rendelkeznek basszetskürttel, ma is klarinéttal játsszák e szólamokat. A rézfúvós együttesből hiányzanak a kürtök, s a harsonák – egy tétel kivételével – mindig a kóruszólamokat erősítik, azokkal azonos zenei anyagot játszanak. Az orgona nem jut szólisztikus szerephez, a kor gyakorlata szerint az ún. *continuobasszust* játssza. A zenekari apparátust két üstdob és természetesen a teljes létszámú vonóskar teszi teljessé.

Requiem. A művet megnyitó tétel, a gyászmise *Introitus*-a, a hozzá csatlakozó *Kyriével* nagyszerű példa a mű említett kettősségére, a barokk és klasszikus stílus egybefonódására. Az egyes szakaszok léptenyomon szólamimitációkban bontakoznak ki, közben-közben egy-egy akkordikus szakasszal. Az *Introitus* maga két témára épül, melyek a klasszikus stílus dialektikus tematikus ellentétét képviselik.

Pianóban is súlyosnak tűnő, egyenletesen lépegető vonóakkordok fölött fagottok és basszetskürtök szólaltatják meg, mindjárt imitációban, az első zenei gondolatot. Fokozás után ezt a témát veszi át az énekkar is, erre éneklí a *Requiem aeternam* szöveget. Maga a téma, szűk hangközlé-

péseivel, sötét d-moll hangnemével (Mozart tragikus hangneme!), valamint a hegedűk szinkopált ritmusú kísérőfigurái – mind-mind a gyász hangulatát vetítik elénk. Az *Et lux perpetua* szövegrész akkordikus közjátéka után a vonóskaron bontakozik ki, megintcsak imitációkban, a második vezető dallam. Fölötte a szoprán szóló intonálja a *Te decet hymnus* zsoltárverset. Ez a második téma folyondárszerűségével kitűnő ellentéte az elsőnek. A szóló dallamát rövidesen átveszi a kórus szoprán-szólama, miközben a többi szólam és a zenekar élesen ritmizált menetei ábrázolják a könyörgés meghallgatásáért esdő szöveget (*Exaudi orationem meam*). Az eddigi egymásutániságból a következő szakaszban egyidejűség lesz: a basszus- és tenorszólamok, illetve az alt és a szoprán egymásnak felelgető imitációban, egyidejűleg bontják ki a két témát. Ezután már csak a *Lux perpetua* akkordjainak ismétlése marad hátra, hogy lezárja az Introitust. A zárlat után azonnal kapcsolódik az előzményekhez a *Kyrie* monumentális kettősfűgája. A basszusszólamban felharsanó első téma nem Mozarttól származik: szinte szó szerinti átvétel Händel Messiásából. Ennek súlyos lépteivel nagyszerűen kontrasztál a második téma dúsan melizmatikus jellege. A két téma egyenrangúan kerül feldolgozásra, egyre fokozódó módon. A fokozás eszközei közé éppúgy tartozik a dinamika, mint a szólamok egyre magasabb regiszterbe kerülése, illetve torlasztása. A fenséges, lenyűgöző kettősfűga az utolsó ütemekben ér tetőpontjára, amikor kétütemes adagio akkordsorozat, majd egy félelmetes üres kvintakkord koronázza meg.

Dies irae. Az utolsó ítéletről szóló himnusz megzenésítésének első része (Mozart hat önálló egységre bontja a *Dies irae*-t) egyetlen száguldás, egyetlen hatalmas tabló. Ebben a tételben nyoma sincs az ellenpontos szerkesztésnek, az akkordikus, homofonikus koncepció volt alkalmas Mozart számára a félelmetes tárgy zenei ábrázolására. Az akkordok dübörgését trombitafanfárok és üstdobütések fokozzák intenzitásban. A drámai ellentétezt szolgálja a dinamikai kontraszt is: a basszuskórus és a zenekar unisonója fortissimo harsogja a *Quantus tremor est futurus* szöveget, s erre mint végsőkig megfélemlített tömeg suttogja a többi kóruszólam és a dinamikát váltó zenekar a *Dies irae* szavakat. A tétel végén pedig mintha feltartóztathatatlan seregek léptei hangzanának a teljes együttes hangorkánjában.

Tuba mirum. Az utolsó ítélet harsonáiról szóló himnuszversek megkomponálásakor Mozart egy régi salzburgi hagyományhoz, a hercegérseki udvarban működő zeneszerző-elődeinek, főleg Eberlinnek praxisához nyúl: nem a teljes együttes rézfúvó-harsogása, hanem egyetlen szó-

lóharsona és a basszusszólo adja elő a szöveget. A basszusszólista megismétli a harsona dallamát, majd azt továbbfejleszti, miközben a harsona szinte nyugodt, lassú menetű kíséretet szolgáltat hozzá. A következő versben már feszültebbé válik a hangulat: a tenorszólo énekel éles hangsúlyokkal a halottak feltámadásáról s arról a könyvről, melyben minden bennefoglaltatik. Ismét váltás: az altszólo, majd a szoprán veszi át a vezetést, hogy lágyabb dallamokkal szóljanak a teremtmények félelméről. Majd a négy szólista egyesülve éneklie az utolsó verset.

‡ *Rex tremendae*. Súlyos akkordok, pontozott unisono-menetek, a kórus háromszoros *Rex*-felkiáltása állítja elének a „félelmes fenségű királyt”. Ugyanez a monumentális karakter jellemzi a tétel további folyamát egészen addig, amíg az invokáció után meg nem szólal a könyörgés: *Salva me, fons pietatis*, mikor is ugyanezek a zenei elemek leheletfinom pianóban fordulnak saját ellentétükké.

Recordare. A szólokvertett énekében hangzik fel a Krisztushoz intézett fohász. A szinte rondószerű felépítésű tételben vissza-visszatér egy kettős zenei kép: a basszetzkürtök, illetve az énekszólamok imitációban egymásba fonódó dallamát a vonóskar ugyancsak imitatorikus, de az előbbinél mozgékonyabb szövedéke támasztja alá. Ez a szakasz mondhatni lírikus hangulatot képvisel, az első ilyent az egész Requiem folyamán. Alapkaraktere tehát a bensőséges fohász. Az egyes, epizódok nevezhető formaegységek ezzel ellentétesek, hol feszülten drámaiak (*Ne me perdas...*), hol szaggatottságukkal tűnnek fel (*Quaerens me és Ingemisco*).

Confutatis. Erre a tételre már a bevezetésben utaltunk: Mozart éles cezúrával választja két, sőt három részre a tétel zenei anyagát. Az elkárhozottakat feszült ritmusú vonóskari unisono-menetek és a férfikar ugyancsak élesen ritmizált szólamai, valamint a forte dinamika ábrázolja, az üdvözülteket pedig a női kar gyengéd dallamvilága és az ezt kísérő, körülfonó finom hegedűszólam. A két anyag kétszer is váltja egymást, majd következik a zárószakasz, Mozart legcsodálatosabb látomásainak egyike. Az egész együttes pianissimo dinamikája, a szinte reszkető vonóhangzatok és a suttogó kóruszólamok állítják elének a végső félelemben könyörgők beláthatatlan tömegét. Ehhez a tételhez közvetlenül kapcsolódik a *Dies irae* himnusz utolsó szakasza, a

Lacrymosa. Eddig alig szóltunk a Mozart Requiem zenéjének ábrázoló jellegéről. A *Lacrymosa*-tétel indítása nagyszerű példája annak, hogyan tudta Mozart úgy visszaadni zenében a szöveg értelmét, hogy ugyanakkor soha nem vét a zenei szerkesztés, a zenei logika immanens

törvényei ellen. Két ütemnyi vonóskari bevezetés már megadja a hangulatot: fájdalmas, elcsukló hangjai éppúgy visszaadják az első szövegrész „vezérszavát”, a „könnyek napját”, mint az énekkaron felhangzó csodálatos melódia. A következő két ütemben skálaszerűen felfelé haladó menet állítja elének a másik vezérszót („*resurget*”: felemelkedik), mely az utolsó itélet napjának felvirradásáról szól. Majd ugyanez az egyre felfelé törő skálamenet festi azt, hogy ez az utolsó nap, ez a könnyes nap a bűnös emberek fölötti ítélkezés napja. A két skálamenet karaktere teljesen elválik egymástól azáltal, hogy az első pianóban és rövid, szaggatott nyolcadokban halad, míg a második tartott hangokban és állandóan fokozódó dinamikával ér el a csúcsponthoz. Megismétlődik a Lacrymosa-dallam, majd egyszerű, szinte koráljellegű feldolgozásban szólal meg a záró könyörgés, hogy a *Dona eis requiem* szövegnél visszatérjen kezdő dallama, s ezzel csúcspontra érjen a tétel

Domine Jesu. A halottak lelkiüdvéért való felajánlást, az Offertoriumot Mozart két szakaszra osztja. A Domine Jesu tétel önmagában is két részre tagolódik. Az első igen érdekes példája annak a szerkesztésmódnak, amely zeneileg tulajdonképpen teljesen homogén (ezt az egyöntetűséget a jelen esetben az azonos figurációkra építő zenekari kíséret adja) és mégis, szinte ahány szövegsor, annyiféle karakter szólal meg. Ez utóbbinak eszköze a dallamvonal és a harmóniak kifejezőkészsége, expresszivitása. Érdeemes részletesen elemezni ezt a szakaszt. A Jézust invocáló két első ütem halk, könyörgő hangja után a *Rex gloriae* forte dinamikája és dallami csúcspontja a királyt, a dicsőséges uralkodót ábrázolja. Ismét négyütemnyi könyörgés, majd a *De poenis inferni* szavakra előbb váratlan felkiáltás, majd a pokol említésekor hirtelen, dinamikában és dallamvonalban egyaránt lezuhanó figuráció következik. Az ábrázolás megintcsak a dallamvonal segítségével fejezi ki a következő szövegsorban a mélységet: a *De profundo lacu*-ra a kóruszólások a legmélyebb regiszterbe érnek. A következő nyolc ütemben a dinamikai kontraszt válik eszközzé. *Libera eas*: a könyörgés pianója – *De ore leonis*: a rémült segélykiáltás fortéja, amit csak jobban kidomborít az asz-ról gesz-re ugró szokatlan melodikus fordulat. Imitációs feldolgozásban bontakozik ki a következő szövegsor: *Ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum.* A pokol kínjait és a Tartarus sötéttségét egyrészt a vonószekerek zakatoló tizenhatod-unisonói, másrészt az énekkari szólásokban a téma állandó szeptimugrásai ábrázolják. A szakasz végén pedig a *Ne cadant* szavak szólamról szólamra haladó és egyre inkább lefelé eső megjelenítése képszerűen állítja elének a zuhanást. Az eddigi fortissimo után váratlanul be-

álló piano pedig a sötétséget festi (*in obscurum* szövegre). A tétel első szakaszát a szólókvartett megenyhült hangulatú, szinte lírikusan dallamos együttese zárja le, ez viszont a Mihály arkangyalból fakadó szent fényt fejezi ki. S mindezek után a Requiem egyik leggrandiózusabb részlete következik, a Domine Jesu-tételt lezáró fűga, a *Quam olim Abrahae promisisti* szövegre. (Tulajdonképpen az egész művet a fenti módon lehetne ütemről ütemre, dallamról dallamra, harmóniáról harmóniára analizálni. Ez azonban – nem győzzük elégszer és eléggé hangsúlyozni – a hallgató feladata. Ezért kell a mű szövegét ismerni és érteni. Természetesen enélkül is a legnagyobb élmények közé tartozik a Mozart Requiem meghallgatása, ám ilyen analitikus módon felvértezve az élmény megszászorozódik.)

Hostias. Ugyancsak kétrészes tétel. Az első rész zeneileg ismét teljesen homogén, és ezúttal a zenei ábrázolás helyett a könnyörgés *általános* hangulatát árasztja. A második formaegység a *Quam olim-fűga* szó szerinti megismétlése.

Sanctus. Újabb kétrészes forma: fenséges, invokáció-jellegű és végig forte dinamikájú Sanctus, majd fugato-formában feldolgozott Osanna.

Benedictus. A régi liturgikus hagyomány szerint a Mozart Requiem Benedictusának vokális szólamait is a négy szólista énekli, és a tétel egészének legfőbb jellegzetessége a szélesen ívelő dallamosság. Ennél többet a tételről tulajdonképpen nem is nagyon mondhatnánk. Mint általában, ez a Benedictus is az áhítatos ima, a szinte tárgy nélküli könnyörgés zenéje. A dallamok áradását csak kétszer szakítja meg egy akkordikus, kissé a Varázsfuvola Sarastro-muzsikáira emlékeztető közjáték. Ennek második megjelenéséhez kapcsolódik a szó szerint megismételt Osanna-fugato.

Agnus Dei. Haydn és Mozart néhány misetételével kapcsolatban már említést tettünk arról a zenei koncepcióról, amely a klasszicizmus idején a Musica Sacra birodalmában gyakran előfordul: amikor egy-egy tétel vagy tételszakaszon belül tulajdonképpen sem szövegértelmezéssel, ábrázolással nem találkozunk, sem pedig kifejezett dallamossággal vagy ellenpontos konstrukcióval. Ezek a tételek rendszerint egy-egy zenei motívumot, méginkább formulát dolgoznak fel, a legtöbb esetben ismétlődésekkel és erősen deklamatorikus jelleggel. A Mozart Requiem Agnusában Süssmayr ugyanezt a módszert követi. A tétel első szakasza tulajdonképpen nem más, mint két ilyen formula háromszori megjelenése. Az első motívum alaphangját a két hegedűszólam melodikus vonala képviseli, míg a másodiké tulajdonképpen egy zárlati fordulat csupán.

A tétel második és harmadik szakasza – mint bevezetésünkben már említettük – a mű Introitusának megismétlése. A *Lux aeterna luceat eis, Domine* szövegre Süßmayr az Introitusnak azt a szakaszát alkalmazta, amely ott a *Te decet hymnus* szavakkal kezdődött. Végezetül *Cum sanctis tuis in aeternum* szöveggel ismétlésre kerül a *Kyrie-fúga*.

MOZART

A MEGSZABADÍTOTT BETULIA (La Betulia liberata)

3 szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és continuoóra, K. 118.

Szereplők:

Oziás, Betulia hercege (*tenor*) – Judit (*alt*) – Amital, zsidó nemesasszony (*szoprán*) – Achior, ammonita herceg (*basszus*) – Cabri és Carmi, népvezérek (*szoprán*)

32 szám: nyitány, 12 ária, 4 kórus, 15 recitativo

A *Metastasio* igen sokszor megkomponált textusára készült *Betulia liberata* Mozart egyetlen olasz stílusú oratóriuma. 1771-ben írta a 15 éves zeneszerző, Salzburgban, de olaszországi megrendelésre. A megrendelés tényéről tudunk, Leopold Mozart egyik levele elárulja a megrendelő személyét is (Giuseppe Ximenez, Olaszországban letelepedett spanyol herceg volt a kezdeményező), ám semmi bizonyítékunk nincs arra nézve, hogy a mű előadásra került Ximenez padovai „akadémiáinak” egyikén. Sőt, azt sem tudjuk, hogy a darab vajon egyáltalán megszólalt-e Mozart életében. Tudunk egy 1784-es tervről, ekkor Mozart apjától kéri a partitúra elküldését, ám, hogy ez az előadás létrejött-e, erre nézve semmi adatunk nincs.

Bemutatták-e a Betuliát vagy sem – ez a kérdés csak történészeket érdekel, a lényeg az, hogy a darab a fiatal Mozart tehetségének egyik legszebb és legmonumentálisabb bizonyítéka. Főleg azokat a hatásokat dolgozta fel az ifjú zeneszerző ebben a darabban, amelyeket olasz hangversenyútjai során szívott magába. A Betulia ízig-vérig olasz stílusú darab, vagy inkább így mondhatnánk: Johann Adolf Hasse stílusának követője, Hasse viszont az olasz modor legpregnánsabb kifejezője volt. Az

olasz oratórium-típus történetének összefoglalásában már jellemeztük ennek a műfajnak legfontosabb sajátosságait. Mozart is döntő mértékben „szólista-oratóriumot” komponált, bár a négy kórustétel a mű legjelentősebb részei közé tartozik. Főleg a zárókórus emelkedik ki, ebben ugyanis Mozart egy gregorián dallamot dolgozott fel, melyet aztán utolsó művében, a Requiemben is felhasznált. A téma azonos a Requiem nyitótételének *Te decet hymnus* szakaszával. Az áriák rendkívül igényesek, nemcsak technikai vonatkozásban – ez a kor vokális műveinél természetesen volt –, hanem a kifejezés terén is. Abban is az olasz hatás tükröződik, hogy az áriák nagyrésze da capo formában készült. Feltűnő az áriák zenekari kíséretének gazdagsága: három kivételével valamennyiben szólisztikusan kezelt fúvóhangszerek társulnak az énekszólam mellé. Ha manapság ritkán kerül előadásra a *Betulia liberata*, annak legfőbb okát abban kell keresnünk, hogy az énekszólamok olyan virtuóz technikai készséget igényelnek, amely korunkban meglehetősen ritka. Egyébként nem az egyetlen eset, hogy előadásra nagyon is méltó darabot mellőznek a koncert-repertoárból; talán azért, mert nagyobb sikerre számíthat az ismert mű – Mozart esetében például a Requiem –, mint az, amelyet először meg kell ismertetni, be kell vezetni a köztudatba. Ugyanez vonatkozik Mozart ifjúkori, olasz stílusú operáira, amelyek között pedig olyan korszakos jelentőségű, és a zeneszerző életében fordulatszámba menő alkotások is vannak, mint a *Mitridate* vagy a *Lucio Silla*.

A cselekmény. Betuliát Holofernes asszír hadvezér seregei ostromolják. A megrémült lakosokat Judit biztatja kitartásra. A hős asszony elhatározza, hogy felkeresi Holofernest táborában, és végez vele. Achior, ammonita herceg is Betuliában tartózkodik; a pogány Achior titokban csodálója Jehova hatalmának. A második rész első szakaszában Oziás, Betulia hercege és Achior vitát folytat az istenségről. Ebben a feszült légkörben érkezik vissza a városba Judit, Holofernes levágott fejével. Hírnökök jelentik, hogy az asszír sereg, vezére halála után, megfutamodott. Achior megtér az egyisten hitére, és Betulia népe hálával fordul az Úrhoz.

(Jellemző Metastasio stílusára, hogy magát a gyilkosságot, sőt Juditnak az asszírok táborában tett látogatását csak *elmesélteti*. Összevetve ezt a koncepciót Vivaldi Juditha Triumphansával, láthatjuk a különbséget a régebbi olasz librettó-stílus és a metastasiánus költészet között.)

MOZART

A BŰNBÁNÓ DÁVID (Davidde penitente)

két szoprán- és tenorszólóra, énekkarra és zenekarra, K. 469.

10 szám: 3 ária, 1 duett, 1 tercett, 5 kórus

Ha az olvasó visszalapoz pár oldalt, és átnézi Mozart *c-moll miséjének* ismertetését, lényegében megismerte a Davidde penitente oratóriumot is. Az 1783-ban félbeszakadt mise-kompozíciót Mozart a későbbiekben sem fejezte be. Amikor azonban 1785-ben felkérték, hogy a bécsi muzsikuskok özvegyeit és árváit segélyező alapítvány egyik jótékony célú hangversenyére oratóriumot komponáljon, ehhez a műhöz nyúlt. A rendelkezésre álló rövid idő ellenére vállalta ekkor a feladatot; tudta, hogy az oratóriumhoz felhasználhatja a mise-torzót; arra még volt ideje, hogy két áriával kiegészítse a zenei anyagot. Így született a Bűnbánó Dávid, amely később háttérbe is szorította a *c-moll* misét, egészen addig, amíg azt új életre nem támasztotta Alois Schmitt drezdai karmester.

A rendelkezésre álló forrásokból nem tudjuk teljes biztonsággal megállapítani, hogy ki volt az oratórium szövegköltője. A legtöbb kutató Lorenzo da Pontét, a Figaro, a Don Juan és a *Così fan tutte* librettistáját tartja ebben az esetben is Mozart munkatársának. Mindenesetre a szövegköltő kitűnő muzsikusk volt, legalábbis olyan művész, aki bele tudta magát élni az adott zenei anyag, tehát a misetételek hangulatába, zenei kifejezésmódjába. Az oratórium olasz nyelvű strófái ugyanis a lehető legpontosabban követik a misetételek zenei világát.

A szövegköltő nem léptet föl meghatározott személyeket; a műnek tulajdonképpen cselekménye sincs, még azt sem tudhatjuk, hogy melyik bűnét bánja meg Dávid király. A költemény inkább csak általános elmélkedéseket fűz sorba, melyek hol a bűnbánat, hol pedig az Úr kegyelmébe vetett bizalom hangját szólaltatják meg. Ezért is, meg az aránylag rövid terjedelem miatt is a Davidde penitentét gyakran inkább kantátának nevezik, semmint oratóriumnak.

A miséből a *Kyrie* és a *Gloria*-tételek kerültek felhasználásra az oratóriumban. Az utólag hozzákomponált új áriák egy-egy ismert énekes számára készültek. A szoprán ária (No. 8) annak a *Cavaliere* kisasszonynak készült, aki a Szöktetés első Constanzája volt, míg az új tenorária az első Belmonte, *Adamberger* számára íródott.

Már a c-moll mise sem volt stílárisan egységes alkotás, hiszen a kórus-tételek monumentális egyszerűségével, Bach és Händel hatását mutató stílusával szemben állt az áriák olaszos-külsőséges-virtuóz jellege. Most a kép még tarkábbá vált, mert a két új ária sokkal nemesebb, sokkal kevésbé külsőséges, mint az előbb említettek. 1785-ben Mozart már messze került ifjúkorának olasz ideáljaitól, és vokális zenéjében, főleg operáiban végső beéréséhez érkezett el. Az ilyenformán három teljesen különböző stílusrétegből összeállt oratórium létjogosultságát csakis egyetlen tény adja meg, ez azonban mindennél lényegesebb és fontosabb: Mozart mindenféle stílusban egyaránt otthonos zsenialitása.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827) ORATORIKUS MŰVEI

A fenti cím adta téma tárgyalásakor tulajdonképpen zavarba kellene jönnünk. Beethoven életművében ugyanis egyetlen olyan mű található, amely az oratórium műfajába tartozik: a korai éveiből származó *Krisztus az Olajfák hegyén* (1803). Könyvünk kibővített oratóriumértelmezése alapján két miséjével külön foglalkozunk. A kantátaműfajban néhány nem túl jelentős műve maradt fenn, mint még Bonnban írt két alkotása II. József halálának, illetve II. Lipót trónralépésének alkalmára, valamint az 1814-ből való két darab: a bécsi kongresszus tiszteletére írt *A discsőséges pillanat* című alkalmi mű, és a Goethe versére készült *Szélcsend és szerencsés hajózás*.

Annál jelentősebb viszont két olyan műve, amely nem tartozik semmiképpen sem az oratorikus műfajba. A IX. szimfónia zárótétele a szimfónia műfaját ötvözi össze a kantátával, és ezzel úgy tűnt, szétrobbantotta a szimfónia hagyományos formáját. Fél évszázadig vagy még tovább vitatkoztak és talán vitatkoznak még ma is zenetörténészek és esztéták a Kilencedik formaproblémáján. Ez a vita azonban éppoly felesleges, mint az a másik, amellyel még foglalkozunk a maga helyén: vajon egyházzenei alkotás-e Verdi Requiemje vagy színpad nélküli opera. Beethoven számára e probléma nem létezett: nem volt számára elegendő a zenekar adta kifejezőeszközök fegyvertára, segítségül kellett hívnia gondolatai zenébe öntéséhez az emberi énekhangot, meg kellett szólaltatnia a szót. A másik, még különösebb „keverék-mű” az op. 80-as, *Karfantázia* néven

ismert darab. Ez a mű szólószóingorára irt fantáziaként kezdődik, zongoraversenyként folytatódik és énekkarra, szólószóingorára és zenekarra irt kantátatételként ér véget. Jellegzetesen kísérleti alkotás. Ám míg a IX. szimfónia valósággal iskolát teremtett, és a romantika idején, majd korunkban se szeri, se száma a szólóénekhangot és kórust is igénybevevő szimfóniáknak, a Karfantáziának – tudomásunk szerint – egyetlen utóda akadt.*

Ha mármost a két mise, a Kilencedik és a többi említett mű közös jellemvonásait keressük, egy technikai és egy esztétikai tulajdonságot emelhetünk ki. A technikai az énekhang kezelésében nyilvánul meg. Már a kortársak szemére vetették a mesternek, hogy mind szólóra, mind kórusra irt szólamai igen nehezen énekelhetők és rendkívüli követelmények elé állítják az énekeseket. Nem tartozik a ritkaságok közé az ütemeken át kitarított magas hang, a váratlan, nagy hangközlépések és általában a „rosszul fekvő” regiszterek használata. Összefoglalóan így mondták – és mondják ma is sokan –: Beethoven hangszerszerűen kezeli az énekhangot. Mindez csak részben igaz, és csak kis részben hozható összefüggésbe Beethoven süketségével. Akár Bach, akár Mozart ének-szólamai igen gyakran sokkal nehezebbek az övéinél, de ami a legfontosabb: Beethovennél minden a kifejezés érdekében történik. Ha egy szólóénekhang vagy egy kórus-szólam a kellemetlenül magas fekvésben időzik hosszasan, annak mindig a szövegből fakadó, a tartalmi kifejezést szolgáló indoka van. (Egyébként a fenti tétel bizvást meg is fordítható: a beethoveni hangszeres szólamok nagyon gyakran kifejezetten vokális jellegűek.) Erre a problémára is vonatkozatható a mester híres mondása barátjához, Schuppanzigh hegedűművészhez: „Mit érdekel engem a Maguk nyavalyás hegedűje, ha a szellem szól hozzám!”

A másik jellemvonást már az előbbieken érintettük. A misék, a kantáták, a Kilencedik (és természetesen ide tartozik Beethoven egyetlen operája, a Fidelio is) még változatlanul a XVIII. században virágkorát élő zeneesztétikai alapelv, az affektuselmélet alapján állnak, illetve azt fejlesztik tovább. Ám Beethovennél ugyanakkor, amikor az egyes szavak vagy mondatok zenei ábrázolása is megtörténik, az egyes tételek, áriák, kórusok csodálatos és egyértelmű módon juttatják érvényre az egész hangulatát, tartalmát, gondolati világát. Ezzel a részleteiben és nagy egészében egyaránt tökéletes *expresszió*val éri el Beethoven, hogy a

* A Hollandiában élő magyar származású zeneszerzőnek, Frid Gézának van 1935-ből egy zenekarral és énekkarral kísért zongoraversenye.

Fidelio egyidejűleg lehessen izzóan drámai opera és ugyanakkor a szabadság és a zsarnokság elleni küzdelem himnusza, hogy a Missa Solemnis a legmagasabb rendű egyházi zene legyen és ugyanakkor az emberi lét értelméről, az örök életről és a békéről énekeljen, hogy a IX. szimfónia formai forradalom és egyben ugyancsak a lét legfontosabb kérdéseivel foglalkozó kantáta is.

Nem mindegyik oratorikus Beethoven-műről mondhatjuk el, hogy könnyen megemészthető zene, hogy fáradtság nélkül lehet eljutni igazi értelméhez és értelmezéséhez. Mint már annyiszor e könyv során, ismét csak arra kell figyelmeztetnünk az olvasót, azaz a zene hallgatóját, hogy ehhez a muzsikához is a szöveg szavaiban és esetleg a sorok közötti rejtett gondolatokban találja meg azt a kulcsot, amely a legszövevényesebb, legbonyolultabb, legnehezebb műhöz is – mint például a Missához – megnyitja az utat.

BEETHOVEN

C-DÚR MISE

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és orgonára. Op. 86.

5 tétel

1807-ben, amikor Beethoven már Bécs legnépszerűbb és legelismertebb zeneszerzői és zongoraművészei közé tartozott, számos főúri megrendelésnek kellett eleget tennie. Ezek között a legfontosabb, és eredményét tekintve talán legjelentősebb az a felkérés volt, amelyet Esterházy hercegtől kapott egy mise megkomponálására. Az alkalmat a hercegnő születésnapja szolgáltatta. Beethoven idejében el is készült a művel, és így az ünnepség napján, 1807. szeptember 13-án sor került a mű ősbemutatójára, a kismartoni Esterházy-kastély templomában.

A legenda, a legtöbb remekművet övező legendák egyike úgy tartja, hogy a bemutató után a herceg ezekkel a szavakkal fordult a zeneszerzőhöz: „De kedves Beethoven! Mit művelt már megint?” Beethoven „barátja”, Anton Schindler szerint az akkori udvari zeneszerző és karmester, Johann Nepomuk Hummel arról is beszámolt, hogy a herceg e megjegyzésére Beethoven csak mosolygott. Mint annyiszor, a legendát ezút-

tal is száraz levéltári adatok cáfolták meg. A feljegyzések szerint ugyanis Esterházy herceg nem a bemutatón hallotta először a C-dúr misét, hanem már a próbák idején is, és így neheztelő véleményét már korábban elmondhatta volna.

Furcsa eset: Esterházy hercegnek, ha nem is mondta a neki tulajdonított szavakat... igaza volt. Mármint abból a szempontból, hogy a C-dúr mise (vagy melléknévén „Kismartoni mise”) annyi újítást, annyi különleges és szokatlan megoldást tartalmaz, hogy a konzervatív beállítottságú, Haydn egyházi zenéjén nevelkedett zenekedvelő főúrnak joggal lehettek volna kifogásai.

Mielőtt azonban a mű ismertetésére rátérnénk, jegyezzük meg, hogy az ősbemutatót követő évben Beethoven hangversenyszerűen is bemutatta a mise néhány tételét. Ekkor azonban nem mint „mise”, hanem mint „hymnuszok egyházi stílusban” szerepeltek ezek a tételek a műsorlapon. Nem érkezett még el az ideje annak, hogy egyházi muzsikát hangversenypódiumon is előadjanak. Még évekkel később, 1814-ben is „szentségtörésnek” bélyegezte egy német zenei szaklap a szentzene koncertszerű előadását.

A Kismartoni misét azóta is gyakrabban lehet hangversenyszerű előadásban hallani, mint templomban. Ám ezek a koncert-megszólaltatások is ritkaságszámba mennek: a Missa Solemnis árnyékában mostoha sors jutott a műnek. Pedig hallatlanul érdekes, izgalmasan újszerű alkotással állunk szemben. A Missával összehasonlítva, természetesen eltöri a C-dúr mise. Ám ugyanakkor igen sok szempontból előlegezi a Missa stílusát, felfogását, sőt, zenei megoldásait is. A legnagyobb különbség a két mű között az, hogy a Kismartoni mise a szó szigorú értelmében vett egyházi zene, sőt, katolikus egyházi zene, szemben a Missa Solemnis felekezeten felüliségével és azzal, hogy az messze túlnő a szertartás keretein, és a legmagasabb rendű emberi problémák csodálatos zenébe foglalása. A C-dúr misében Beethoven még kötődik az egyház által szentesített szöveg megkomponálásához, pontosabban: azt komponálja meg, és nem keresi a miseszöveg szavai fölött álló értelmezés lehetőségét.

Mint említettük, nem egy zenei megoldásban a C-dúr mise előfutárja a Missának. Így a *Gloria* ditirambikus lelkesedésében, a *Qui sedes* monumentális unisonójában, a *Miserere* dallamvonalában, a *Credo* passiótörténetében igen sok az azonos zenei elem mindkét misében; s megegyeznek abban is, hogy az egyházra vonatkozó hitvallástételeket meglehetősen mostohán kezelik, alig adva ezeknek a szövegrészeknek önállóbb

profil. Mindkét *Sanctus* elmélyült pianóban szólal meg, és feltűnő az egyezés a két mise zárószakaszaiban, a *Dona nobis pacem*-részekben: a Kismartoni mise még a Missa félelmetes háború-ábrázolását is előlegezi.

Teljesen hagyományellenes – főként a két nagy tételben, a Glóriában és a Credóban – a szövegkezelés rendszere. Sokszor rámutattunk már arra, hogy szinte a kezdet kezdeté óta minden zeneszerző gondot fordít a szöveg, illetve a szövegsorok mögött rejlő tartalom zenei ábrázolására. Ám Beethoven előtt még senki nem próbálkozott ilyen részletekbe menően a szövegi zenei kibontásával.

Beethoven addig megy el, hogy ez az ábrázoló-értelmező módszer formakoncepcióvá is változik: például nem fogja össze nagy egységekké a Credo egyes szakaszait, hanem mintegy apró mozaikkövekből állítja össze szinte az egész tételt. Akárcsak a Missában, már a Kismartoni misében is megfigyelhetjük: szinte ahány mondata a Credónak vagy a Glóriának, annyi téma, annyi motívum, annyi formaegység. Ahhoz aztán már Beethoven zsenialitása kellett, hogy e módszer következtében mégse hulljon szét a mű apró darabokra. A formai összefogás és egységesítés eszközei: egyrészt az egyes nagyobb egységek azonos tempója, másrészt egy eredeti alakjában vagy változataiban vissza-visszatérő, mondhatni, a mű teljes egészében jelenlevő tematikus mag. Ez utóbbi tulajdonképpen semmi egyéb, mint egy felfelé szálló, skálaszerű menet, amely mindjárt a *Kyrie* vezetődallamának első ütemeiben, a *Kyrie* szó első elhangzásakor megjelenik.

Kyrie. A tétel a szöveg adta háromrészességet veszi át zenei formaként is. Az első szakasz lírikus melódiája és tulajdonképpen egész anyaga alig változik a visszatéréskor. A dallamra épülő első résszel szemben a *Christe* inkább akkordikus jellegű. Az egész tétel sokkal inkább az Istenben, a hitben való megnyugvás boldogító hangját sugározza, semmint a könnyörgést.

Gloria. Fékezhetetlenül felfelé száguldó zenekari skálamenetek és az énekkar harsány felkiáltásai vezetik be a dicsőítés tételét. A főtéma csak a hetedik ütemben szólal meg a női kar és a zenekar unisonójában. A pregnáns dallam záróformulája az egész mise említett alapmotívumát is tartalmazza. Az első szakasz második részeként a tenorszóló intonálja a *Gratias agimus tibi* új dallamát. Az egész *Gloria* középrésze, a hagyományt követve, lassabb tempóban és moll hangnemben szólal meg. Itt a szólisták veszik át a vezetést, egészen a *Qui sedes*-ig, amelynek monumentális hármashangzatlépéseit az ének- és zenekar unisonója szólaltatja meg. A *Miserere* könnyörgő szólalmait is a kórus énekli, csakúgy, mint

a *Quoniam tu solus sanctus* szavaknál kezdődő harmadik formaegységet. Mintha indulómuzsika zendülne meg a zenekar fanfárjaiban, majd az énekkar és a zenekar unisonója szólaltatja meg a zárószakasz egyik témáját, mely csakhamar átadja helyét a záró fűgának. Beethoven itt is a hagyományt követi, amely előírja a Gloria-tétel fűgával való befejezését. (A fűgatéma dallama a *Gloria Dei* szavaknál tartalmazza az alapmotívumot!)

Credo. A tétel első része (az *Et incarnatus-ig*) tulajdonképpen nélkülözi a tematikus anyagot, hacsak annak nem nevezzük azt az átfutó hangokkal színezett hármashangzatfelbontást, amely már az első ütem zenekari basszuszólamában felhangzik, és amely minduntalan visszatér. Ez a motívumtöredéknek is alig nevezhető formula biztosítja az első szakasz formai egységét. Ezen az egységen belül azonban a legkülönbözőbb színek, harmóniák, dallamtöredékek és dinamikai kontrasztok ábrázolják a szöveg különböző mondatait: például az *Et invisibilium* piano unisonója, az *Ante omnia saecula* misztikus pianóba hullása, a *Deum verum* egy hangon deklamáló fortissimója, a *Qui propter nos* ellágyuló dallami kibomlása. A második főrész a passiótörténet. Lehanyatló klarinétfutam vezet be ezt a szakaszt, melyben először a szólisták mondják el a földreszállás, az emberré válás csodáját. Amint magához a passióhoz elérkezünk, a kórus veszi át a vezetést. Itt is minden mondat, minden új fogalom külön festő-ábrázoló megoldást kap a zenében. Kiemelkedik ezek közül a *Crucifixus* markánsan ritmikus zenekari kísérete (ez is előképe a Missa Solemnis hasonló zenekari megoldásának) és a *Passus* fájdalmas, diszsonáns felkiáltásai. A harmadik részt a basszuszóló indítja, majd sor kerül arra a különös megoldásra, amellyel Beethoven a zárófűgáig egységbe forrasztja ezt a tételrészletet. Valóságos diadalinduló – még hozzá meglehetősen operai ízű induló! – hangzik fel, hirdelve a krisztusi áldozat eredményét, diadalát. Természetesen itt is kiemelt hangsúlyt kapnak egyes szövegrészek, így például a *Judicare* félelmes rézfúvóhangzatai. A tételt záró *Et vitam venturi saeculi* fűga még messze elmarad a Missa megfelelő szakaszától, de tárgya mindkét fűgának azonos: a földöntúli élet boldogságának festése.

Sanctus és Benedictus. Korál jellegű fűvóshangzatok, majd a kíséret nélküli énekkar zsolozsmája nyitja a végig pianissimóban tartott első részt. A *Pleni sunt* természetesen már ujjongó hangot üt meg; hadd hívjuk fel a figyelmet a naivitásig menően képszerű hangfestésre: Beethoven külön-külön ábrázolja az eget és a földet (*caeli et terra*), az eget halk szopránhanggal és staccato fűvósállásokkal, a földet fortissimo basszus-

kórusral és unisono vonósmenetekkel festve. Meglehetősen iskolás ellenpont-feladatnak tűnik a rövid *Hosanna*-fugato, az egész mise egyetlen kevésbé sikerült szakasza. A hagyomány szerint a szólóénekhangoké a Benedictus, a kórus alig-alig szól közbe énekükbe, és akkor is inkább csak utána mondja a dallamokat, a melódiatöredékeket a szólistáknak. Ennek az ima jellegű szakasznak természetesen a dallamosság a mozgató ereje.

Agnus Dei. A mise dúr-alaphangnemét mollba fordító, fájdalmas-könyörgő első szakasznál sokkal karakterisztikusabb és izgalmasabb a második rész, a *Dona nobis pacem*. Már a vezetődallam, a szöveg első megszólalása figyelmet érdemel: jellegében és bizonyos fokig dallamvonalában is azonos a Missa Solemnis megfelelő részével. Itt is, ott is a zene célja a békének, a békében boldogságát megtaláló emberiségnek zenei ábrázolása. Ám megjelenik a Kismartoni misében a Missa döbbenetes víziója: a békét veszélyeztető, fenyegető külső és belső ellenség is. Félelmes zenekari hangzatok, majd a kórus riadt *Miserere*-dadogása festik a fenyegető veszedelmet. Ami a Missában teljesen kibontott formaegység lesz, itt csak néhány ütemet foglal el. Ereje azonban így is megrázó. A művet a béke hangulatának szinte pasztorális zenébe foglalása fejezi be, melyben a béke-téma kürtön megszólaló variánsa is fontos szerephez jut. A záróütemekben pedig Beethoven szó szerint felidézi a Kyrie dallamát; ez a megoldás részint hagyományos, ha nem is kötelező erejűen, részint pedig aláhúzza a békéért való könyörgést.

BEETHOVEN

MISSA SOLEMNIS

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és orgonára. D-dúr. Op. 123.

5 tétel

Öt év megfeszített munkájának eredménye Beethoven leghatalmasabb remekműve, az 1818 és 1823 között komponált D-dúr nagymise. A mű külső indítéka az volt, hogy Beethoven tanítványa és barátja, Rudolf főherceg Olmütz érseki székének várományosa lett, és a mester ezzel a művel akarta megtisztelni a főhercegi tanítvány beiktatási ünnepségét. (Ru-

dolf egyébként kitűnő muzsikus volt, zongorajátékosi képességeire jellemző, hogy Beethoven a Hármasszertény koncertáns zongoraszólamát neki írta.) Az olmtűzi beiktatás már régen lezajlott, a Missa azonban még mindig nem készült el. A leghatalmasabb Beethoven-alkotás a legfájdalmasabb vajúadások közepette született. Anton Schindler, „Beethoven barátja” – a valóságban titkára – jegyezte fel, hogy a kompozíciós munka idűszakáiban nemegyszer előfordult, hogy Beethoven egész nap nem evett, művét időnként szinte önkívületben alkotta.

A Missa Solemnis 1823-ban készült el, de Beethoven már 1820-ban, majd később, 1822-ben tárgyalásokat folytatott kiadására vonatkozóan. Öt céggel tárgyalt, végül is azonban nem bízott meg egyikben sem, és így arra a gondolatra jutott, hogy előfizetési felhívással fordul Európa fejedelmeihez, és kéziratós partitúramásolatokként 50 dukátért felajánlja művét. Nemcsak fejedelmeknek írt, hanem a kor szellemi nagyjainak is. Az eredmény siralmas volt; a francia király és III. Frigyes Vilmos porosz fejedelem egy aranyéremmel, illetve egy gyémántköves gyűrűvel válaszolt, s ezzel is csak megkésztten. Goethe egyáltalán nem felelt, Cherubini állítólag nem kapta meg a levelet. Összesen tíz példány talált igénylőre. Végül is az öt kiadóvállalat harcából Beethoven késői műveinek kiadója, a mainzi Schott-cég került ki győztesen, ez adta ki a Missát alig néhány héttel Beethoven halála után.

Az első, töredékes előadás 1824 tavaszán zajlott le a bécsi Kärntnerthor színházban, azon a hangversenyen, amely egyben a IX. szimfónia ősbemutatója is volt. Ez alkalommal azonban csak három tétel, a Kyríe, a Credo és az Agnus Dei hangzott fel. Az első teljes bemutató színhelye Pétervár volt, ahol a Missát Beethoven egyik mecénása, a Bécsben hosszú ideig diplomataként működő Galicin herceg kezdeményezésére játszották el. Körülbelül a múlt század 60-as éveit óta lett a mű az oratórium-hangversenyek állandó repertoárdarabja.

*

Az oratóriumhangversenyeké; mert a Missa Solemnis – nyugodtan mondhatjuk – nem alkalmas arra, hogy liturgikus keretek között szólaljon meg. Már időtartama sem engedi ezt; de mise közbeni előadása ettől függetlenül is óhatatlanul a zenére vinné át az istentisztelet súlypontját. Ami azonban ennél fontosabb: Beethoven nagymiséje nem tűri meg maga körül egyetlen vallás liturgiájának kereteit sem. A Missa, noha a katolikus miseszöveg megzenésítése – felekezeteken felül áll. Tudjuk, hogy Beethoven mélyen vallásos érzelmű volt. Tanúsítják ezt többek között

feljegyzései is; éppen a nagymise kompozíciós munkája idejéről való e hitvallás: „Nehéz a helyzeted most; de Az, aki ott fenn van, ó, ő létezik és nélküle semmi nincs.” De ez a beethoveni vallásosság nem tartozott egyetlen felekezethez sem. Az ő vallása az erkölcs és a humánus volt. Ezért komponálta meg úgy a miseszöveget, hogy az nemcsak időtartama és súlya miatt nem fér el az istentisztelet liturgikus keretei között, hanem azért sem, mert a nagymise Krisztusa: ember. Vagy jobban mondva: hős. Testvére az Eroica-szimfónia prometheusi hősenek. Ennek a Krisztusnak feladata van: az emberiség számára a legnagyobb adományok egyikét, a külső és a belső békét megszerezni.

Kyrie. A partitúra első lapja fölé Beethoven ezt írta: „Szívből fakadt – bár a szíveikig hatna.”

A szöveg adta háromszakaszságot a tétel formálása is átveszi. Ünnepeles D-dúr akkordokkal kezdődik az első szakasz. Ezt az ünneplésséget az első formaegység egész zenei szövete megtartja, akár a zenekari előjátékot, akár az énekkari anyagot vesszük figyelembe. Sőt, az énekkar első megszólalását követő szólóbelépések is a monumentalitást, a fenséget állítják elénk. Azt a szinte mozdulatlaná dermedt monumentális fenséget, ahogyan a legtöbb vallás a Legfelsőbb Lényt elképzeli. A hosszan kibontott *Kyrie*-szakasz után a középrészben az eddigi mozdulatlanság mozgásban oldódik fel. A Krisztust invokáló *Christe eleison* szavak zenéjében maga a szeretet szólal meg. Beethoven egyébként a két szó mindegyikének önálló zenei karaktert ad: a *Christe* egyszerű, két-hangos motívuma áll szemben az *eleison* ékítményes, melizmás dallamával. Míg az első szakaszban főleg a kórusé volt a vezetőszerp, a középrészben a szólisták veszik át a vezetést. A visszatérő *Kyrie* kevés változtatással idézi fel az első szakasz zenéjét. A befejező részben a dinamika egyre halkabbá válik, s elhaló kóruszólamokban foszlik szét az isteni fenség és a krisztusi szeretet látomása.

Gloria. A több kisebb formaegységre oszló tétel egyrészt mámorosan ujjongó alaphangjával, a dicsőítő ének szünni nem akaró zengésével fogja meg a hallgatót, másrészt minden egyes szakaszban csak a legnagyobb csodálattal adózhatunk Beethoven ábrázoló, minden mondatot, sőt szinte minden szót zenében tükröző művészetének. (A *Gloria*-tétel nem egy részletéből hallhatjuk kicsendülni már azt a szinte harcias, hősies hangot, amelyre bevezetésünkben utaltunk.) A zenekar és a kórus riadója indítja a tételt, egy szüntelenül felfelé törő motívummal. Rövid megszakítást jelent csak az *Et in terra pax* kezdetű piano-részlet, mely szinte pasztorális hangjával előrevetíti a mise befejező, *Agnus*-tételét. (A *Glo-*

ria in excelsis harsogó ujjongásának és az *Et in terra pax* halkszavúságának szembeállítását egyébként a misekompozíciók ősi hagyománya.) Az első nagyobb összefüggő részt a *Glorificamus Te* szavakra épített fugato zárja le. A *Gratias agimus* (Hálát adunk) kezdetű szövegrészt Beethoven lassabb tempójú és lírikusabb-könyörgőbb tónusú zenébe foglalta. Ebben a szakaszban ismét a szólistaké a vezetés. A zenekar puha fafúvós színei és az énekszólamok lágy dallamvonalai a hálaadást fejezik ki. Ezután ismét a kezdet tematikus anyaga tér vissza, hogy a *Pater omnipotens* szövegrésznél a tétel és egyben a mű első dinamikai csúcspontjához, az első hármas fortissimóhoz jussunk el. Ugyancsak a hagyomány diktálja, hogy az újabb formaegység lassabb tempójú legyen. Ezt a larghetto-t is a fafúvók vezetik be, a szöveget itt is először a szólisták intonálják. A szöveghez igazodva szinte mondatonként változik a zene hangulata: a *Miserere* szövegre fájdalmas kitörést hallunk, a *Qui sedes ad dexteram Patris* megint csak a mennyei fenséget ábrázolja. E két szövegi és zenei elem váltja egymást a legkülönbözőbb változatokban. Külön érdemes megfigyelni a rendkívül kifejező erejű zenekari kísérőszólamokat! A *Quoniam tu solus sanctus* szövegrésznél felhangzó monumentális zenekari unisono indítja el a zárórészt, amely az *In gloria Dei patris, Amen* szavakra épített grandiózus fúgában jut el tetőpontjára. A fúgaszerkesztés minden mesterfogását tartalmazó, hatalmas záradék azonban nem volt elégséges Beethoven számára. A tétel kódájában még egyszer visszahozza a Gloria kezdetének tematikus anyagát, és végül szinte már extatikus akkordokban fejezi ki a dicsőítést. Hallatlanul merész újszerűséggel az utolsó ütemben elmaradnak a zenekari akkordok, és az énekkar egyedül énekli a záró D-dúr hangzatot.

Credo. Ez a tétel adott lehetőséget Beethoven számára, hogy a Missa legmélyebben filozofikus részét megalkossa. Különös módon éppen a Credóban, amely szövegének néhány szárazon dogmatikus mondata miatt minden misekomponista számára a legnehezebben megoldható feladat volt. Ez az a muzsika, amely elénk állítja a hősi, az emberi Krisztusfigurát. Az első tételrész (*Credo*) a hit szilárdsága mellett tesz tanúbizonyságot. Ezt zeneileg a *Credo* szóra eső motívum állandó felhangzása húzza alá. Az egész első szakasz hangulatilag, eszmeileg egyetlen nagy tömb, amelyet csak színez néhány hagyományos ábrázoló elem, mint például a *Visibilia omnium* és az *Et invisibilia* forte és piano szembeállítását, vagy az *Ante omnia saecula* misztikus pianissimója, a *Genitum* felkiáltása, vagy az, amely nélkül misekompozíció el sem képzelhető: a *Descendit* valóban „leszálló” dallamvonala. Adagio tempóban szólal

meg a passiótörténet. Krisztus fogantatásának és emberré válásának archaizáló, gregoriánra emlékeztető zenei ábrázolása a partitúra egyik leg-szebb lírikus-misztikus részlete. Fájdalmas hangzatok, váratlan dinami-
kai ellentétek, súlyos diszszonanciák festik magát a passiót. Ennek a ze-
nének hőse valóban *emberként* szenved kinhalált. S amikor az eltemet-
tetésről szól a szöveg (*Et sepultus est*), mintha az egész világ fölött a sötét-
ség uralkodna. A legmélyebb regiszterekben elvesző, tragikusan sötét
hangzatokból már-már naiv brutalitással pattan ki a feltámadás híret
hozó tenorszakasz (*Et resurrexit*), mely a Credo harmadik nagy forma-
egységébe vezet át. Hatalmas ujjongás köszönti a feltámadást, majd a
szenvedésben megacélozódott hit hangja szólal meg. A kezdő Credo-té-
ma most sokkal ércesebb hangszerelésben jelenik meg, még nagyobb
szerephez jutnak a rézfúvók, különösen a harsonák, és az állandó zen-
gésben szinte hallhatatlanná válva tűnnek el a dogmaszövegek. A hatal-
mas fokozás az *Et exspecto resurrectionem mortuorum* monumentális
kórus-unisonójába torkollik. A tétel negyedik szakasza az egész mű
csúcspontja és nem egy zenetörténész szerint a zeneirodalom legnagyobb
magaslata: az *Et vitam venturi saeculi* szövegre írt B-dúr fuga. Az elem-
zés kimutathatja e fuga szerkesztésbeli csodáit, a konstrukció tökéletes
logikáját. Ám nem ez a lényeg: a Vitam venturi-fuga egyike azoknak az
alkotásoknak, amelyek hallatán a hallgató szükségszerűen felejt el,
hogy hangszerek és énekhangok szólnak, annyira transzcendens magas-
latokba emelkedik, annyira elveszti anyagszerűségét. (Ugyanakkor a fuga
megszólaltatása egyike a legnehezebb énekkari-zenekari feladatok-
nak!) A passió szenvedő hőse, a harcban, halálban megtisztuló (feltáma-
dó) hős meg hozta az emberiség számára a transzcendens örök élet
ajándékát: ez és nem kevesebb a B-dúr fuga eszmei magja. Főleg a má-
sodik és harmadik szakaszban, amikor a szólisták aprózottabb ritmusér-
tékben veszik át a téma kibontását, majd amikor a zárószakaszban éteri-
kus pianissimók csendítik meg az örök élet boldogságát – ezekben a sza-
kaszokban válik képszerűen érthetővé a gondolati tartalom. (Érdekes
megemlíteni, hogy Beethoven három alkalommal jutott ilyen transzcen-
dentális magasságba, s mind a három egy-egy B-dúr fuga: a Missa mel-
lett az op. 106-os ún. Hammerklavier-szonáta utolsó tétele és az op.
130-as B-dúr vonósnégyes később külön művé önállósult Nagy Fügája.)

Sanctus – Benedictus. „Áhitattal” – írta Beethoven a partitúra fölé.
Mintha hatalmas gótikus katedrálisba lépne, olyan a tétel bevezető
zenekari része. A feltároló tér nagyságát, templomi csendjét a három
harsona szinte képszerűen állítja elénk. Valóban a leboruló áhitat hang-

ja szólal meg az egész Sanctus-szakaszban, az utolsó ütemekben szinte teljesen elvész minden hang. Annál harsányabb a *Pleni sunt caeli et terra gloria Tua* szakasz fugatója, melyhez a régi hagyományhoz híven csatlakozik az *Osanna* ugyancsak fugált megzenésítése.

Úgy tűnik, mintha Beethoven a miseszövegből hiányolta volna az áhitatos ima szavait, vagy mintha helyet akart volna szorítani miséjében a szavak nélküli, legmélyebb áhítatnak. Ezt van hivatva pótolni a Sanctus és Benedictus közti zenekari átvezetőrész, majd a mintegy az ima meghallgatását szimbolizáló, csodálatos szépségű hegedűszóló. Képes beszéddel élve: az imára mennyei követ száll le a hívőkhöz, akik azt az elstutogott *Benedictus qui venit in nomine Domini* szavakkal üdvözik. A hosszan kibontott hegedűszóló dallamát veszik át a szólisták, miközben a szólóhangszer variánsok folyondárjával veszi körül az alapidallamot. A hagyománnyal ellentétes megoldást választ Beethoven az *Osanna*-szakasz visszatértekor: nem idézi vissza a Sanctus *Osannáját*, hanem ezúttal más muzsikával, sőt, teljesen más, a Benedictushoz kapcsolódó karakterrel komponálja meg a hozsannázó szöveget.

Agnus Dei. A zeneirodalom legfenségesebb békehimnusza ez a tétel. Sötét színezetű, tragikus hangú és hosszú terjedelmű első szakasza még csak könnyörgés az Isten Bárányához, majd következik a partitúrában is „könnyörgés külső és belső békéért” külön felirattal jelzett második szakasz. Pasztorális hangvétele mintha a már megvalósult világbékét tárná elénk: ime, a krisztusi életút és hősi küzdelem eredménye. Ám hirtelen tompa üstdobütések, izgatott vonósmenetek, majd félelmetesen közeledő, egyre erőszakosabbá váló trombitafanfárok hangzanak fel: az emberiség békéjét veszélyeztető háború zenei képe ez. A szólisták egyre fokozódó hevességű, könnyörgő recitativói (teljességgel liturgiaellenes megoldás!) mintha elhárítanák a veszélyt; újra a békés hangulat muzsikája zendül fel a kórusban és a zenekarban. Ebben a szakaszban Beethoven egy Händel-dallamot használt fel fugato-témaként, a Messiás Allelujájának egyik motívumát. De újra fenyegető hangok következnek: ha az üstdobok és trombiták az előbbieken a külső béke ellenségeit ábrázolták, a most következő zenekari fugato az ember belső békéjének veszélyeztetőit: a rossz gondolatokat festi. (Az előző béke-téma torzított változata a fugato alapmotívuma.) Ám az ember ezt a veszélyt is legyőzi – hirdeti a Missa utolsó szakaszának visszanyert béke-zenéje, amelyet már csak néhány ütem erejéig tudnak a háborús fanfárhangok fenyegetni.

Így alkot hármasság egyet a beethoveni életmű három kimagasló al-

kotása, a III. szimfónia, a IX. szimfónia és a Missa Solemnis. Az Erocában a prometheusi tett, a IX.-ben az öröm, a Missában a béke – ez az emberiség célja, az emberi élet értelme.

BEETHOVEN

KRISZTUS AZ OLAJFÁK HEGYÉN (Christus am Ölberge)

szoprán-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra és zenekarra, op. 85.

Személyek:

Szeráf (*szoprán*) – Krisztus (*tenor*) – Péter (*basszus*)

6 szám: 2 ária (az egyik kórossal), 1 duett, 1 tercett kórossal, 2 kórus (valamennyi számot recitativo accompagnato előzi meg)

A 85-ös opuszszám alapján azt vélnénk, hogy Beethoven egyetlen oratóriuma késői műve a szerzőnek, az Esz-dúr zongoraverseny és a VII. szimfónia korának gyümölcse. Valójában ifjúkori műről van szó, az 1799–1800-as években született. Ósbemutatójára 1803. április 5-én került sor, azon a hangversenyen, amelyen a II. szimfónia került először bemutatásra. Egyike lett Beethoven a maga idején legnagyobb közönségsikert megért darabjainak: bemutatójának évében négyszer adták elő, ami akkor igen nagy sikernek számított. A mester maga nem értékelte túl nagyra az oratóriumot; egyébként is gyanakvással viseltetett minden olyan műve iránt, ami nagy népszerűsége tette szert. Tudta, hogy ezekben inkább a divatnak, a kodifikált közönség-izlésnek hódolt, mint saját zsenijének. Amikor 1811-ben – innen az aránylag magas opuszszám – kiadásra ajánlotta fel művét a lipcsei Breitkopf és Härtel cégnek, így mentegette az oratóriumot: „Amit az oratóriumnál figyelembe kell venni, az az, hogy ez volt első, korai művem ebben a műfajban. 14 nap alatt írtam meg, mindenfajta zürzavar, életem különféle kellemetlen és félelmetes eseménye közepette. (Testvérem éppen halálosan beteg volt.) . . . Természetes, hogy ma egész másként írok oratóriumot.” Egy másik levélben is a kompozíciós idő rövidségéről beszél, de megemlíti, hogy „a költő muzikális volt, sok mindent írt már zenére és minden pillanatban megbeszélhettem vele a problémákat”.

A szövegköltő, Franz Xaver Huber valóban több operalibrettót írt,

köztük a népszerű, Pesten is sokat játszott Winter-opera, a Megszakított áldozati ünnep-ét. Lehet, hogy muzikális volt és Beethoven támaszkodhatott rá, ám a Krisztus az Olajfák hegyén szövegkölteménye bizony... fércmű. Nyelvileg éppúgy, mint tartalmilag. Három evangélium (Máté, Márk és Lukács) írja le drámai szavakkal a Gethsemane-kerti jelenetet, Krisztus életútjának egyik legemberibb epizódját. Huber teljesen kihagyja az elalvó tanítványokat, Jézus szemrehányó szavait, imájának kétségbeesett mondatait. Ez az evangéliumoknak talán az egyetlen részlete, amelyben a Megváltó teljesen emberi módon...fél. Hubernél mindez hiányzik; pedig az Embert eszmevilága centrumába állító Beethoven számára milyen vonzó lett volna a téma *ilyen* feldolgozása!

Ami marad: közhelyek, áhitatos sablonok gyűjteménye, vetekszik a legrosszabb Bach-kantáta szövegekkel.

Beethoven zenéjét is sokáig gyengének ítélte a zenetudomány. Már a híres berlini kortárs-kritikus, Rochlitz „komikusnak” tartotta Krisztus elfogatásának jelenetét – Beethoven meglehetősen mérgesen tiltakozott e minősítés ellen. De egy olyan kiváló Beethoven-specialista, mint Paul Bekker is így vélekedik az oratóriumról, 1911-ben: „Azok közé a művek közé tartozik, melyeknek bármilyen feltámasztási kísérlete kárbavesztett munka volna. Mai érzéseink nem fogadják be, ha vallásos tárgyat, a passiótörténetet bravúráriákban és operai együttesekben dolgozzák fel.” Ugyanaz a szemlélet ez, amely az olasz komponisták egyházi műveit is elutasítja, operásnak, a szent tárgyhoz méltatlannak tartja – Pergolesi Stabat Materjétől a Verdi-Requiemig...

Pedig sok-sok értéket tartalmaz ez a partitúra, jóllehet valóban egyetlen muzsikussal sem sorolná Beethoven főművei közé. Stílárís modellje kétségtelenül Haydn oratórium-típusa, némi – nem is kevés – olaszos behatással. Az alap, a zenedramaturgiai koncepció a Haydné: úgy megkomponálni az áriákat, együttesek, kórusok dallamait, hangszerelését, hogy azok egyidejűleg tegyenek eleget a zenei szerkesztés, a zenei logika követelményeinek és a képszerű kifejezés igényének. Ha az általában mindenkittől kárhóztatott koloratúrákat közelebbről megnézzük, még azoknak is van zenedramaturgiai értelmük: olyan szavakra esnek, mint „boldogság”, „dicsőítés”, „szeretet” – tehát a kifejezés eszközei és nem öncélú díszítmények. Természetes, hogy a Krisztus az Olajfák hegyén nem mérhető a Missához, de még a C-dúr miséhez sem – két hét még egy beethoveni méretű lángésznek is kevés idő lett volna remekmű megírására –, de mindenképpen izgalmas és érdekes, drámai muzsika, valóságos előtanulmánya a négy évvel később munkába vett Fideliónak.

1. *Introdukcio, recitativo és aria.* Hallatlanul feszült és különös zene a zenekari előjáték – a mű legádázabb kritikusai is elismerték ezt. Úgyzólván egyetlen eset a beethoveni életműben már maga a sötét esz-moll hangnem is; az unisono kezdet, az üstdobszólók, a váratlan dinamikai kitérések, az egész hangulat a Fidelio II. felvonásának bevezetésére mutat előre; remekbeszabott zenei képe a magáramaradt, kétségektől gyötört Jézusnak. A recitativo folytatja ezt a hangot, Jézus drámai erejű c-moll áriája valóban operai eszközökhöz nyúl, de a legnemesebbekhez – s különben is, Beethoven számára a Megváltó ember, emberi szenvedélyekkel, érzésekkel, aki emberi módon szenved is.

2. *Recitativo, aria és kórus.* A Szeráf meditatív kommentárja: boldog az emberiség, amelyet Krisztus szenvedése megváltott. A kétrészes, dúsan kolorált áriához eléggé szabványos kórus-fugato kapcsolódik, melynek feltűnően kromatikus menetei a kárhozottakat festik.

3. *Recitativo és kettős.* Szituációábrázoló, a félelmet festő unisonókban gazdag, egyébként ugyancsak sablonos zene.

4–5. *Recitativo, kórus, recitativo, kórus.* Az azonos motívumokra épülő két tétel a Jézus elfogatására érkező katonák vadságát és a tanítványok félelmét önti zenébe. Ez az a szakasz, amelyet Rochlitz komikusnak tartott. Ma inkább azt mondanánk: feszültséggel terhes, drámai muzsika, vérbő operai jelenet, szinte a Fidelio első Pizzarro-jelenetének előképe. Pianissimo indulómuzsika festi a lopakodó katonákat, kórusuk ugyancsak a leghalkabb dinamikai tartományokban mozog. A szólások piano-staccato jellege érdekes módon utal Verdi orgyilkos- és özszeesküvő-kórusainak állandóan visszatérő zenei karakterére. (S még egy előreutalás: Berlioz alig játszott oratóriumában, a Krisztus gyermekora című műben is van egy ilyen piano induló, a római katonák jeruzsálemi őrjáratának muzsikája.) A vad katonakórust a tenor-basszus férfikar énekli, a tanítványok rettegő-kétségbeesett közbekiáltásait csak a kórus-tenor.

6. *Recitativo, tercett és zárókar.* A Szeráf, Krisztus és Péter hármasa egyike a mű valóban gyenge pillanatainak, a zárókar is megmarad a közhelyek világában.

CHERUBINI

C-MOLL REQUIEM

vegyeskarra és zenekarra

7 tétel

A zeneszerző. Ha a zenei klasszicizmusról van szó, általában Haydn, Mozart és Beethoven az a három név, amely ezt a stílárís világot a köztudatban jelenti. Lehet vitázni róla, hogy vajon Schubert a klasszicizmusshoz tartozik-e vagy a romantikához; arról azonban általában meg szoktak feledkezni, hogy a klasszikus korszak zeneszerzőinek sorában van helye *Luigi Cherubininek* is. Az igen hosszú életű, 1760-ban született és 1842-ben elhunyt olasz komponista azonban nemcsak stílusával képviselője ennek a korszaknak, de ugyanakkor megtestesítője annak a fogalomnak is, amit a klasszikummal kapcsolatban pejorativ mellékizzel szoktunk emlegetni: Cherubini nemcsak klasszikus, de klasszicista is. Hosszú élete során, melynek java részét Párizsban élte le, ő volt a „hivatalos” komponista, akit csak a napóleoni időben mellőztek kissé. A Bourbon-restauráció és a polgárkirályság idején Cherubini nélkül semmilyen döntés nem születhetett zenei ügyben, semmilyen ünnepi alkalom nem volt elképzelhető a mester ünnepi muzsikája nélkül. Ő volt a Conservatoire mindenható ura, aki a legszigorúbban őrködött az intézet statútumai felett, s így – noha ő sem volt francia – ezekre az alapszabályokra hivatkozva nem engedélyezte az ifjú Liszt Ferenc Conservatoire-beli tanulmányait.

Ha Cherubini, az ember nem éppen a legrokonszenvesebb jelenség a zenetörténetben, ha a zeneszerző Cherubini sok művére vonatkoztathatjuk a „klasszicista” jelzőt, ez az életmű mégis tartalmaz számos olyan elemet, amely figyelemre méltó. Pályája kezdetén Cherubini tipikus képviselője volt annak a „szabadító operának”, amely az Enciklopédisták kora óta, Beethoven *Fidelió*jáig az egyik uralkodó típus az operaműfaj világában. A „Vízholdó” ennek a szabadító operának egyik leghíresebbé vált és évtizedekig, sőt majd egy évszázadig népszerű példája volt. Későbbi színpadi műveiben, mindenekelőtt a napjainkban ismét többször előadásra kerülő „*Medeá*”-ban megcsodálhatjuk Cherubini hallatlan drámai erejét, mindenekelőtt a tragikus és feszülten izgalmas jelenetekben. Egyetlen szimfóniája, ha nem is éri el a bécsi mesterek színvona-

lát, méltó képviselője a klasszicizmus szimfonikus irodalmának, csak úgy, mint leggyakrabban előadásra kerülő darabjai: operanyitányai.

Cherubini muzsikája – operái kivételével – gyakran kelti az érzelmektől távol álló hűvösség képzetét. Végletekig kicsiszolt formálóereje, dalmainak tökéletes egyensúlya, ellenpontozó tudása: mind mesterre vall, ám valahol hiányzik – legalábbis ma úgy érezzük – az az érzelmi fűtöttség, amely a klasszikus mesterek alkotásaiban mindig jelen van. Ennek ellenére Cherubini jelentős komponista, még ezekben a talán akadémikusnak tűnő darabokban is. Hozzájárult ahhoz, hogy a XVIII–XIX. század fordulójának kezdeményezései oly mértékben emelkedjenek törvényerőre, hogy még a későbbi korok alkotóművészei is ezeket kövesék.

Leginkább két Requiemjében lehetünk tanúi mindennek. A c-moll Requiem 1816-ban készült, bemutatójára két évvel később, Joseph Méhul gyászünnepe kerület sor. Első előadása óta nagy népszerűségnek örvendett a darab, és még századunk első évtizedeiben is igen gyakran került előadásra, nemcsak Franciaországban, hanem világszerte. Egyrészt azért, mert a mű nem támaszt különösebben nagy igényeket az előadógárdával szemben, másrészt tömörsége révén igen alkalmas volt akár gyászünnepeken, akár hangversenyen való megszólaltatásra.

Ellentétben a requiem-irodalom nagy mesterműveivel, Cherubini műve nem vesz igénybe szólistákat, megelégszik az énekkarral. Az egyes tételeket sem osztja altételekre, még a terjedelmes Dies Irae sem.

1. *Introitus*. A zenekar mély regiszterében, gordonkákön és fagotthon szólal meg a tétel vezető témája. (A hangulat komorságát és sötéttségét húzza alá Cherubini azzal, hogy az egész tétel során mellőzi a magas hangfekvésű hangszereket, és sem hegedűket, sem fuvolát, oboát és klarinétot vagy trombitát nem alkalmaz.) Az énekkar akkordikus felrakásban szólaltatja meg a *Requiem aeternam* szövegét. Csak a középrészként szereplő *Te decet* hoz valamivel világosabb hangzásokat. Az *Introitus*-hoz kapcsolódó *Kyrie*-részben a zene menete kissé mozgalmassabbá válik, a tematikus anyag azonban változatlan.

2. *Graduale*. Az általános szokással ellentétben Cherubini megkomponálta a gyázmise lépcső-énekét is. Ebben a tételben is hallgatnak a magas hangú hangszerek, sőt az énekkart kizárólag két részre osztott brácsa-, gordonka- és nagybőgő-szólamok kísérik. A tétel zenéje a lehető legegyszerűbb, szinte korál-harmonizálás jellegű.

3. *Dies Irae*. A mű első ütemei minden hangszerelés-tankönyvben a mintapéldák között szerepelnek: a rézfúvók fanfárja után hangzik fel

ugyanis az a híres egyetlen tam-tam ütés, amely hivatva van a hallgatóság elé állítani a végítélet borzalmait. Ettől az egy ütéstől kezdve használták a zeneszerzők a tam-tamot a félelmetes hangulat kifejezésére. S valóban: ez az egyetlen ütés rendkívül kifejező; emellett pedig igen nagy merészségre is vall, hiszen Cherubiniig alig-alig fordult elő, hogy zeneszerző ütőhangszert – különösen ilyen ritka ütőhangszert – önmagában, szólisztikusan alkalmazzon.

A Dies Irae-sequentia megkomponálása egyébként teljesen egyöntetű Cherubini Requiemjében, az első szavaktól egészen a *Gere curam mei finis*-ig egy tempóban, és alig-alig változó zenei anyaggal bonyolódik le a tétel. Felismerhetünk bizonyos formaegységeket, de a visszatérések szigorúan homogénné teszik a darabot. Tulajdonképpen csak a *Lacrymosa*-val változik alapvetően a hangulat, ekkor lép a félelem és a rettegés helyébe a könnyörgés. A Dies Irae homogén tömbjén belül azonban természetesen kontrasztáló elemek vetítik a hallgató elé a szövegben foglalt különböző képeket. Ezekben az ábrázoló jellegű megoldásokban rendkívül gazdag Cherubini stílusa.

4. *Offertorium*. Nagy, négyrészes forma, melyben a 2. és 4. szakasz azonos. Az első rész (*Domine Jesu*-tól *In lucem sanctam*-ig) ugyanazt a kompozíciós módszert mutatja, mint amit fentebb a Dies Irae-vel kapcsolatban megfigyelhettünk: a zeneileg egységesített szerkezeten belül az apróbb formaegységek éles kontrasztban állnak egymással kifejezőmódjuk révén. Cherubini külön kiemeli a szövegnek a pokolra vonatkozó részleteit, ezeket drámaian és sok színnel mutatja be. Így a *De poenis inferni*-szövegnél alkalmazza az olasz operák közismert „halálritmusát” (♩♩♩), a *Profundo lacu*-nál természetesen érzékelteti a mélységet, a *Libera eas de ore leonis*-nál kifejezési eszközei a váratlan hangnemi kitérések és a halál-ritmus kombinációja, míg a *Ne cadant in obscurum* teljes képszerűséggel állítja elének a sötétségbe zuhanást. Szent Mihály arkangyal nevének említésére viszont kivilágosodik az addig sötét kép, a magas regiszterű hangszerek ismét csak képszerűen mutatják a „szent fényt”. A második nagy formaegység a hagyományt követi: Cherubini a *Quam olim Abrahae*-ra monumentális, háromtémás fűgát komponál. A harmadik rész (*Hostias*) átszellemült könnyörgés-hangját a változtatás nélkül megismételt *Quam olim* fűga váltja fel.

5. *Sanctus*. Rövidre fogott és meglehetősen külsőséges, „klasszicista” tétel.

6. *Pie Jesu*. Ismét a hagyománnyal ellentétben, Cherubini Requiemje külön tételként tartalmazza a gyászmise beszterelési részének könnyörgé-

sét. A zenekarban ismét csak a mélyhangú hangszerek szerepelnek, kíséretükkel szólaltatja meg az énekkar – túlnyomórészt akkordikus szerkesztésben és ritmikailag teljesen egyöntetű lüktetéssel – az ima szövegét.

7. *Agnus Dei*. A háromszoros invokáció Cherubini megzenésítésében teljesen homogén. A *Requiem sempiternam*-tól kezdve azonban változik a kép: fedett üstdobok pergése fölött egyre halkul, egyre inkább homályba vész a zene, mintha a szerző valóban az örök nyugalmat festené.

CHERUBINI

D-MOLL REQUIEM

háromszólamú férfikarra és zenekarra

7 tétel

20 évvel a c-moll requiem után, 1836-ban készült el az olasz-francia mester második gyászmiséje. Az előadói apparátus szokatlan: kizárólag férfikar szólaltatja meg a művet, zenekari kísérettel. Csak szokatlan, de nem egyedülálló ez a koncepció. Ismerünk férfikari requiemet már a XVI. századból is, és Cherubini kortársai közül is jó néhányan ezt az apparátust választották. Ám míg Vogler apát, Georg Weber, József Elsner (Chopin mestere) vagy Ignaz Seyfried művei örökre feledésbe merültek, Cherubini d-moll requiemje ma is elég gyakran felhangzik.

A mű tételbeosztása teljesen azonos a c-moll requiemével, sőt a koncepció is lényegében változatlan. Egyes esetekben az azonos szövegekre szinte még a muzsika is azonos, legalábbis karakterében, tempókban és a motivika külső formáiban. Így tulajdonképpen felesleges a Férfikari Gyászmise tételenkénti részletes ismertetése, csak az eltérő momentumokat idézzük fel. Az *Introitus*hoz csatlakozó *Kyrie* bővebb kidolgozású; a *Graduale* a cappella tétel, csak bevezetesként hangzik fel négyütemnyi zenekari előjáték. A *Dies Irae*-ben ismét a homogén, de mégis kontraszt-gazdag elképzeléssel találkozunk, ebben a műben talán még több az ellentét az egyes ábrázoló jellegű szakaszok közt, mint a c-moll requiemben. Így széles kidolgozásra kerül a *Recordare* és a tételt záró *Pie Jesu*. Az *Offertorium* koncepciója egy ponton különbözik csak elődjétől: a *Quam olim* fúga első megjelenése alig néhány ütemnyi, csak a visszaté-

réskor kapjuk a teljes kidolgozást. A teljesen azonos elképzelésű *Sanctus* utáni *Pie Jesu* ismét a cappella tétel, ám az egyes kórusszakaszok közt meg-megjelenik egy háromütemes, igen kifejező klarinét szóló. Az *Agnus* hangulati és zenei elképzelése sem különbözik a megelőző darabtól.

SCHUBERT

ESZ-DÚR MISE

szoprán-, alt-, 2 tenor- és basszuszólóra, vegyeskarra és zenekarra

6 tétel

A zenetörténet két nagy mesterének jutott sajnálatos osztályrészként az utókortól a legteljesebb félreismerés: Haydnnak és Schubertnek. Haydnt vagy másfél évszázadig tartották joviálisan humoros, kedélyesen naiv „Haydn-papának”; csak a legutóbbi évtizedek változtattak ezen a szemléleten, felismerve, hogy az osztrák mester a zenetörténet legnagyobb újtóinak egyike, s hogy műveinek egyáltalán nem jelentékeny részére érvényes csak a hagyományos jellemzés. Nagy magányos ő, aki a tragédiát, az emberi lélek szenvedélyeit éppoly elemi erővel szólaltatja meg, mint Beethoven vagy Verdi.

Schubertre pedig ugyancsak egy évszázad rakta rá a biedermeier meghatározást, mint legfőbb jellemzést. Különösen minden idők legnagyobb zenei merénylete, a „Három a kislány” limonádé ízű giccse óta érzik Schubertet „a szerelem és a polgári érzelmek” szentimentális, keserűes dalnokának. Pedig ha van zeneszerző, akire ez nem illik rá, az Franz Schubert.

Van egy szempont, ami bizonyos fokig érthetővé teszi a félreismerést. Schubert egyike a stílusperiódusok határán álló, Janus-arcú komponistáknak. Éppúgy tekinthető romantikusnak, mint klasszikusnak. Legtöbb művének tartalmi oldala, hangulati szférája és egész világlátása a romantikához sorolja. Ám ugyanakkor zenei kifejezőeszközei még teljesen vagy majdnem teljesen a bécsi klasszikus örökség modelljét követik. Jellemző: az egyértelműen klasszikusnak tartott Beethoven sokkal merészebb, sokkal modernebb, sokkal vadabban avantgardista akár a formakoncepció hagyományainak szétrobbantása, akár a többi zenei kife-

jezőeszköz és kompozíciós elem terén, mint a legtöbbször, romantikusnak elkönyvelt Schubert.

Vannak olyan zeneszerzők, akik a muzsika minden műfajában marandó remekműveket alkotnak; vannak, akik csak egy-egy műfajt ápolnak; és vannak olyanok, akik minden műfajban tevékenykednek, ám ezek közül csak egyben vagy néhányban érik el a halhatatlanságot. Látzólag könnyű lenne Schubertet utolérhetetlen dalai miatt a legutolsó csoportba sorolni. Ám őt is utólérte nem egy zeneszerző sorsa: az egész világon elismert, népszerű és szeretett művek – sőt, műfajok – háttérbe szorították a többit. Schubertnek valóban felülmúlhatatlanok a dalai, csodálatos a zongoramuzsikája, és a legnagyobb alkotások közt tartjuk számon két utolsó szimfóniáját vagy kamarazenéjének késői nagy alkotásait. De vajon hányan ismerik nagyszerű kórusait, szólisztikus kamaraműveit? S nagyjából ugyanez a helyzet egyházi műveivel.

Hat misét, egy monumentális Stabat Mater-t, egy izgalmasan érdekes oratóriumtöredéket („Lazarus”) és számos kisebb művet írt a musica sacra területén. Korai miséi a mozarti rövid misék típusába tartoznak – a G-dúr és B-dúr művet elég gyakran szokták templomokban játszani –, míg két nagyszabású miséje, az Asz-dúr és az Esz-dúr darab új utakat mutat. Schubert ezekben tulajdonképpen előlegezi a mintegy fél évszázad múlva kibontakozó ceciliánus mozgalmat.* Előrevetíti annak egyszerűségét, tömörségét és tartózkodását a teátrális effektusoktól.

Az Esz-dúr mise Schubert halálának évében, 1828-ban készült. Korábbi testvérével, az Asz-dúr művel együtt példázza az előbb említett jellegzetességeket. Sok részletében kimutathatjuk a zenéből való fogantatást, s ez annál is inkább érdekes, sőt meglepő, mivel Schubert a dalokban éppen az ellenkező felfogást tanúsítja: ott dallamai és egész koncepciója a szöveg értelmezéséből fakadnak. Így az egész misében tulajdonképpen csak két részlet van – a Credo *Crucifixus*-a és az *Agnus Dei* –, amelyben igazi drámaiságnak lehetünk tanúi.

1. *Kyrie*. Nyugodt, fekvő zenekari akkordsor és lépegető basszusmenet nyitja meg a könyörgő tételt. Az énekkar belépésekor derül csak ki, hogy a zenekari előjáték egyben a tétel főtemáját intonálta. A *Christe* erőteljesebb és magasztosabb hangokat üt meg, a visszatérés azonban zenében és hangulatban a bevezetést idézi.

2. *Gloria*. Az örvendezés és ujjongás hangját Schubert kissé visszafogja, már ami a tempókaraktert illeti. Inkább a fenségesség kifejezése lebeg

* Részletesebben lásd a Liszt-fejezetben.

szeme előtt. Csak a zenekari kíséretben felviharzó vonószenetek képviselik az ujjongó jubilációt. A hagyományoknak megfelelően pianóba hull vissza az *Et in terra pax* és az *Adoramus te*. A *Gratias*-tól lágyabbá válik a karakter: a hálaadás bensőséges hangja szólal meg. Érdekes, és ismét csak a zenei fogantatásra mutat, hogy Schubert ezután rövidített formában – mintegy rondo-visszatérésként – megismétli a *Gloriát*. (Meg kell jegyezni egyébként, hogy Schubert meglehetősen szabadon bánik a hagyományos latin textussal, így a *Gratias*-ban a *Gratias agimus tibi* több ízben megszakítja az ünneplő sorokat – *Deus pater omnipotens, Rex caelestis* stb. – s ezáltal önkényesen változtat a tartalmi szférán is.) Lassabb tempóban csendül meg a könyörgés, a *Miserere*. A fúvósok hangsúlyozott, tartott hangokból álló dallamot játszanak, a vonósok tremolóinak kíséretében. Efölött szólal meg az énekkar töredezett frázisaiban a szöveg. (Egyes előadásokon ebben a részben szólisták is közreműködnek.) Újabb „rondo-visszatérés” a *Quoniam*, majd a hagyományhoz híven hatalmas fúga koronázza meg a tételt (*Cum sancto Spiritu*).

3. *Credo*. A *Credo* első szakasza talán legkézenfekvőbb példája a cecilianizmusra emlékeztető egyszerűségnek. Nyugodt tempóban, főleg akkordikus és csak ritkán ellenpontos feldolgozásban és homogén hangulatban deklamáltatja Schubert a szöveget egészen a *Descendit de caelis*-ig. (Szövegkezelésében itt is olyan furcsaságokra bukkanunk, hogy felmerül a gyanú: Schubert nem értette a textust, legalábbis nem tudott latinul. Egyébként ugyanez a helyzet az *Asz-dúr* misénél is, ahol a mester addig megy el, hogy kihagy egyes sorokat. Ezért a Schubert-miséket szövegileg revideálni szokták, hogy templomi előadás esetén megfeleljenek a liturgikus követelményeknek.) Az *Incarnatus* – jellegzetes Schubert-dal. A két tenorszóló indítja ellenpontos feldolgozásban a 12/8-os ringású, határozottan barcarola-karakterű főtémát. Később a szopránzóló is csatlakozik hozzájuk. Megrázó viszont az a hatalmas fokozás, amellyel a passiótörténet eljut csúcspontjához, a *Crucifixus*-hoz. Ezt a fokozást a zenekar biztosítja, főleg az igen differenciált ritmikus lüktetés segítségével. És megint a zenei fogantatás, mely úgyszólván figyelmet sem fordít sem a liturgikus, sem a drámai követelményekre: a *Crucifixus* után megismétlődik az *Incarnatus*, majd ismét a *Crucifixus*. A továbbiakban visszatér a *Credo* első szakaszának homogén zenei anyaga, majd ismét monumentális fúga (*Et vitam venturi*) zárja a tételt.

4. *Sanctus*. Ünnepléses fortissimók, visszafogott, lassú tempó és a teljes zenekar zengése jellemzik a rövid tételt, melyet erősen hagyományos, fugált *Osanna* fejez be.

5. *Benedictus*. Természetes, hogy Schubert, a nagy melodikus, ebben a tételben éri el zenei szépség szempontjából a tetőpontot. Hiszen százados hagyomány már, hogy a Benedictust, rövid, áldó textusát tetszés szerint ismételve, a zeneszerzők a dallami kibontás és kivirágzás muzsikájává tegyék. Itt is a lírikus szépség uralkodik a szólisták énekében. Ővük az egész tétel, a kórus csak néha-néha szól közbe. Záradékként változatlanul ismétlődik az *Osanna*.

6. *Agnus Dei*. Az egész mű talán legdrámaibb és zenei kidolgozás szempontjából is legtökéletesebb tétele. A zenekar éles hangsúlyai és izgalmas ritmikája, a kóruszólamok változatossága és kifejező ereje, a dinamika feszítő ereje – ezek a fő jellemzők. A háromszoros *Agnus* után a *Dona nobis pacem* a megbékélés, vagy ha úgy tetszik, a békevág nyugodt-boldog hangját üti meg.

gulatokat, érzelmeket, szenvedélyeket ábrázol elvont módon, de mindennek hordozója maga a muzsika, azaz a dallam, a ritmus, a harmónia, a hangszín és a forma. Most már tünetően zenén kívüli elemek, elsősorban az irodalom, a nagy világirodalom témái kerülnek feldolgozásra. Mégpedig úgy, hogy a zenén kívüli tárgy – a „story” – maga alá gyűri a zenei elemeket, s ez válik központivá.

A romantika: a polgári zsánerkép vagy általában véve a polgári eszmék kora. Soha annyi lírikus leírás, annyi táncdarabsorozat, annyi házi muzsikálásra alkalmas zenemű nem születik, mint a múlt század folyamán. De polgári, haladóan polgári ekkor a szabadság, a zsarnokság elleni küzdelem eszmevilága is. Soha ennyi ellentét a műalkotás tárgyában és témájában, az alkotóművész ideáljaiban. És ugyanakkor a romantika a népiesség felfedezésének kora is. A népiességé, amely ugyan ebben az időben még egy kicsit egyet jelent az idillel, egy kicsit az egzotikummal. De az alkotóművész fegyvertárába belekerült már a népi művészet egyszerűsége, áttetsző formavilága, dallamkincse. Mindez már régebben is megfigyelhető, de a romantika áll ki demonstratívan a népiesség mellett.

A romantika: a középkor felfedezésének kora. A lovagvilág, a középkori legendák szinte központi helyet foglalnak el számos műfajban, elsősorban persze az operában. S a zeneszerző néha azt is megkísérli, hogy neki „középkorinak” tűnő, archaizáló zenei materiát használjon fel.

És a romantika természetesen a fantasztikum, a szó szerinti értelemben vett romantika, tehát a regényesség, az elvágódás, az irrealitás korszaka is.

Születhetik-e ebben a korszakban, ilyen szellemi áramlatok idején händeli vagy bachi értelemben vett oratórium, megírhatja-e romantikus zeneszerző Mozart Requiemjének vagy Beethoven Missa Solemnisének méltó folytatását? Természetes, hogy nem. Az oratórium eddig, születése óta minden stíluskorszakban az általános emberi eszmék, a legnagyobb humánus problémák kifejezője volt. A barokk és a klasszicizmus oratorikus vagy általában egyházi művei nem ismernek egyéni problematikát. Legfeljebb egyéni *módon* adnak feleletet az emberiség legnagyobb kérdéseire. Természetes tehát, hogy azok az oratóriumok, amelyek a romantika idején keletkeznek, eltérnek, eltávolodnak az eddigi eszméktől és inkább lírikusak – mint Schumann művei –, forradalmi módon szenvedélyesek – mint Berlioz idevágó alkotásai –, egyházi és világi hatásokat összeötözők – mint Liszt darabjai –, a szó legjobb értelmében véve teátrálisak – mint Verdi Requiemje –, vagy, ha korszakok határain állnak, saját koruk eszmevilágát szándékosan archaizáló eszkö-

VI. FEJEZET

A ROMANTIKA KORÁNAK ORATÓRIUMAI

A romantika: a szenvedély kora. A szenvedélyé, amely az egyén érzésvilágából fakad, és a szenvedélyé, amely a tömegek lelkét tölti el. Nem mintha a korábbi stíluskorszakokban az emberi szenvedélyek hiányoztak volna a zeneszerző palettájáról; amióta csak megszületett a világi muzsika, nincs olyan korszaka a zene történetének, hogy az alkotóművészek ne erről a témáról írtak volna. Ám, amíg a renaissance vagy a barokk, az érzelmesség kora vagy a klasszicizmus idején sokkalta inkább az általános-emberi érzelmekről és problémákról volt szó, addig a romantikus művész saját egyéni szenvedélyeinek ad hangot. És amíg a korábbi időkben az emberi érzelmek és szenvedélyek kifejezése együtt járt a zenei szerkesztés logikus és szigorú törvényeivel, addig a romantikában a tartalom szabja meg a formát.

A romantika tehát: a formabontás, a formák fellazítása vagy az új formakoncepciók kora. Ha a tartalom úgy kívánja, Berlioz habozás nélkül bővíti a szimfónia formakeretét. Ha a zeneszerző úgy érzi, mint például Chopin vagy Schumann, hogy gondolatait csak a tömör kisformában tudja kifejezni, habozás nélkül választja ezt a szerkezetet életműve legfőbb építkezési eszméjéül. Ha a program úgy diktálja, Liszt új formátípust vezet be, s ahogy a program egyetlen gondolati magból fakad, a forma is egyetlen melodikus mag állandóan változó, lépten-nyomon metamorfózisokon keresztülmenő kibontása lesz.

A romantika: az új műfaji eszmények kora. A zongorairodalomban sokkal több a miniatűrtetelekből összeálló füzér, mint a nagyméretű szonátaalkotás. Ez a koncepció bevonulhat a klasszicizmus legnemesebb műfajába, a szimfóniába is, amely ilyenformán átváltozhat zsánerképek sorozatává. Egyre több a műfaji meghatározás nélkül napvilágot látó alkotás. Vagy új fogalmazások születnek, mint: drámai szimfónia, drámai legenda, zenedráma, karakterképek, parafrázis, s legfőként: szimfonikus költemény.

Mert a romantika: az irodalmiasság kora. A zeneszerző nem elégszik meg többé a zene öntörvényű felépítésével, azzal, hogy műve ugyan han-

zökkel fejezik ki – mint Mendelssohn oratóriumai vagy Brahms Német Requiemje.

Amint a tartalom kényszerűen megváltozik, úgy változik vele együtt az oratorikus forma is. Az új műfajok, az ide is, oda is tartozó, meghatározhatatlan műfajú darabok modelljei is ekkortájt keletkeznek, mint valamennyiük őse, Berlioz drámai legendája, a Faust elkárhozása. És ismét hivatkozhatunk Schumannra, akinek Az Éden és a Péri című oratóriuma immár nem egyéb, mint elmosódó lírai képek sorozata.

Az oratórium szélesen értelmezett kategóriáján belül természetes, hogy átalakul a szigorúan vett templomi, egyházi zene világa is. A musica sacrával foglalkozó zeneszerző előtt két lehetőség nyílik meg: vagy teljesen teátrálissá válik, tehát tulajdonképpen ad absurdum viszi azt a kezdeményezést, amely már Haydn és Mozart miséiben megnyilvánul, és véglegesen elmosza a határvonalat színpad és templom, opera és egyházi zene között; vagy pedig ennek ellenkező végletébe csap át, és visszatérve a régi mesterekhez, Palestrinához és korához, sőt a gregoriánhoz, megpróbálja az új idők, az új eszmék hangját a kor szempontjai szerint átértelmezett régi eszközökkel megszólaltatni. Ez utóbbi kezdeményezés egyetlen névhez kapcsolódik, ahhoz a zeneszerzőhöz, aki talán a legnagyobb hatással volt az egész század oratorikus művészetére: Liszt Ferrenchez.

Megszületnek tehát a romantikus korban is az oratorikus és egyházzenei művek, és köztük kimagasló remekművek is. Egészében véve azonban ez a korszak csak átmenetnek tekinthető műfajunk szempontjából, átmenetnek a barokk és a klasszicizmus soha túl nem haladható, a legmagasabb csúcst jelentő alkotásai és az oratórium újjászületése, a mi korunk művei között.

MENDELSSOHN

ÉLIÁS

szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólóra, énekkarra és zenekarra. Op. 70.

Szereplők:

Az özvegy, Fiú (*szoprán*) – Az angyal, A királyné (*alt*) – Obadja próféta, Acháb király (*tenor*) – Éliás (*basszus*)

43 szám: 9 ária, 12 recitativo, 1 kórusrecitativo, 1 duett kórusral, 1 tercett, 1 szólókvartett, 16 kórus, 1 kórus és kvartett, valamint a bevezetés

Már a számok tételes felsorolása is rávilágít bizonyos fokig a mű jellegére. A kórustételek és a recitativók magas száma egyaránt bizonyítja, hogy Mendelssohn előtt a Händel-oratóriumok példája állt modellként. A különleges összeállítású formák, mint a kórusrecitativo vagy a bevezetés, amely teljesen rendhagyó módon egy recitativóval előzi meg a nyitányt – arra mutatnak, hogy a barokk modellt a romantikus kor új formaelvei hatják át. (Ehhez még hozzávehetjük, hogy a felsorolásban csak könnyebbség kedvéért jelöltünk kórusnak egy kettős kvartettet, valamint azt, hogy a recitativo jelzésű tételek közt több olyan akad, amelyben a szólistákon kívül a kórus is részt vesz.)

Amint Mendelssohn egész zeneszerzői életműve, úgy az Éliás is a művész egyéniségének kettősségét mutatja. A zeneszerző a klasszikusokon nőtt fel, és a klasszikus formakultúra teljes vértetét átvette tőlük. Kifejezőeszközeiben igen gyakran elmarad Beethoven késői stílusa mögött modernség és merészség tekintetében. (Ez a megállapítás ugyanígy vonatkoztatható a korai romantika legtöbb mesterére, Mendelssohnon kívül például Weberre is, nem beszélve a korszakkategorizálás szempontjából hol a romantikusokhoz, hol a klasszikusokhoz sorolt Schubertől.) A klasszikus formát azonban igen gyakran romantikus tartalommal, romantikus szemlélettel tölti meg Mendelssohn. Híresek például a romantikus mesevilág által ihletett tündér-scherzói – ennek a zsánernek utolérhetetlenül legnagyobb mestere volt –, vagy azok a művei, melyek ütiélémeit foglalják zenébe, mint a „Skót” szimfónia és zongoraszonáta vagy az Olasz szimfónia. Jellegzetesen romantikus Mendelssohn legnépszerűbb ciklusa, a Dalok szöveg nélkül című zongorasorozat. Beethoven és Schubert kisforma-füzerei mellett és után ez a sorozat vált a romantika egyik központi műfajtipusának ősvé.

Az Éliás ugyanezt a képet mutatja. Kórustételei, ezek a monumentális

tablók händeli ihletésűek, sokuk fúga, ám lépten-nyomon felbukkannak bennük a romantikus kor jellegzetes harmóniai; más oldalról azt a fajta vallásos hangulatot árasztják egyes kartételek, ami már messze esik mind a barokk mélyen átélt istenhitétől, mind a beethoveni, kritikával telt és individuális vallásosságtól. A romantika vallási érzése és áhitata már csak külső forma, csak külsőségeiben átvett hagyomány, hangulat-típus – épp olyan, mint bármely más hangulat –, az igazi tartalom már kihullott vagy kihullóban van a formából.

Jellegzetesek a mű recitatívói is. Ezek is csak a formakeretet kölcsön-zik Händeltől és Bachtól. Lépten-nyomon operás elemek, színpadiasan drámai momentumok hatják át; tulajdonképpen a klasszikus operák recitativo accompagnatoinak örökösei.

A leginkább romantikus hangot, tehát a széles dallamosságot, a lírikus ellágyulást, a hol puha, hol szenvedélyes színeket az áriák és ariosók képviselik. Ezek között is akad azonban olyan, amely méltó örököse, romantikus szellemben átfogalmazott párja Händel drámaian feszült áriáinak.

Tulajdonképpen romantikus gondolat az Éliásban levő szerepek aránya is. Lényegében egyetlen fontos szereplője van a műnek, maga Éliás, azaz Illés próféta. Az ő jelentőségéhez csakis a tömegek kórusa mérhető. A többi magánszereplő úgyszólván teljesen elenyésző feladatot kap. (Bach passzióinak öröksége: időnként szerepmegnevezés nélkül egy-egy szólista áriában szólaltat meg szemlélődő jellegű vagy kommentárszerű szövegeket.)

Az Éliás Mendelssohn egyik legutolsó alkotása, halála előtt egy évvel, 1846 nyarán fejezte be. Bemutatójára az angliai Birminghamben került sor, a szerző vezényletével. Mendelssohn élete egyik főművének tartotta oratóriumát, s így érthető, ha a bemutató után nagyon is büszke volt arra a sikerre, melyet művével aratott. „Sohasem részesültem még ily kifogástalan bemutatásban, sohasem fogadtak még ilyen kitörő lelkesedéssel. Lankadatlanul feszült érdeklődés, mind a kétezer főnyi közönségnél, mind az előadók seregénél.” Nyolc számot kellett megismételni!

A cselekmény: Éliás próféta az Úr parancsára kihirdeti: az egész évben nem fog eső esni Izrael földjére. E bevezető recitativo után a zenekari nyitány a szárazságot, a nép félelmét és baját ecseteli. S az eső valóban elmarad, minden termés elszárad. Izrael népe hiába könyörög; hiába, mert az Úr a nép bűnei, a bálványimádás miatt zárta el az ég csatornáit. Éliást egy angyal rejtekhelyre irányítja, ahol az Isten gondoskodik róla. Ám a rejtekhely patakja is kiszárad, és a próféta egy özvegynél talál me-

nedéket. Csoda folytán soha nem fogy ki az özvegy lisztje, olaja és vize. Éliás hálából feltámasztja az özvegy meghalt fiát. Nemcsak egy évig, de háromig nem esett az eső. A próféta Ácháb király elé áll és felszólítja: gyűjtse össze a bálvány, Baál papjait, könyörögjenek azok az istenükhöz. A papok és a nép fohászára persze semmi válasz nincs, hiába fokozódik kiáltássá a könyörgés. Éliás imájára azonban bekövetkezik a csoda: villám csap le az égből, és lángra lobbantja az áldozati bárány alá készített tűzifát. Éliás a megtért néphez fordul és megparancsolja: öljék meg Baál papjait. Amint Izrael megtisztult a bálványimádás szennytől, megered az eső is. A nép hálaímaival fordul az éghez.

Ácháb király újabb bűnöket követ el, gyilkol és rabol, s ezért a bűnért ismét lesújt az Úr haragja. A királyné feltüzeli a népet a szigorúan prédikáló, a királyt és a népet szidalmazó próféta ellen. Éliás a sivatagba vonul, és könyörög az Úrhoz, vegye magához lelkét. A prófétálás eredménytelen volt, hiábavaló volt minden beszéd és tett, a nép nem hallgatott rá. Angyalok kórusa vigasztalja a kétségbeesett és elkeseredett prófétát. Az Úr, hogy megvigasztalja, megjelenik Éliás előtt: de nem az erős szél zúgásában, nem a földrengésben és a tenger háborgásában, nem is a tűzben, hanem egy csendes szellő susogásában. És Éliás ismét megjelenik a nép között, hiszen nem mindenki bűnös Izraelben. S amint küldetése befejeztetett, az Úr tüzes szekéren ragadja magához az égbe.

*

Az Éliás szövegét a zeneszerző maga állította össze az Ótestamentum különböző könyveiből.

MENDELSSOHN

PAULUS

szoprán-, alt-, tenor-, basszuszólóra, vegyeskarra és zenekarra. Op. 36.

Személyek:

Stephanus, Ananias, Barnabás (*tenor*) – Paulus (*basszus*)

45 szám: 8 ária, 14 recitativo, 3 duett, 15 kórus, 3 korál, 1 kórus és korál,
valamint nyitány

Az érett Mendelssohn nagy alkotásával, az Éliással szemben, a fiataalkori Paulus-oratórium (a szerző mindössze huszonzét éves, amikor a művet bemutatják) még a fejlődésnek csak első stádiumát jelzi. Míg az Éliás-ban a követett példakép a händeli oratórium, a Paulus modellje Bach passiózenéje. A Paulus kórusai a passiók turbáinak romantikusan átfogalmazott utódai. A megfelelő helyeken Mendelssohn korálokat is sző a mű menetébe, akárcsak a passiók. Sőt, az áriák is javarészt a bachi minta szerint egy-egy cselekménymomentumot kommentálnak, ahhoz fűzik hozzá szemlélődő-áhitatos szavaikat. Már ebben a műben is megfigyelhető Mendelssohn fiatalon kifejlődött és megérett ellenpont-művészete, amely át- meg áthatja a kórustételeket. Osztozott a darab az Éliás sorsában: amint a mendelssohni korai romantika a múlt századi hallatlan népszerűségét elvesztve, egy-két mű kivételével lekerült a koncertpódiumról, úgy a két oratórium is csak igen ritkán szólal meg. Még leginkább Mendelssohn legnagyobb sikereinek színhelyén, Angliában ápolják e darabok kultuszát.

A cselekmény. Az oratórium tárgya Pál apostol története. A cselekmény Stephanus első vértanú halálával kezdődik, amely Saulusnak indítékot ad a kis keresztény közösség üldözésére. Aztán bekövetkezik a csoda a damaszkuszi úton: fénysugár árasztja el Saulust, s hang szólal meg az égből: Saulus, Saulus, miért üldözöl engem? Saulus Damaszkuszba érve megtér, és Paulusként kezd hozzá apostoli tevékenységéhez. Először visszatér Jeruzsálembe és a zsidókat próbálja megtéríteni, ám azok nem hallgatnak rá. Ekkor fordul a pogányság felé. Apostoli tevékenysége révén egyre-másra alakulnak meg a keresztény közösségek, ám az apostol visszatér Jeruzsálembe, nem törődve a reá várakozó veszedelemmel.

*

Az oratórium szövegét a zeneszerző maga állította össze az Újtestamentum különböző könyveiből.

SCHUMANN

AZ ÉDEN ÉS A PÉRI (Das Paradies und die Peri)

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra és zenekarra. Op. 50.

Személyek:

A Péri, A szüz (*szoprán*) – Az angyal (*alt*) – Az ifjú (*tenor*) – Gazna,
A férfi (*basszus*)

Három rész, 26 szám: 22 szóló- és 4 kartétel

Van az oratóriumnak egy olyan ága, amely már a műfaj korai évszázadaiban, olasz földön ismert volt, és amely legmagasabb csúcsát Haydn „Évszakok”-jában érte el: az ún. idill-oratórium. Tulajdonképpen ez a zsáner a világi oratórium múlt századi fő megjelenési formája. Haydn műve után légiószámra születtek idill-oratóriumok, ám egyik sem érte el, még csak meg sem közelítette az osztrák mester halhatatlan művét.

Schumanné (1810–1856) az érdem, hogy ezt a műfajt feltámasztotta. 1843-ban mutatták be a lipcsei Gewandhaus-ban *Az Éden és a Péri*-t, amely lényegében szintén idill-oratórium, annak ellenére, hogy szövege mindennek nevezhető, csak polgári zsánerképnek, idillikusnak nem. A szövegköltemény *Thomas Moore Lalla Rookh*-jának egy részlete; tárgya tulajdonképpen a boldogság keresése. A keleti, ezeregyéjszakai külső forma, a mesészerű cselekményszöveg mögött ez az általános-emberi tartalom, illetve mondanivaló bontakozik ki.

Miért idill-oratórium mégis ez a mű? A felelet a zenei megfogalmazásban található. Schumann, aki Schubert után a műdal irodalmának legnagyobb mestere, ebben az alkotásban szinte lehetetlennek látszó feladatot old meg sikerrel: a dal zenei koncepcióját ötvözi össze az oratórium nagyformájával. A tételek legtöbbször zenekarkíséretes dal, szólóénekhangra vagy énekegyüttesre. Jellemző a számok aránya: 22 szólószám áll szemben 4 kartétellel. (Szólószámoknak vettük azokat a tételeket is, amelyekben a kórus ugyan közreműködik, de a vezetős szerep a szólistáé vagy szólistáké.) Schumann maga is nyilvánvalóan érezte a koncepció újszerűségét, mivel *Az Éden és a Péri* partitúrája semmiféle műfaji megjelölést nem tartalmaz.

Moore költeménye egyrészt drámai jelenetek, másrészt nyugodt, szemlélődő életképek sora, az epikus elem, a cselekmény nagyon is a háttérbe szorul. Így Schumann különleges formáló eljárása tulajdonkép-

pen tökéletesen egybevág a költői művel. Egészében hallgatva a darabot, talán egyhangúnak tűnik az állandóan ismétlődő dalszerű formálás – különösen a harmadik részben –, ezen az egyhangúságon azonban könnyen győz a szerző, hiszen a dallaminvenciónak olyan bőven fakadó forrása táplálja a művet, ami még a rendkívül melodikus Schumann-stílusban is ritkaság. Az oratórium-műfaj eredeti karakterére talán egyetlen részlet utal, s ez egyben a mű egyetlen drámai pillanata, az első rész csatajelenete.

Ha Schumann helyett műfaji megjelölést akarnánk tehát helyezni Az Éden és a Péri partitúrájára, „lírai oratórium”-nak kellene nevezni, melyben a lelkiállapotok rajza a legfontosabb.

Emeljünk ki néhány részletet, a mű zenei csúcspontjait. A rövid zenekari *előjáték* finom, lírikus dallama azonnal bevezet az egész alkotás hangulatvilágába. A teljes első rész szebbnél szebb részletek sorozata, ám az egész szakaszt megkoronázza a már említett hatalmas *csatakép*, a drámaiságnak, a feszült izgalomnak remekbe sikerült zenei ábrázolása. A részt lezáró kartétel, Mendelssohnra emlékeztető egyszerűségével ugyancsak kimagasló. A második rész elején álló kórus, a *Nílus tündérei-nek éneke*, egyrészt a természetpoézisnek, másrészt a Schumann-stílusban mindig is jelenlevő népies hangnak csodálatos remeke. Ugyanebben a második részben található egy tenorszóló, amely az Egyiptomra neheződő pestisjárványt ábrázolja. A zenekar súlyos diszsonáns akkordjai (mindig ugyanaz a két akkord!) kúsznak föl és le, tökéletes képét adva a tragikus hangulatnak. A harmadik részben mindjárt a nyitókórus, a *hurrik éneke* hívja fel magára a figyelmet; Schumann ebben a tételben keleti színeket is alkalmaz, mind a zenében magában, mind pedig a hangszerelésben. S végül az egész műben kimagaslanak a címszereplő, a Péri hol lírikusan egyszerű, hol szenvedélyesen vágyódó szólórészei.

A cselekmény. Egy bűnbánó Péri – az égből kitaszított angyal – áll az Éden kapuja előtt, hogy újra bebocsáttatást nyerjen. Azzal a feltétellel engedik csak vissza elvesztett honába, ha olyan valamit hoz magával, ami „az ég számára a legkedvesebb ajándék”. A Péri először egy ifjú indiai szabadsághős mártír vércseppjét hozza. Nem ez kell az Édennek; másodszer egy ifjú szűz utolsó sóhaja az ajándék, egy ifjú szűzé, aki szerelmétől vezetettve vőlegényével ment a halálba. Ez sem a megfelelő ajándék. Harmadszorra egy bűnbánó bűnös könnyeit hozza magával, és ekkor végre megnyílik előtte az Éden kapuja.

BERLIOZ

REQUIEM

(Grande Messe des Morts)

tenorszólóra, vegyeskarra, nagyzenekarra és 4 rézfúvóegyüttesre, Op. 5.
10 tétel; a tenorszóló csak a Sanctusban szerepel, a többi kartétel

Éppen egy héttel 34. születésnapja előtt, 1837. december 5-én mutatták be a párizsi Invalidusok templomában Hector Berlioz Requiemjét. Mőgötte vannak már a *Fantasztikus szimfónia*, a *Harold Itáliában* és a *Lélio* viharoktól-botrányoktól övezett bemutatói, a hosszas és keserves küzdelem a római díjért, maga a római út is, s végre elérte szerelmi célját is: feleségül vehette Oféliáját, Harriet Smithson angol színésznőt.

Mindenért meg kell küzdenie: a bemutatókért, a megélhetésért, az elismertetésért és egyéni boldogságáért. De legjobban a művekért, azok megalkotásáért. A „sasszárnyú fülemüle”, ahogyan Heine nevezte – újat akar, mindenáron újat. Új formát, új hangszíneket, új tartalmat és új kompozíciós elveket. Mit ér a régi forma, ha nem tudja magába fogadni az új tartalmat, a legszélsőségesebben individualista önvallomástól (*Fantasztikus szimfónia*) az akkori legromantikusabb ihletésig (*Harold*)? S mit ér a régi zenekari nyelv, ha nincsenek színei az új formához? El a klasszikus hangszerelési elvektől, el a régiek színekombinációitól! Ha a tartalom úgy kívánja, vonuljon fel légiónyi rézfúvó, hogy az Utolsó Ítélet zenei freskója hatásosabb legyen! Ha a mondanivalóból így következik, váljon szólóhangszerré az eddig csak katonazenekarokban használt éles, triviális, durva hangú Esz-klarinét, hiszen csak ez tudja igazán kifejezni a megvetést, a karikatúrát, melynek tárgya a szeretett-gyűlölt nő.

De nemcsak a zenekart tanítja meg Berlioz új nyelvre. Az új gondolatok új zeneszerzői módszereket is követelnek. A szonátaforma hagyományos témafelállítása nem elegendő már, és nem adekvát eszköz a szimfónia tételeinek rendje sem. Ha a szimfonikus műnek *hőse* van a programatikus tartalomban vagy az irodalmi modellben: legyen a zenének is „hőse”, olyan állandóan visszatérő zenei gondolata, amely – mivel ő szimbolizálja a hőst – fontosabb a tradíció diktálta főtémánál és melléktémánál. Ime: a vezérmotívum tudatos alkalmazása, vagy ahogyan Berlioz nevezi: az „idée fixe”-é. Így tér vissza a *Fantasztikus szimfónia* minden tételében a szeretett nő zenei névjegye, így Harold vezértémája.

Újítani, újítani mindenben! De akkoriban merész újítás volt a klasszikusok tiszteletben tartása, a szövegű interpretáció követelménye is. Ez is hozzátartozik Berlioz arcképéhez, ha nem is a zeneszerzőéhez, de a kritikuséhoz, a rettegett-gyűlölt recenzenséhez. S talán a klasszikusoknak ez a tisztelete áll amögött a furcsa kettősség mögött, ami a komponista Berliozban minduntalan feltűnik. A formai, hangszerelési, nyelvezeti reformok együtt járnak a melódiaképzés és a harmóniavilág tradicionálisságával. Ezért mondhatjuk például, hogy Berlioznak nem éppen a legerősebb oldala a dallamkitalálás; ebben is rokona barátjának és apostolának, Lisztnek. Mindketten talán azért tartoznak a zenetörténet legjelentősebb nagy alakjai közé, mert munkásságuk útkezdő, és sokkal több feleletre váró kérdést, folytatásra ösztönző kezdeményezést tartalmaz, mint lezárt folyamatot. (Wagner, a romantika talán legnagyobb hatású zeneszerzője azért vont maga után csak epigonokat és nem követőket, mert életművében minden általa felvetett problémát meg is oldott; csak utánozni lehetett és nem továbbfejleszteni – mint akadémiai székfoglalójában Bartók Béla is kifejtette.)

Mindnyájunk lényét legjobban az ifjúkori élmények formálják, sőt: determinálják. A 27 éves Berlioz végigélte az 1830-as párizsi júliusi forradalmat. *Ezért* vált örök lázadóvá, ezért szólaltatja meg majd minden alkotásában a hangok mindent elsöprő tömegét, és ez áll a zenei forradalmár egyénisége mögött is hajtóerőként.

Természetes mindezek után, hogy Gyászmiséje úgyszólván minden vonatkozásában elüt a hagyományos felfogástól. Tételbeosztásban éppúgy, mint zenei kifejező modorában, tartalmi koncepcióban éppúgy, mint nyelvezetében. A régebbi Requiemek – Mozarté, Cherubinié vagy a Palestrina-korból valók – központi gondolata a gyász fájdalma és a hitben való megvigasztalódás volt. A Berlioz-Requiemé a félelem. A legnagyobb szabású, leghatásosabb tétel ezért a *Tuba mirum*; ezért van tele rettegéssel-jajongással a sok zsolttározó szakasz; ezért ragaszkodik a felajánlás zenéje, az Offertórium mániákusan monoton módon egy kéthangos motívumtöredékhez.

A zenei kifejezőeszközök – többek közt a dallam és a tempó – különleges alkalmazása teszi, hogy a műben alig találunk drámai feszültséget. Mintha a szerző szándékosan az archaizálást tekintené egyik céljának, a középkori lamentációk és pszalmódizálások utánérzését, illetve korszerű köntösben való újrafogalmazását. Epikus-lirikus ez a Requiem, szigorú és aszketikusan komor. Ám a kétarcú zeneszerző itt is jelen van: egyes

tételekben a kor operai hangja is megszólal, máshol eléggé érdektelenné válik a zenei anyag.

Az pedig szinte magától értetődő, hogy Berlioz nem ragaszkodik a liturgikus textus betűjéhez. Hogy annak szellemét – legjobb hite szerint – kifejezze, habozás nélkül összevon, áthelyez és kihagy szövegrészeket. . .

1. *Requiem és Kyrie*. Egy mind magasabbra törő zenekari motívum, egy széles ívben daloló téma és egy kromatikusan lefelé lépdelő dallam alkotják a Requiem-tétel zenei alapanyagát. Csak a *Te decet hymnus*-nál lép fel újabb tematikus anyag, ezúttal igazi lírikus dallam. A visszatérések után a *Kyrie* zárja le a tételt; egy hangon deklamál a kórus, csak a *Christe eleison* kap dallami megformálást. A száraz deklamálás hatalmas fokozásban éri el tetőpontját, majd egyre szűkebb terjedelmű zenekari frázisok fejezik be a tételt, elhaló pianissimóban.

2. *Dies irae és Tuba mirum*. A korábbi és a későbbi Requiem-kompozíciókkal teljes ellentétben, Berlioz nem a drámai feszültség, a harsogó hangzón és a száguldó tempó jegyében kezdi Tommaso da Celano himnuszának megzenésítését. Zenekari basszusok intonálják a *Dies irae* alaptémáját, mely az archaizáló dallamok tipikus mintapéldája: a gregorián korálisok romantikus megfogalmazása. A kórus-szoprán félelemmel telt pianója folytatja a zenekari dallamot, ugyancsak régies-ősi stílusban. Ám mindez mégis kifejezi a Harag Napjának borzalma: az ősi-elegyszerű dallam mint feltartóztathatatlan ár hömpölyög a kórus és a zenekar szólamaiban, mindent maga alá temet, mígnem elér a csúcspont-ra. S ekkor megnyílik az égbolt, a hallgató elvész-eltörpül a mindenfelől áradó zengésben: kezdetét veszi a Végítélet, megharsannak az angyalok trombitái; megzendül a *Tuba mirum*. A hangversenyterem, illetve a templom négy sarkán négy külön rézfúvós-együttes harsan fel. Amint az égzengés véget ér, a kórus csak lehelni tudja: *Judicanti responsura, mors stupebit et natura*.

3. *Quid sum miser*. Pár kottaoldalnyi, zenei anyagot alig alkalmazó, azt ki sem bontó könyörgés; reagálás a *Tuba mirum* döbbenetére.

4. *Rex tremendae*. Meglehetősen külsőséges, operás hangú tétel, közép-részében nagy tempófokozással. (Szövegében Berlioz az Offertórium néhány mondatát is felhasználta.) Az egész mű egyik – bár külsőséges eszközökkel megoldott – drámai erejű szakasza.

5. *Quaerens me*. Hat szólamra osztott a cappella-kórus. Egyike ismét az archaizáló tételeknek, melyben Berlioz érdekes módon előlegezi Liszt egyházi kórusműveinek (Missa choralis, Requiem) stílusát. Igen hatásos

a második formaegység, melyben a tétel főtémája a női szólamokban és a tenorban tér vissza, a basszusok monotonul ritmizált deklamálása felett.

6. *Lacrymosa*. A Dies Irae lírikus zárószakasza. Szélesen kibontott, dallamgazdag tétel. A hömpölygő-ringó fődallam valóban megadja a kívánt hangulatot: a könnyes gyászét és egyben a könyörgését.

7. *Offertorium*. A mű talán legérdekesebb, legizgalmasabban újszerű – és mégis régies – tétele. Az előadói apparátus élesen kettéválik: a zenekar egy szélesen kibontott moll-témára épít szabadon kezelt fugatót, míg az unisono felrakott énekkar egyetlen két hangból álló motívumot ismét, félelmesen monoton következetességgel. Hallatlanul frappáns zenei megoldás, melynek teljesen más stíluskorból való és természetesen teljesen más eszközökkel megvalósított párját Stravinsky *Zsoltárszimfóniájában* találjuk meg. Csak a tétel befejező szakaszában, a záró invokációban válik harmonizálttá, akkordikussá az énekkar.

8. *Hostias*. Megdöbbenően előremutató megoldású ez a tétel is. A kórus szótagoló deklamációval zsolozsmázza a felajánlás szövegét, s ezt a zenekarban 3 fuvola és a harsonák akkordjai kísérik. Soha nem hallott zenekari szín: a legmagasabb és a legmélyebb regiszterek egymás mellé rakása, a középső regiszter teljes mellőzésével!

9. *Sanctus*. Éterikus harmóniák és hangszínek felett énekli a tenorszóló a tétel szélesen kibontott melódiáját. A szólista énekére a női kar válaszol. A tételt kétszer is megszakítja a *Hosanna*-fúga, a mű egyetlen gyors tempójú szakasza. A *Sanctus* második megjelenésekor a zenekari hangszín sejtelmességét pianissimo cintányér- és nagydobütések fokozzák.

10. *Agnus Dei*. Titokzatos zenekari színakkordok vezetik be a zárótételt, meg-megszakítva a férfikar szavaló harmóniáitól. A továbbiakban mintha Berlioz a Mozart-Requiem Süssmayr-féle befejezését venné példának: előbb a *Te decet*, majd a *Requiem aeternam* zenei anyagát idézi vissza az első tételből. A végső kicsengést az *Amen* elhaló akkordjai adják.

BERLIOZ

FAUST ELKÁRHOZÁSA (La damnation de Faust)

drámai legenda szoprán-, tenor-, bariton- és basszusszólóra, kis és nagy kórusra, gyermekkarra, zenekarra. Op. 24.

Személyek:

Margit (*szoprán*) – Faust (*tenor*) – Mefisztó (*bariton*) – Brander (*basszus*)

Négy rész, 20 jelenet. Egyes jelenetek több szakaszra oszlanak

1846. december 6-án mutatták be a párizsi Opéra Comique-ban Berlioz drámai legendának nevezett alkotását, a *Faust elkárhozását*. Mint annyiszor – mint hazájában szinte minden esetben –, Berlioz ismét megbukott. Az új mű nem nyerte meg a közönség tetszését, és ha mélyére nézünk a körülményeknek, talán nem is nyerhette meg. Egy baráti hangú kritika mutat rá a lényegre: „Teljes lényével elmerülve újításaiban, az új, általa teremtett kombinációk és hatások bűvöletében, Berlioz szem elől téveszti közönségét, és túllép azon a határon, ahol a közönség befogadóképessége megáll. Ilyenkor követi el azokat a hibákat, amelyeket a nála gyakran sokkal kisebb komponisták is el tudnak kerülni. És ezzel igazolja a közönség előtt legádázabb ellenfeleit.”

Nem újdonság, gyakran elmondták, hogy a romantika zeneszerzői *literátus* muzsikusként voltak. Korunkat is beleértve, talán soha nem volt olyan periódusa a zenetörténetnek, amelyben a külső, főleg irodalmi hatások annyira befolyást gyakoroltak volna a zeneművészet alkotómestereire, mint a múlt század, a romantika kora. Ez az irodalmiság két vonatkozásban is megnyilvánul. Egyrészt ez az a kor, amikor a komponisták legtöbbször irodalmi munkásságot is folytat – elég ha Schumannra, Wagnerra, Lisztre, magára Berliozra vagy az ebből a szempontból legnagyobbra, E. T. A. Hoffmannra utalunk –, másrészt a zeneművek ihlető forrásai közt lépten-nyomon felbukkannak az irodalmi alkotások. Berlioz mindkét vonatkozásban mintapélda. Kritikái, emlékiratai ma is élvezetes olvasmányok, és nagy alkotásainak legtöbbször valamilyen már meglevő költői alkotás nyomán készült. A Fantasztikus szimfóniának még ő maga írja programját, a Rómeó és Júlia, a Harold Itáliában, a Benvenuto Cellini és a Faust elkárhozása már Shakespeare-hez, Byronhoz, Cellini mesterhez és Goethehez fordul ihletért.

Berlioz azonban nem lenne Berlioz, ha a goethei modellt teljes egészében venné át. A mű partitúra-kiadásának előszavában ő maga figyelmeztet, hogy az alkotás alapja ugyan Goethe Faustja, de a mű maga az ő sajátja. Tetszése szerint válogatott a goethei drámai költeményből, jeleneteket cserélt meg, helyenként hozzáírt, hogy kialakuljon az a Faust-kép, az a Faust-elképzelés, amely végső formájában valóban nem Goethéé, hanem az övé. Jellemző már a címadásban rejlő különbség is: Goethe Faust-ja a tragédia második részének végén üdvözülni, Berliozé el-kárhozni. A zeneszerző, ha szükségét érezte, hőst a legkülönbözőbb helyzetekbe hozta; legjellemzőbb példa rá mindjárt a drámai legenda első része, amelyben Faust a magyar Alföldre kerül, csak azért, hogy a zeneszerző megszólaltathassa csodálatos Rákóczi-induló feldolgozását...

Berlioz egyébként a Goethe-tragédia Gerald de Nerval készítette francia próza fordítását használta, ebből írt egy Gaudonnière nevű költő újra verseket. A dramaturgiai koncepció, a jelenetezés természetesen Berlioz műve.

*

Berlioz Faustja: ő maga, vagy ha úgy tetszik: a romantikus művész, a romantikus ember. A goethei hős, általános-emberi problematikájával, klasszikusnak nevezhető. Berliozé egyesíti magában a romantika számos irodalmi hőséneke vonásait. Ugyanakkor Berlioz addig írt műveinek hősei és jelenetei is így vagy úgy, de valamilyen módon belekerültek a Faustba. S egyáltalán nem véletlen, hogy a Faust elkárhozása ilyen összefoglaló művé vált; Berlioz élete egyik legnagyobb eseményének nevezi a Goethe-tragédiával való megismerkedését. Ha a művet egészében szemléljük, az az érzésünk, mintha minden addig írt műve előjáték lenne: 25 éves korában már megkomponál nyolc jelenetet Nerval Faust-fordításából, a Harold képsora a drámai legenda képsor-jellegét előlegezi, a Rómó és Júlia Mab-scherzója a Faust Szilfek táncának előképe, a Fantasztikus szimfónia utolsó tétele pedig a legenda zárórészében kapja meg végső kidolgozását. És ott vannak az irodalmi modellek is: Berlioz Faustja egyenesági leszármazottja Chateaubriand és Byron hőseinek.

Ezek után természetes, hogy egy ilyen összefoglaló mű zenei kidolgozásában remekművé vált. Berlioz minden stílári sajátossága, minden újítása, drámai, lírai, heroikus és groteszk ábrázoló-készsége a legmagasabb szinten jelentkezik. Mindez együtt okozza, hogy a Fantasztikus szimfónia mellett a Faust elkárhozása lett Berlioz legnépszerűbb, leg-

gyakrabban játszott alkotása. Három zenekari tétele: a Szilfek tánca, a Lidércek tánca és a Rákóczi-induló a hangversenypódium állandó repertoárjába tartozik.

*

Első rész

1. *Bevezetés és monológ.* Magyarországon, az Alföldön vagyunk; Faust egyedül szemléli a természetet, a napfölkeltét. Lírikus monológ, amelynek főtémája különös hasonlóságot mutat Beethoven „A távoli kedveshez” dalciklusának egyik vezetődallamával. A monológ zenekari fantáziába megy át, melyben már megjelennek a következő jelenetek motívumtöredékei. 2. *Paraszttánc.* Stilizált népi táncmuzsika, melynek főleg záradéka utal folklorisztikus hatásra, dudabasszusával és ritmikájával. 3. *Recitativo és induló.* A bevezető recitativóban Faust szomorúan beszél arról, hogy számára nem jelent semmit a hadi dicsőség sem. A recitativóba már belezendülnek a trombiták fanfárjai. Ezután következik a Rákóczi-induló.

Második rész

4. *Monológ, húsvéti himnusz és recitativo.* Észak-Németországban, Faust dolgozószobájában. A lemondó, kétségbeesett monológ fugatóként indul. A vonósszólamok belépése közben az egyik fugatobelépés Faustnak jut, így az énekhang a hangszerek egyikeként kerül felhasználásra. Recitativo szakítja meg a fugato menetét, majd rövidítve újra halljuk azt. Az öngyilkosságot megelőző pillanat hatalmas akkordjait váratlanul lassú tempó és ünnepélyes kóruszengés szakítja meg: a hat szólamra osztott énekkar húsvéti himnusza. A jelenetet záró recitativóban az emelkedettség hangja szólal meg: Faust beismeri legyőzetését. 5. *Recitativo.* Ebbe az emelkedett hangba dördül bele a három harsona lefelé haladó akkord-sora és a piccolo-fuvola sikolya: Mefisztó megjelenik a színen. Faust és Mefisztó egyezségét rövid zenekari átkötőzene követi, mely ketőjük eltűnését, utazását ábrázolja. 6. *Kórus, Brander dala, fuga, recitativo, Bolha-dal.* A lipcsei Auerbach-pincében. A jelenetet megnyitó kóruszám – mint ahogy az egész jelenet – semmiben sem enyhíti azt a nem éppen rokonszenves képet, amelyet Goethe festett a német diákokról. Az ivás, a részegség ezeknek a diákoknak az életcélja, és Berlioz zenéje a maga trivialitásával ezt tökéletesen ábrázolja is. Brander dala a patkány-

ról megint csak karikatúra. Konceptióban közeli rokona Mozart „Falusi muzsikusok” szextettje utolsó tételének; mindkét mester az együgyűséget, az ötlettelenséget, a műveletlenséget figurázza ki. Viszont zseniális a következő berliozói ötlet, amikor a férfikar Brander énekének témájából annak lényegtelen megváltoztatásával fűgát épít fel. A következő recitativo mintegy átkötésként szerepel. Érdeemes azonban figyelemmel kísérni a Faust elkárhozása recitativikus jeleneteit: Berlioz láthatóan igen sokat tanult a helyzetfestő, szituáció-ábrázoló recitativo alkalmazásának terén nagy példaképeitől: Glucktól és Spontinittól. A Bolha-dal Berlioz megfogalmazásában strófikus szerkezetű, ám minden strófa másként és másként harmonizálja az alapdallamot, és a hangszerelés is állandóan változik. A partitúra egyik remeke ez a szám. Rövid zenekari tétel zárja le a jelenetet, amely ismét az utazás, a levegőben való tovarepülés zenei ábrázolása. 7. *Ária, kórus, Szilfek tánca, recitativo*. Tisztás fákkal, az Elba partján. Ide hozta Mefisztó a fáradt Faustot, aki álomra hajtja fejét. A sátán rövid áriája lírai hangon beszél a nyugalomról és a környezet természeti szépségéről. Ezután következik az egész mű egyik legterjedelmesebb száma, a Faustot álomba ringató szilfek és gnómok kórusa. Sejtelmes, puha zenekari színek, szélesen éneklő dallamvilág, csodálatos kolorit jellemzi ezt a variációs formában megírt kórustételt. Külön elragadó szín a kórus nagyrészen végigvonuló, egyenletes ritmikus kopogású karszólam, amely a széles kantilénát még jobban aláhúzza. A Szilfek tánca az előző kórus főtémájára épült, azt alig-alig formálja át. A keringőritmus, a leheletfinom zenekari színek méltó párjává teszi ezt a tételt egyrészt a Rómeó és Júlia Mab-scherzójának, másrészt Mendelssohn tündér-zenéinek. Az álmából ébredő Faust a jelenetet záró recitativóban azt követeli Mefisztótól, hogy vezesse az álomban látott gyönyörű lányhoz, Margithoz. 8. *Katonakórus, diák-dal, majd a kettő együtt*. Mielőtt Faust és Margit találkozására sor kerülne, Berlioz még egy zsánerképet iktat be a cselekmény menetébe. (Vajon lehet-e egyáltalán cselekménynek nevezni a jelenetek egymásutánját?) Először egy lendületes katonakórus hangzik föl, természetesen férfikaron, majd latin szövegű vidám diáknótát hallunk, Gaudeamus igitur-refrénnel. Megint csak Berlioz ellenpontos tudására vall, hogy a jelenet végén a két dalt egyszerre mutatja be. Az egyéb műveiben az ellenponttal nem sokat vesződő zeneszerző a Faust elkárhozásában mintha azt is be akarta volna bizonyítani – és teljes sikerrel –, hogy a tudós kontrapunktak is mesterre...

9. *Takarodó és ária.* A leszálló estét jelzi a dobok és a trombiták finom takarodó-zenéje. (A hangversenyszerű előadásokon ez a tétel rendszerint kimarad.) Margit szobájában vagyunk. Faust meghatottan néz körül az egyszerű környezetben, és az álomkép nyomán lelkében feltámadt szerelem hatalmas szenvedéllé nő benne. A gyönyörű ária, lassú tempója és pasztelles színei ellenére oly feszültséget hordoz magában, hogy hosszú zenekari utójátékban tudja csak a szerző ezt a feszültséget levezetni. 10. *Recitativo.* Rövid átkötőjelenet – időnként ezt is elhagyják –, melyben Mefisztó Faustot elrejtí a szoba egy függönye mögé. Margit közeledik. A jelenetben Berlioz előlegezi Margit dalának és Mefisztó szerénádjának témáit. 11. *Recitativo és dal.* A bevezető recitativóban igen hatásos zenekari miniatűrképek állítják eléink a zavarban levő, a bimbózó szerelemmel küszködő fiatal lány portréját. A thulei királyról szóló dal megint csak egyike a mű legragyogóbb részeinek. Margit énekét szólóbrácsa hangja fonja körül, és a dal témája különös archaikus színt kap a témafejben alkalmazott bővített kvart-lépéstől. Rendkívül poétikus a dal elhaló befejezése, a végén Margit mélyről fakadó sóhajával. 12. *Monológ, Lidérc-tánc, recitativo, Mefisztó szerénádja.* A bevezető monológban Mefisztó megidézi a lidérceket, az alvilág hatalmait, hogy segítsék őt Margit elcsábításában. A mű eddigi folyamán tulajdonképpen elegáns világfiként vagy legfeljebb gúnyos lovagként megjelenő Mefisztó ettől a jelenettől kezdve kap a zenében olyan karaktervonásokat, amelyek valóban sátániak. A lidérc-tánc ugyancsak az igen gyakran játszott Faust-részletek közé tartozik; tulajdonképpen fantasztikus és groteszk ötletekkel zsúfolt, zseniálisan hangszerelt menüett. Rövid recitativo után zendít rá Mefisztó szerénádjára. Berlioz keringőütemben és egy kicsit a verklikre emlékeztető zenekari kísérettel komponálta meg ezt a részletet. 13. *Kettős.* A nagy szerelmi kettős, Margit és Faust jelenete áll legközelebb e drámai legendában az opera-stilushoz. Csodálatos, lírikusan kitarulkozó, majd szenvedélyessé váló dallamvilága az egész berlioz-i életmű legszebb részei közé tartozik, és bizonyítja, hogy a zeneszerzőnek nagyon is fejlett, nagyon is bő dallaminvenciója volt. 14. *Tercett kórusal.* Hatalmas méretű drámai hármas, a szerelmesek és a Faust távozását sürgető Mefisztó között. A hármasba bele-beleszól a szomszédok kórusa, akik figyelmeztetik Margit anyját a lányát fenyegető veszélyre. A jelenet ugyancsak a mű operai hangvételű részeihez tartozik.

15. *Dal és kórus.* Margit románca a rokka mellett. Érdekes összevetni Berlioz és Schubert felfogását. Schubertnél a kíséret állandóan pergő motívuma hangfestő módon állítja eléink a rokkapergést, míg a basszus kopogása Margit izgatott szívdobogását ábrázolja. Berlioznál lassabb a tempó, nincs a rokka pergését ábrázoló hangfestő motívika, viszont a cselló és a bőgő pizzicatói a schuberti elképzeléshez hasonlóan festik a szívdobogást. Az énekszólam mellett fontos szerep jut a szólisztikusan kezelt angolkürtnek. A költemény egyre fokozódó szenvedélye természetesen hozza magával, hogy a megzenésítésben is fokozódik a tempó, izgatottabbá válik a ritmika, és egyre magasabbra kúszik az énekszólam. Mint a Faust-áriánál, itt is hosszú zenekari utójátékban nyugszik le a drámai feszültség. A dalhoz kapcsolódó rövid kórusjelenet (gyakran elhagyják) az esti hangulat képe. A második részből ismert katona- és diákdal töredékeit halljuk kiskóruson, majd Margit románcának idézet-szerűen felbukkanó néhány záróütemét.

16. *Monológ.* Faust nagy monológja a természetben és a természethez. Sok bírálója szerint az egész Faust-partitúra csúcspontja. A lírának, a természetábrázolásnak, a gondolati és érzelmi világ festésének valóban csodálatos remekével állunk szemben. S mindezen túl, ez a monológ állítja eléink talán legpregnánssabban azt a romantikus művészetet, amelyről bevezetésünkben beszéltünk.

17. *Recitativo.* Faust és Mefisztó párbeszéde, háttérben vadászhat kürtfanfárjaival. Rövidségében és egyszerűségében is fantasztikus jelenet. Az egyszerű secco-recitativóban bonyolódó párbeszédben Faust eladja lelkét a sátánnak, hogy a börtönbe került Margitot megmenthesse. S a rendkívül feszült dialógus zenei háttérben semmi mást nem hallunk, mint a primitív vadászfanfárokot. Csak a szerződés aláírásának pillanata dermeszti meg a hallgatót, egyetlen hangszeres effektussal: a tam-tam egyetlen ütésével. Ellentétben Cherubini c-moll Requiemjével (lásd ott), ez a tam-tam ütés pianissimo szólal meg. Sejtelmességében azonban éppoly félelmetes, mint a Cherubini-mű fortissimo ütése.

18. *A pokolraszállás.* Faust és Mefisztó fekete lovakon vágat tova. Faust azt hiszi, hogy Margit segítségére sietnek. Az út azonban a pokolban ér véget. Fantasztikus zenei kép: a vonósok könnyörtelen lovaglórítmusa fölött elnyújtott, panaszos oboa-hang szól, majd a női kar egyhangú zsolozsmázása – útközben egy kereszt tövében falusi nők térdelnek –, majd egyre fokozódik a tempó, a hangerő és a kifejezés, a borzalom valóságos orgiáját halljuk. És Berlioz mindezt még fokozni tudja a követ-

kező jelenetben, a 19. *Pandaemonium*-ban. Az elkárhozott pokolbéli lelkek örömrivalgó kórusa fogadja Faustot és Mefisztót. Berlioz saját nyelvet is adott a pokolnak, maga kitalálta értelmetlen halandzsa-szöveget: „Irimiru karabrao, has! has! has!” A *Pandaemonium*hoz a kórus basszus szólamának néhány szavas epilógusa csatlakozik, majd, mintha a föld alól szólalna meg, a kiskórus utolsó jajszava. 20. *Kórus*. Margit megdicsőülése zárja a művet, lírikus, éterikusan áttetsző hangszerelés fölött megszólaló kórustétellel. A vegyeskart gyermekkar erősíti.

ROSSINI

STABAT MATER

szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólóra, énekkarra és zenekarra

10 szám: 4 ária, 1 duett, 1 kvartett, 4 kórus. (Ebből 1 ária kórusal; több kóruszámban szólisták is szerepelnek)

Közismert történeti tények: Gioacchino Rossini pályakezdésétől 37 éves koráig, 1829-ig mintegy negyven operát komponált, és Európa zenei fedelme volt. Hátralevő 39 évében – 1868-ban bekövetkezett haláláig – teljesen visszavonult, éstöbbé a színpad számára nem komponált.

Ezeknek a késői éveknek egyik legfontosabb alkotása a *Stabat Mater* 1841-ben átdolgozott, végleges változata.

Olasz egyházi zene a romantika korában

„Maradandó érdekességű ez a mű, mint fényes, néhány részletében zseniális emléke a latin országokban bekövetkezett hihetetlen egyházzenei hanyatlásnak. Minden zeneiskolában intő példaként kellene bemutatni: hova vezet egy helytelen irányzat. Ha ugyanis ezt a művet történetileg helyére állítjuk, végső kicsengése egy irányzatnak, amelyhez Pergolesi is tartozik. Természetesen Pergolesi *Stabat Mater*-étől a Rossiniéig hosszú az út. Az elv azonban azonos mindkét zeneszerzőnél – és ez az énekes művek számára szerencsétlen nápolyi gondolat: a zene korlátlan úrrá tévése. Rossininál ez az elv a szöveg szavainak, azok értelmének teljes fel-

bontásához vezet, a szöveg szelleme elleni pimaszkodáshoz, a formával és a zenei nyelvtannal szembeni durvasághoz és eltompultsághoz. Ennek a Stabat-nak néhány számából táncdarabot lehetne csinálni; mások nem lépnek túl a Rossini-korszak operái kedvelt preghieráinak vagy a kórusos kísértetballadáknek színvonalán.” Ezeket a szavakat 1888-ban, tehát alig húsz évvel Rossini halála után vetette papírra Hermann Kretzschmar, az akkori idők egyik legjelentősebb zenetudósa.

Mondanunk sem kell, hogy ez a vélemény nemcsak Kretzschmar gondolatait tükrözi. A teljes német zenetudomány álláspontja ez, akár egyházi zenéről, akár operamuzsikáról van szó, akár 1888-at írunk, akár 1920-at, akár Kretzschmarnak hívják a tudóst, akár Hanslicknak. A német szellem, mely annyi csodálatos remekművet hozott létre a művészet, az irodalom és a tudomány minden területén, mindig idegennek érezte magától mindazt, ami az „Alpoktól délre” történt. Mondjuk meg, ugyanúgy, ahogy az olaszság mindig berzenkedett az „ultramontan” szellemtől. (Csak az utóbbi egy-két évtizedben lehetünk tanúi a kölcsönös idegenkedés megszűntének. A közel- és régmúltban csak kivételes egyéniségek – Händel vagy Hasse, Toscanini vagy Mahler, d’Albert vagy Busoni – találták meg a kapcsolatot.) Messze vezetne, ha ennek a német idegenkedésnek okait kutatnánk: beszélünk kellene a német súlyosságról, a mindent komolyan vevésről („alles tierisch ernst nehmen”), vagy arról – zenében –, hogy a német alkotóművészek mindig a bonyolult ellenpont felé hajlottak, a szövevényes kompozíciós módszer felé, szemben az olasz zeneszerzők melódiacentrikusságával és formakultúrájával. A lényeg az, hogy a németek a legutóbbi időkig lenézték, alacsonyabb rangúnak tekintették az olasz opera és oratórium minden megnyilatkozását a magukénál.

Nem vitás, hogy körülbelül a XVII. század utolsó évtizedeitől kezdve Itália – és bizonyos fokig Franciaország – egyházi zenéjében olyan átalakulásnak lehetünk tanúi, amelyben döntő szerep jut az „operás” elemeknek. Az olasz komponista mindig dallamban gondolkodik; legfőbb hangszer az emberi hang. És az olasz dallam mindig szép; de ugyanakkor a legtöbb esetben kifejező is. Az olasz zeneszerző nem lát sok különbséget szöveg szempontjából a megzenésítendő tárgy egyházi vagy világi jellege között. Mind a kettőt hajlékony, gyönyörűen arányos, jól énekelhető és – igen! – dúsan díszített, ékítményes dallammal látja el. Hogy ez a dallamvilág, ez a stílus gyakran teljesen azonos az operáéval, sem a zeneszerző számára nem jelent problémát, sem pedig a mai hallgató számára nem szabad problémát jelentenie. Egy más helyen hivatko-

zunk Anatole France gyönyörű novellájára, a Miasszonyunk bohócára; ennek vándor bohóc hőse a Szűz oltára előtt azt ajánlja fel, amit legjobban tud: legszebb bukfencét. Mit ajánlhat fel az egyházi zene oltárán az olasz komponista mást, mint amit legszebben tud: dallamait. Déli, olasz – tehát „operás” dallamait. Az egyetlen különbség az egyházi és a világi muzsika közt az, hogy az előbbiben valamicskével szigorúbb a stílus és több az ellenpontos tétel. Az olasz kontrapunktika azonban mindig lazább, áttetszőbb, mint a német.

Ez a beállítottág történeti folyamatában nézve a XIX. század első évtizedeiben valóban elvezet néhány kirívó jelenséghez, valóban ismerünk olyan műveket, amelyekben a zene annyira egyeduralkodóvá válik, hogy ténylegesen nincs semmi összefüggés szöveg és zene, szövegi tartalom és zenei kifejtés között. (Felejtethetlen személyes élménye e sorok írójának egy pünkösdi vasárnapi nagymise a luccai San Frediano templomban. Áldozás közben orgonaszó hangzott, Donizetti és Bellini legszebb operarészleteinek világát felidéző muzsika. . .)

*

Rossini Stabat Materének a XIX. századi olasz egyházzenei stílusnak legnagyobb remeke Verdi Requiemje után. Ebben a műben nyoma sincs a *Sevillai borbély* vígoperai hangjának, harmóniai egyszerűségének, zenekari hangzásának. A Tell Vilmos emelkedettebb, súlyosabb – természetesen csak olasz értelemben súlyosabb –, árnyaltabb világa fogadja a hallgatót. Főleg a zenekarkezelés és a harmonizálás üt meg olyan hangokat, amelyek félreismerhetetlenül már Rossini „örökösére”, Giuseppe Verdire utalnak. Néhány részletben Verdi középső korszaka stílusvilágának teljesen kiforrott modelljére ismerhetünk rá. (Különös egybeesése a kronológiai adatoknak: a Stabat Mater 1841-ben készül el, és pár hónappal később, 1842 márciusában kerül bemutatásra Verdi pályakezdő nagy sikerdarabja, a Nabucco.)

A zenei kifejezés, tehát a szövegtartalom zenei megformálása terén éles cezúra választja el egymástól a Stabat Mater tételei közül a szolisztikus és a kórusos szakaszokat. Az előbbieken Rossini mintha egy-egy „vezérszót” választana ki a strófák szövegéből, és annak jegyében komponálná meg az egész tételt. Ennek következtében gyakran előfordul – hiszen egy-egy ária a Stabat-textus több strófáját foglalja magába –, hogy a „vezérszó” hangulatát tükröző zene egyáltalán nem adekvát a következő, ugyanebben az áriában megzenésített strófák szövegével. A kórustételek viszont egyrészt – mint említettük – sokkal szigorúbb

szerkesztésűek, sokkal közelebb állnak az „oltramontan” vagy éppen a palestrinai hagyomány értelmében vett egyházzenei ideálhoz, másrészt a kifejezés szempontjából is hívebbek a szöveghez. Rendkívül érdekes néhány tétel formatípusa. Rossini bátran olvaszt össze egymásnak látszólag ellentmondó típusokat, így például recitativót és kórustételt.

1. *Introduzione (Stabat Mater)*. Hosszabb zenekari előjáték mutatja be a tétel főbb témáit. Megdöbbentő hasonlatosságot találhatunk az első két ütem cselló-fagott dallama és az erre adott fafúvós zárlat, valamint a Verdi Requiem Offertóriumának kezdete között. A vonóskar mutatja be a tétel második, fájdalmasan meg-megszakadó dallamát, majd a teljes zenekar harsogja a harmadik motívumot. Valamennyi dallam, illetve motívum a fájdalmat, a Szűzanya keservét ábrázolja, még hozzá igen meggyőző erővel, tragikus intenzitással. A tétel zenei anyagának megszólaltatásában szólisták és kórus egyaránt részt vesznek. Formailag az első tétel az említett három dallam egymásutánjára, váltogatására épül.

2. *Cujus animam*. Ez a tenorária – egyébként a Stabat Mater legnépszerűbb és gyakran önállóan is előadásra kerülő részlete – mintapéldája a bevezetőben említett „vezérszavas” koncepciónak, annak minden előnyével és hátrányával. Rossini számára, úgy tűnik, a *pertransivit gladius* szavak irányadók, az ária ugyanis a legkifejezettebben indulózene. Induló-jellegét az élesen hangsúlyozott, 4/4-es ritmus éppúgy kiemeli, mint maga a dallamvezetés vagy a hangszerelés. A szinte már komikussá váló eltérés szöveg és zene között akkor következik be, amikor ugyanez a hangvétel kapcsolódik össze az *O quam tristis et afflicta* vagy a *Quae moerebat et dolebat* sorokkal. A részlet egyébként a legszabályosabb operaária, az utolsó ütemekben nagy virtuóz kadenciával, amely a tenorszólámat magas *Desz*-ig vezeti. Természetesen az előadás enyhíthet mindezen, ha figyelembe veszi Rossini *Allegretto maestoso* tempóelőírását és az indulószerű főtéma „lágyan kötött” előadási utasítását.

3. *Quis est homo*. Ünnepeyes kúrthangzatok vezetnek be a szoprán-alt duettet (Rossini eredeti előírása szerint: 1. és 2. szoprán). A zenekari kíséret remegő rövid hangjai talán a szívverést vagy a sírást ábrázolják, tehát a szöveg *fleret* vagy *supplicio* kifejezését illusztrálják. Ez a kíséret a kettős teljes egészen végigvonul, mindvégig aláfestve a két énekszólám ismét csak szabályos operakettősét. Mindkét női szólista egyenlő szerepet kap.

4. *Pro peccatis*. Basszusária. A zenei anyag két részre oszlik: egy mollszakasz nyílvánvalóan Krisztus kínszenvedésére utal, a vezérszó talán a

flagellis subditum, tehát a korbácsolás lehetett. A zenekari bevezetés tompa dobütései, fájdalmas csellómotívuma és éles fúvósakkordja mind ezt idézik fel. És talán ezt ábrázolja e szakasz énekelt dallamának pontozott ritmusa is, (Ugyanez a pontozott ritmus jelenik meg Krisztus megkorbácsoltatásának szimbolizálására Händel Messiásában.) A második szakasz lassabb tempója, lírikusan kitérő dallama és főleg dúr hangneme pedig az áldozatvállalást, a krisztusi megváltást állítja elénk. Zseniális ez a megoldás, ha figyelembe vesszük, hogy két teljesen ellentétes zenei ábrázolásmódot kapcsol Rossini ugyanahhoz a szöveghez, és ezzel a tartalmi szféra legmélyére hatol. Íme, a felületes, teátrális, szöveg és zene kapcsolatát egyáltalán nem ismerő Rossini...!

5. *Eja Mater*. A Stabat Mater legkülönösebb tétele. A cappella ének- kar és basszusszólo adja elő, formájára nézve kórus és recitativo. Nem csak a szólista éneke követi a recitativo accompagnato stílusát, időnként a karszólamok is teljesen kötetlen, recitativikus módon szólalnak meg. Mindössze egy négyütemes, refrénszerűen visszatérő szakasz alkalmazza a kötött, méghozzá táncos lejtésű vagy legalábbis lirizáló ritmust, jellemző módon az *In amando Christum Deum* szövegre.

6. *Sancta Mater*. A négy szólista kvartettje. Talán ez a tétel áll legközelebb Pergolesi Stabat-jához, annak is Inflammatus-tételéhez. A kvartett fokozatosan alakul ki: az első strófát csak a tenor énekli, a frázisvégekre klarinétszólo válaszol. Ezután kapcsolódik be a szoprán, a válaszokat már a tenor adja. Új anyagot képvisel a basszus- és az altszólo, majd mind a négyen egyesülnek az első dallam megszólaltatására. Nagyon karakterisztikus a *Fac me tecum plangere* zenei ábrázolása, a sírás képe: a négy szólista elcsukló hangjait a vonóskar pizzicatói visszhangozzák. Az egész tétel ismét a táncos ritmika jegyében fogant, és a hangulat igazi kifejezése tulajdonképpen csak az elhaló zárütemekben jelentkezik.

7. *Fac ut portem*. Cavatina, azaz rövidre fogott ária, ezúttal az altszólo előadásában. Triós formájú tétel, melynek visszatérő főrésze lírikus jellegű, míg a rövidre fogott középrész ismét az erőteljes pontozott ritmust mutatja, valamint éles dinamikai különbségeket: mindkettő a *Fac me plangis vulnerari*, azaz a sebek és a sebek vállalása kifejezése.

8. *Inflammatus*. Kóruskíséretes szopránária. A vezérszó vitán felül *In die iudicii*, a végítélet. Ezt fejezik ki a zenekari bevezetés harsány trombitafanfárfjai, a c-moll hangnem, az izgatott zenekari ritmika és a szoprán- szólo magasba törő, drámai éneke. Hogy semmi kétségünk ne legyen, a kórus ugyancsak az *In die iudicii* sort visszhangozza. Az ária középrészé-

ben, illetve ennek visszatérésében lágyabbá, könyörgőbbé válik a hangulat: *Fac me cruce custodiri*. A kóda felgyorsítja a tempót és szabályos operaária-strettóként ér véget a tétel.

9. *Quando corpus morietur*. Kíséret nélküli kartétel, minden énekkar muzikalitásának próbaköve. Az első motívum a halálra utal fájdalmas kromatikájával és lehanyatló dallamlépéseivel; ezzel szemben áll kontrasztként a *Paradisi gloria* szavak égetőre, de mégis átszellemülten finom megkomponálása.

10. *Finale. Amen*. Mintha Rossini a mű végén szándékos meglepetéssel szolgálna mindazoknak, akik az egyházi stílus hiányát vagy a magasztos ellenpont nem ismerését vetették a szemére. A bevezető ütemek után ugyanis a legszabályosabb kettősfuga bontakozik ki, a mesterség tökéletes ismeretében, a fúgaszerkesztés minden törvényének és szabályának betartásával. Külön formai érdekesség, hogy a fuga kódája hirtelen egy tartott akkordon megszakad, és Rossini visszaidézi néhány ütem erejéig az 1. tétel zenéjét. Ezután már csak a gyorsabb tempóban lezajló, ellenállhatatlan lendületű záróütemek maradnak hátra, melyek az egyik fúgatéma dallamtöredékét használják fel.

ROSSINI

PETITE MESSE SOLENNELLE

(Kis ünnepi mise)

Szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra, két zongorára és harmóniumra

14 tétel: 5 ária (egy kórussal), 1 duett, 1 tercett, 6 kórustétel (egyesekben a szólisták is résztvesznek), 1 zongora-(vagy harmónium-)szóló.

„Kis ünnepi mise” – már a cím is kérdéseket vet fel. Hogyan lehet egy ünnepi mise kicsi? Vagy: hogyan lehet egy kismise ünnepi? Tévednénk azonban, ha ebben a címadásban Rossini humorának, cinizmusának akárcsak a legkisebb jelét is látnánk. Sokkal inkább szerénysége nyilvánul itt meg, csakúgy, mint az autográf partitúra bejegyzéseiben. A mester ezt írta az 1863 nyarán komponált alkotás elejére: „Kis ünnepi mise, négy szólamra, két zongora és harmónium kíséretével. Készült Passyban, nyaralásom alatt. Tizenkét énekes mindhárom nemből: férfikarból,

nőkből és kasztráltakból elégséges az előadáshoz, mégpedig nyolc a kórusba, négy a szólókhoz, összesen tizenkét Cherub. Isten bocsássa meg itt következő hasonlatomat. Tizenketten voltak az apostolok is az Utolsó Vacsorán, úgy, ahogy Leonardo freskója ábrázolja. És ki hinné!, tanítványaid között is voltak, akik hamis hangot énekeltek. Uram, bízzál bennem, az én Vacsorámon nem lesznek Júdások és az enyéim tisztán és *con amore* zengik majd magasztalásodat és e szerény kompozíciót, amely öregségem utolsó halálos vétke.” – S még meghatóbb a kézirat utolsó oldalának bejegyzése: „Jó istenem, íme elkészült ez a szegény kis mise. Vajon igazán szent zene ez (*musique sacré*), vagy átkozott zene (*sacrée musique*)? Az opera buffára születtem, jól tudod! Egy kevés tudás, egy kevés szív, ez minden. Légy hát áldott és fogadj be a Paradicsomba. – G. Rossini – Passy, 1863.”*

A mű első előadására a következő tavaszon, 1864. március 14-én került sor, egy arisztokrata hölgy palotájában. Az előadás kitűnő volt, és az előkelő közönség meg a zenei élet jelen lévő nagyságai lelkesen ünnepték Rossinit. Különösen Meyerbeer rajongott a zenéért és komponistájáért, a muzsika Jupiterjének nevezte a mestert. Pár évvel később hívei rábeszéltek Rossinit, hogy hangszerelje meg a művet nagyzenekarra. A zeneszerző nem szívesen végezte el a munkát, s – saját nyilatkozata szerint – csak azért vállalta el, nehogy halála után más, rosszabbul tegye meg. Ő maga az eredeti formát jobbnak tartotta, és ezen a véleményen van a mi korunk is: a Petite messe solennele napjainkban csakis eredeti változatában hangzik fel.

A mise Rossini legjelentősebb alkotásainak egyike. Mint már a Stabat Materben, itt is tapasztalható az a gondos kompozitorikus munka, amely egyaránt kiterjed a formálásra, a harmonizálásra, a ritmikára és a dallamvilágra. Az előző műnél is magasabb színvonalú a darab ellenpontos szerkesztésű tételeinek kidolgozása. Mint öregkori műveiben általában, a misében is későbbi korok vívmányait előlegezi Rossini, elsősorban a rendkívül színes és érzékeny harmonizálásban. Az pedig külön tanulmány tárgya lehetne, hogyan használja ki a szerző a furcsa kísérőapparat hangzáslehetőségeit. (Jegyezzük meg, hogy a második zongora csak kettőzi az elsőt, s így előadása egy zongorával is lehetséges, sőt gyakori.)

Rossini a hagyományos miseszöveget 12 egyenrangú tételben kompo-

* Mindkét idézet Hézser Zoltán fordította.

nálta meg; hozzácsatolt egy hangszeres szólótételt a Felajánlásra és egy áriát az Úrfelmutatásra.

1. *Kyrie*. A tétel előjátéka exponálja a szerkesztést összefogó alapot: a harmónium tartott akkordjai alatt a zongora ritmikus motívuma hangzik fel – ez végigvonul a visszatérő főszakaszon. Az énekkar e ritmikus kíséret fölött szólaltatja meg szélesívű melódiáit. A *Christe*-szakasz a cappella feldolgozást nyer, szerkezete egyfajta kettős-kánon, melyben az egyik szólam a másiknak kissé megváltoztatott tükör-megfordítása: igazi szentzene, igazi kompozitorikus mestermunka!

2. *Gloria*. A kíséret fortissimo akkordjait szünetek választják szét, majd a kórus-szoprán gregorián jellegű invokációja hangzik fel. Az *Et in terra pax*-tól a négy szólistáé a szó, pasztorális hangvétel ábrázolja a békét.

3. *Gratias*. Az alt-, a tenor- és a basszus-szólista tercettje. Széles melódiávek festik a hálaadást, markánsabb motívumok az Isten fenségét.

4. *Domine Deus*. Tenorária, a Stabat Cuius animam-jának párdarabja. Az itt is alapvető induló-ritmust valószínűleg a *Rex coelestis* „vezérszó” indokolja. Jellegetes, szinte Bach naiv hangfestésére emlékeztető megoldás a Krisztust említő *Domine fili unigenite* lágy moll-fordulata. A tétel végének moduláló ütemei a következő szakasz hangnemét készítik elő. A szerző a későbbiekben is él az egyes tételek ilyen egybekomponálásával.

5. *Qui tollis*. Szoprán-alt duett. Szabályos operai kettős, hangnemi kitéréssel a *Qui sedes* szövegnél (ezt a szöveg indokolja: a „világ bűnei”-nek sötét f-mollját váltja fel az isteni fenség fényes E-dúrja) és dúrba váltó kódával. A kíséret ismét azonos figurációra épül elejétől-végéig, a záróütemek újra csak átvezetnek a következő tételhez.

6. *Quoniam*. Basszusária. Felépítése, kíséret-szerkesztése, a befejezés modulátorikus jellege azonos az előző tétellel. A muzsika maga helyenként a Tell Vilmosra emlékeztet.

7. *Cum sancto spiritu*. A tétel első szakasza a Gloria repríze, kissé rövidített formában, majd hatalmas méretű fuga bontakozik ki. Ez a fuga az egész mise zenei csúcspontja, nem véletlen, hogy az ősbemutatón Meyerbeer ezért a tételért lelkesedett leginkább. Csodálatos a kidolgozási rész hosszú diminuendo-szakasza, mesteri a kódába beiktatott újabb Gloria-idézet. Bár a fuga nem tartalmaz sem augmentációt-diminuciót, sem szükmeneteket, mégis az ellenpontos szerkesztés mesterműve. Nagyszerű cáfolata a régi, de sajnos begyökeresedett hiedelemnek, mely szerint

Rossini sablonokkal dolgozott, nem ismerte a zeneszerzés mesterségbeli részét.

8. *Credo*. A tétel élére Rossini ezt a különös tempójelzést írta: „Allegro Cristiano” – nyilván mérsékelt, nem túl gyors és méltóságteljes alleg-róra gondolt. E tétel kísérete is végig homogén, de ezúttal motivikus, nemcsak figuratív. Rossini elkerüli a szokásos és hagyományos ábrázoló megoldásokat, a tétel egyszerűsége és zenei fogantatása mintha Lisztet és a ceciliánus mozgalmat előlegezné. Itt jegyezzük meg, hogy nemcsak ebben a tételben, de a mise egészében is nagyon gyakran fordul elő a „sotto voce” utasítás, a sokszoros piano dinamika: ugyancsak a mise kamarajellegére utaló vonások.

9. *Crucifixus*. Altária. Erősen ritmizált, homogén anyagú kíséret fölött bontakozik ki a szólista szélesen ívelt, nemes dallama. A *passus* szöveg-rész első megjelenése mollba fordítja a zenét, egyébként semmi nem utal a passiótörténetre.

10. *Et resurrexit*. A tétel első szakaszában a Credo több motívuma visszatér, majd újabb virtuózan szerkesztett fúga – hagyomány szerint az *Et vitam venturi saeculi* szövegre – rekeszti be a Credo-tételek sorát. A fúga záradékában Rossini újra megcsendíti a *Credo in unum Deum* szöveget.

11. *Preludio religioso*. (*Offertórium*.) A szerzői előírás szerint az akkordikus keret-szakaszt zongora, a főrészt zongora vagy harmónium szólaltatja meg. Ez a főszakasz bizonyítja: Rossini jól ismerte Bach stílusát. (Tudjuk, hogy előfizetője volt az akkoriban megindult első Bach-összkiadásnak.) Valósággal bachi háromszólamú invenciót hallunk; csak a kóda hagyja el a szigorú kontrapunktikus szerkesztést. Ugyanakkor azonban a darab gazdag kromatikájának és az ellenpontos szerkesztésnek együttese már César Franck világát idézi. (Egyébként Rossini ismerhette Franck zenéjét: a belga mester 1846 óta a párizsi Sainte Clotilde templom orgonistája volt, és első jelentős orgonaművei 1860–62 közt jelentek meg.)

12. *Sanctus és Benedictus*. Rossini egybekomponálta a két tételt, mégpedig a cappella kórusra és szólistákra. A pasztorális hangvételű, rövid terjedelmű darabot pár ütemes harmónium-ritornello vezeti be.

13. *O salutaris hostia*. Az Úrfelmutatásra írt nagyméretű és gyönyörű szopránária. Két ellentétes hangulatú formaegysége a szövegek tartalmát tükrözi: az első az Oltáriszentséget imádja, a második az ellenség szorongatásában kér erőt és segítséget.

14. *Agnus Dei*. Altária kórusal. A két első verset Rossini azonos mó-

don önti zenébe: rendkívül differenciált ritmikájú és egyanyagú kíséret fölött zeng az alt-szólista kitarulkozó melódia-íve, melyre a cappella kórus-refrén felel. A békéért könyörgő harmadik versben egyesül a szóló- és a kórusének, egyben ez az egyetlen részlete a Petite messe solennek, amely valóban drámai muzsika.

LISZT FERENC
(1811–1886)

A romantikus oratórium történetében kiemelkedő, külön hely illeti meg Liszt Ferencet. Nem lehet célunk, hogy e helyen teljes életművét méltassuk, hiszen ez szétfeszítené egész könyvünk kereteit. Külön kell azonban jellemeznünk oratóriumait, illetve egyházi zenéjét.

Liszt, a hívő katolikus, aki felvette a ferencesek harmadik rendjét és élete utolsó szakaszában „Liszt abbé” volt, igen sok szempontból jelentős alakja az egyházi zene egész történetének. Ezirányú működésében élesen el kell választanunk két nagy oratóriumát és zenekaros miséit többi egyházi alkotásától. Az előbbieken – a Krisztusban, a Szent Erzsébet legendában, az Esztergomi és a Koronázási misében – legfőbb célja az volt, hogy a romantika zenedrámai elveit, bizonyos szempontból Wagner reformjait átvigye a musica sacra területére. Éppen e törekvése miatt kapta a legerősebb támadásokat, mind a szakmuzsikusok, mind pedig a hivatalos egyház részéről. Az egyik oldalról szemére vetették ugyanazokat a kifogásokat, amelyeket általában zeneszerzői életművével kapcsolatban emlegettek, tehát a „hipermodernséget”, a melodikus invenció hiányát, harmóniafűzéseinek merészségeit és hangszerelésének különleges színeit. Az egyház részéről viszont támadták a musica sacra „elvilágosítása” és műveinek teatralitása miatt.

A többi mű: orgonakiséretes miséi és Requiemje, valamint zsoltárai még ma is ritkán kerülnek előadásra. Ennek a népszerűtlenségnek legfőbb oka talán a művek nehéz megközelíthetőségében rejlik. Mintha még ma is érvényes lenne az a jellemzés, amelyet 1888-ban Hermann Kretzschmar adott a Requiemről: „Gyakran elmosódik benne a határvonal, amely az eredetiséget a különcségtől elválasztja. Nagyrészt ez a mű – a maga deklamatorikus aforizmaival, közbevetéseivel és vázlatos

utalásaival – egyáltalán nem tartozik a zenéhez, csak e művészet előcsarnokában van helye.”

Ezekben a rendszerint kórusra és néhány hangszerre írt egyházi művekben Liszt ugyanis többféle stiláris törekvést, a korszaknak – és saját magának – többféle kompozíciós módszerét olvasztja egybe. Egyrészt bizonyos fokig csatlakozik a kor egyházi zenéjének egyik legfőbb irányzatához, az ún. ceciliánus mozgalomhoz. Ez a mozgalom, amely egyszerre indult meg a múlt század első évtizedeiben Németország különböző városaiban, azt tűzte ki célul, hogy az egyházi muzsikát megtisztítsa a színpadiasságtól, általában a klasszicizmus és a romantika szentzenei elképzeléseitől, és az egyházi muzsikát visszavigye egyrészt a gregoriánushoz, másrészt a Palestrina-stílushoz. Mindezt természetesen mégis a kor eszközeivel akarták megvalósítani; célkitűzésük tehát egy szóban, az *archaizálás* fogalmában foglalható össze. A mozgalom kevés remekművet és igen sok közepes, sőt selejtes alkotást eredményezett. Viszont hatására feltámadt a gregorián ének, és új kiadásban váltak hozzáférhetővé s kerültek előadásra a vokális polifónia reneszánsz virágkorának alkotásai. Liszt annyiban csatlakozott a ceciliánusokhoz, hogy ő is az egyszerűség, harmóniák szempontjából gyakran az archaizálás jegyében írja egyházi műveit, nem alkalmazza a klasszikus formákat, és igen mértéktartóan fordít gondot a szöveg tartalmi részének, egyes szavainak dramatikusan zenei megfogalmazására. (Mindez persze nem vonatkozik két zenekaros nagymiséjére.)

Ugyanakkor ez az időnként szinte Gesualdó-ra emlékeztető archaisztikus harmóniavilág egymás mellett él az újromantikus, wagneri akkordikával, annak bővített, s általában alterált hangzataival. Csak Liszt zsenije volt képes arra, hogy e két ellentmondásos világot egy stílusban egyesítse.

Köztudomású, hogy Liszt kompozíciós művészetében háttérbe szorul a melodikus invenció. (A Liszt-művekben előforduló igazán szép dallamok kevés kivétellel rendszerint más zeneszerzőktől vagy népi anyagból származnak!) Liszt e hiányosságból erényt csinált: énekszólamai a klasszikus értelemben vett dallamosság hiányáért deklamációs tisztaságukkal, kifejező voltukkal kárpótolnak. A kifejezés ereje egyaránt ott van a váratlan hangközökre nyíló énekszólamokban és az elemi tisztaságban megcsendülő, vagy éppen diszszonanciájukban kifejező harmóniákban.

LISZT

MISSA SOLEMNIS

(Esztergomi mise)

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra, nagyzenekarra és orgonára

6 tétel

Liszt legnagyobb méretű egyházzenei alkotásának terve és megvalósulása között tíz esztendő telt el. Egy 1846-os magyarországi látogatása során adott hangversenyt Liszt Pécsen. Ezekben a napokban kérte fel a mestert Pécs akkori püspöke, Scitovszky János, hogy tisztelje meg ünnepi nagymise megírásával a pécsi székesegyház rekonstrukció utáni újr felszentelését. A tervből akkor nem lett semmi, ám az 1849-ben esztergomi érsekké és hercegprimássá lett Scitovszky az 50-es évek közepén megújította felkérését. Ekkor készült el ugyanis az esztergomi bazilika. Liszt örömmel vállalta a feladatot. 1855 februárjában kapta meg a végleges megbízást és május 2-án már boldogan tudatja Wagnerral, hogy a mű elkészült.

Amíg azonban az előadásra sor került, Lisztnek valósággal kálváriát kellett járnia. Intrika intrikát követett, bizonyos főúri körök szinte összeesküvést szőttek a nagymise bemutatása ellen. Az intrikának egyik fő mozgatója az a gróf Festetics Leó volt, aki – maga is műkedvelő zeneszerző – kezdetben Liszt egyik legjobb barátjának vallotta magát. Csak a mester leghivebb magyar barátja, Augusz Antal báró erélyes közbelépése vetett véget a cselszövésnek. (Az intrikák okaira a mű zenei stílusának elemzésekor térünk ki.)

1856. augusztus 31-én került sor a bazilika felszentelésére. A nagymisét – rekkenő, tikkasztó hőségben – maga Liszt vezényelte. A pesti közönség pár nappal korábban, augusztus 26-án ismerhette meg a darabot, ekkor zajlott le a Nemzeti Múzeum dísztermében a főpróba. Ez a főpróba nyilván hívebb képet adott az Esztergomi miséről, mint a bemutató. Hat évvel később Liszt maga tanúskodik, egy Sayn-Wittgenstein Carolyne-nak írt levelében a dóm elképesztően rossz akusztikájáról: „Ennek az első előadásnak a benyomása félig kedvezőtlen volt, főképp a magasban, a bazilika akusztikai hibája miatt. A kupola gyújtópontjától a hangok összekeverednek benne és szörnyű kakofóniát hoznak létre

– amit gáncsolóim az én sajnálatos komponálási módszeremnek tulajdonítottak.”

És ha már idézünk, folytassuk az idézetek sorát a Pesti Napló névtelenül maradt kritikusának szavaival. Ezek a mondatok egyben fényt vetnek a bemutatót megelőző bonyodalmakra is: „...mielőtt a misének és egyes részeinek jellemzésébe bocsátkoznánk, meg kell jegyeznünk, hogy Liszt mint reformátor lépett fel már e műve előtt is a zenevilágban, hogy ennél fogva, mint minden újító, nagy ellenzésre talált. E tekintetben osztja a legnagyobb nevek, egy Haydn, egy Beethoven sorsát. Ily értelemben kell vennünk a *jövő zenéje* frázist, ti. a jövőben elhallgatnak az ellenek s a szellem törekvése érvényre fog jutni. . . . Miséjének befejezését is megelőző tehát külföldön és nálunk is elleneinek azon állítása, hogy annak stílje nem lehet egyházi, vallásos, mert hiszen Liszt *Wagner* tisztelőihez tartozik. . . . Most még legyen szabad azok ellenében, kik azt állíták, hogy e mise nálunk kivihetetlen, megjegyeznünk, miként az eredmény őket megcáfoló. Liszt pesti ellenei a mű nagyszerűsége, stíljének magasztossága előtt meg fognak törpülni s mi ez alkalommal is örömmel fejtezzük ki, hogy az oly otrombául szótt fondorlatoknak nem sikerült Magyarország nagy ünnepélyét egyik fénypontjától, e misétől megfosztani.”

Amint a névtelen, de nyilván Ábrányi Kornél köréhez tartozó kritikus utalásaiból is kitűnik, a mise bemutatását elgáncsolni kívánó körök stílári okok miatt álltak szemben Liszttel, a zeneszerzővel. Nagyon messzire vezetne, ha annak a rendkívül kusza és bonyolult helyzetnek szálait fel akarnánk gombolyítani, amelyek Magyarország zenei életét a múlt század második felében jellemezték. Igen ellentmondásos volt ez a szituáció: a lényeg a Wagnerért, a Wagner-művek elismertetéséért vívott harc. A magyar wagneriánusoknak Ábrányi Kornél és Mosonyi Mihály voltak a vezérei, szócsövük pedig a Zenészeti Lapok. A szálak összefonódására mi sem jellemzőbb, mint az, hogy az ellenpárt, a Wagner-ellenes csoportosulás fő alakja az az Erkel Ferenc, aki éppen az Esztergomi mise körüli bonyodalmak idején került igen jó baráti viszonyba Liszttel.

A nemcsak zenei magatartásában, hanem „zeneszerzői” lelkületében is mélységesen konzervatív Festetics Leó tulajdonképpen csak azt a hangot ütötte meg, amelyet Európa-szerte megszólaltattak már az „új-romantikusok”, mindenekelőtt Liszt és Wagner ellen. „Előadhatatlan technikailag, zűrzavaros szerkezetében, dallamtalan, hipermodern, értelmetlen, nagyképű. . .” – lövelltek a kritikákból a mérgezett nyilak minden egyes Liszt- és Wagner-mű bemutatója idején. S mi sem volt

könnyebb, mint ugyanezt a hangot fokozottabb mértékben megütni akkor, ha a „jövő zenéje” lovagjai, a „Zukunftsmusikerek” az egyházi zenét is merészelték „megszentségteleníteni”.

*

A zene történetének egyik paradoxona, hogy az Esztergomi mise valóban megváltoztatta és eredeti stílár kereteiből szinte kivetette az egyházi zenét. Nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy ez a zene tudatosan és demonstratívan alkalmaz teátrális effektusokat, hogy össze akarja egyeztetni a Wagner-stílus néhány kifejezési eszközét és elvét a musica sacrával. A wagneri harmóniavilág, a maga erősen kromatikus akkordjaival és színteljeivel, éppúgy megtalálható az Esztergomi misében, mint a teatralitás külső jegyei, például a keresztrefeszítés tragikus pillanatát aláhúzó tamtam-ütés. A zenedrámái ábrázolás a Credo-tétel nagyrészt elsődleges eszköz, és ugyanakkor az egész mű szerkezeti felépítése Liszt egyéni koncepciója szerint alkalmazza a wagneri vezérmotívum-elvet. Festeticsékek tehát minden okuk megvolt, hogy a konzervativizmus nevében, a szentnek tartott hagyomány védelmében támadják ezt a művet és szerzőjét. De azt sem szabad elfelejtenünk, hogy ugyanez a hagyományra hivatkozó konzervativizmus ekkortájt még szinte száműzte a templomok repertoárjából... Haydn és Mozart miséit, érdekes módon ugyancsak a „színpadiaság” miatt.

Kyrie. Álló fúvóshangzatok, egy sejtelmesen felzengő melódiatöredék után máris wagneri képpel veszi kezdetét a tétel. Üres kvinthangzat szólal meg a vonósok misztikus suttogásában, a kóruszólamok ugyancsak üres kvintben intonálják a könyörgés első szavait. Maga a *Kyrie*-rész szinte teljes egészében statikus, az előbbi elemek mozaikszerű egymásutánjából épül fel. Mint oly sok misében, ebben a műben is a *Christe eleison* hozza meg az első melodikus mozgást. A tenorszólista szólamában halljuk azt a rövidlegetetű dallamot, amely egyrészt az egész *Christe*-szakasz alapja, másrészt egyike a mise visszatérő „vezérmotívumainak”: azt mondhatnánk, a könyörgés vezérmotívuma. A *Kyrie* visszatérése alig változtatott formában ismétli meg az első szakaszt.

Gloria. Megint csak Wagnerra emlékezhetünk a tétel első ütemeinek hallatán: a Tannhäuser záróképének arra a mozzanatára, amikor az ifjú zárándokok hozzák a színpadra a csodás módon kivirágzott pásztorbot. Sejtelmesen zizegő hegedűtremolók alatt az oboa csendíti meg a *Gloria*-témát, majd a kórus női szólamai mutatják be ezt az ugyancsak

vissza-visszatérő motívumot teljes egészében. Mintha távoli angyalkórus zengené a dicsőítést. . .

(És itt egy hosszabb zárójelet kell nyitnunk, hogy bemutassuk Liszt kompozíciós módszereinek egyik legjelentősebbikét, az ún. metamorfózis-technikát. Tulajdonképpen változatokról van szó, egy téma vagy egy témátöredék különböző variációiról. A különbség az egyszerű variáció és a metamorfózis-technika között az, hogy Liszt formaalkotó szerepet szán az utóbbinak. Rendszerint nem is kifejezett témákról, motívumokról van szó, hanem csak egy-egy jellegzetes melodikus vagy ritmikus képletről, amely különböző alakokat ölt a mű vagy a tétel különböző formaegységeiben.)

Az egész első Gloria-szakasz az előbbi zenei gondolatra épül. A második rész (*Et in terra pax*) mintapéldája lehet az előbb említett metamorfózisos módszernek: ugyancsak a fafúvókban jelentkezik a Gloria-téma, de karaktere megváltozik, puhább, finomabb lesz, és tempója is lassabbá válik. A továbbiakban az első két szakasz hangulati elemei váltakoznak, egészen a *Domine Deus*-ig. Ez az első csúcspont. Hatalmas apoteózis, melynek zenei megfogalmazásában ugyan a kórusé a vezető szerep, ám a zenekarban lépten-nyomon az alaptéma különböző töredékeivel, különböző megjelenéseivel találkozunk. A hagyomány szerint alakítja ki Liszt a tétel nagyformáját, középrészként a *Qui tollis*-tól a *Miserere nobis*-ig. A vezérmotívumtechnika teszi magától értetődővé, hogy a könyörgő jellegű középrész a *Christe eleison* dallamát ismétli. A visszatérés-jellegű harmadik szakasz nagy fokozás után fűgába torkollik. (Liszt ritkán írt fűgát, és a hagyományos értelmezésű ellenpontos szerkesztésnek nem volt nagy mestere. Talán emiatt írt egy olyan megjegyzést a partitúrába, hogy esetleg az egész fűga kihagyható.) A hatalmas fűga egészen különös módon szóló-üstdobütésekben ér véget, majd még egyszer megszólal a fűgatéma a teljes együttes unisonójában, hogy egy nagy, kitárulkozó Amen-kódával érjen véget a tétel.

Credo. Ha a Gloria kezdete Wagnert juttatta eszünkbe, a Credóé óhatatlanul Beethoven Missa Solemnis-ének azonos tételét idézi fel. Itt is, ott is a rézfúvókon megszólaló főtéma megingathatatlan hitet ábrázoló jellege a lényeg. Néhány piano folttól eltekintve, ez a harsány, ünnepélyes, magabiztos hang jellemzi az egész első szakaszt. Az első hangulatváltás a *Deum de Deo* szövegrésznel jelentkezik. Emelkedetten lírikus nyugalom, puha, hárfával dúsitott zenekari hangzás, és kórus helyett szólóének adja ennek a résznek a karakterét. Ebből az anyagból épít fokozást Liszt, hogy befejezze az első főrészt; rendkívül izgalmasak az

utolsó ütemek: még egyszer visszatér a *Credo*-téma, egy harsány zenekari akkord, majd a kürtök a *Credo*-téma egyetlen kéthangú töredékét szólaltatják meg, ami után hosszú szünet következik. Ismét a metamorfózis-elv diadalát jelenti a középrész kezdete. Lágy fafúvós akkordok kíséretében a klarinét ugyancsak a *Credo*-témát játssza, ám ez a dallam most már az emberréválás, a földreszállás misztériumának bevezető muzikájává válik. Különösen magávalragadó a *Descendit de caelis*: a magas regiszterekben kitartott vonósakkordok, két szólóhegedű lefelé haladó menetei és a magas fafúvók lágy akkordisméltései adják a szinte tájképfestmény jellegű háttérrel, míg a szólószólamok (szoprán, tenor) ugyancsak lefelé haladó dallamtöredékei ábrázolják a földreszállást. Fájdalmassá válik a hangulat, töredezett vonóskari ritmusok jelzik az emberréválást, melynek ábrázolása már a passió drámáját előlegezi. Ugyanebből az anyagból épül maga a passiótörténet zenei képe. Rövidségében is megrázó erejű ez a szakasz, melynek drámaiságát a bevezetőben említett – kissé külsőséges – tamtam- és nagydob-ütések húzzák alá. Vezérmotívumként, az ujjongás kifejezőjeként, a feltámadás hírnökeként szólal meg a harmadik szakasz kezdetén a Gloria-tétel főtémája (*Et resurrexit*), majd visszatér a *Credo*-téma, mely átvezet a tétel legdrámább szakaszához, az Utolsó ítélet ábrázolásává terebélyesedő *Judicare vivos et mortuos* részhez. A teljes együttes megszólal, a rézfúvók ritmikus fanfárja kerül az előtérbe, ismét megdördül a tamtam és a nagydob. Liszt alig tud megszabadulni ettől a víziótól, és a fanfárok ritmusának kopogása még ütemeken át hangzik az üstdob szólamában. Ismét a *Credo*-téma feldolgozása adja a következő szakasz zenei alapját. Ezúttal felgyorsul a tempó is. A Szentlélekről szóló rész visszaidézi a *Deum de Deo* áhítatos hangulatát. Alig találjuk párját a misekompozíciókban a következő formaegységnek: Liszt hatalmas fugatót épít az *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* szövegrészre. Talán nem tévedünk, ha ebben a részben Liszt vallomását látjuk, a szerző egyházhoz való hűségének deklarálását. A részlet végén mintha egymást fednék a vízió képei: az egyházat ünneplő fugató záróakkordjai fölött megszólalnak ismét a végítélet harsonái – majd a várakozás visszafojtott csendje: *Et expecto* – és a végítélet feltámadássá válik: *resurrectionem mortuorum*. Az utolsó ütemek pedig az örök élet átszellemült látomását adják.

Sanctus. A hagyománnyal ellentétben Liszt megfordítja a hangulatok sorrendjét: a *Sanctus*ban zengeti meg a dicsőítést és a *Pleni sunt caeli*ben a leboruló áhítatot. A *Hosanna* ismét mintha égi magasságokban

énekelő angyalok szava lenne, természetesen a Gloria-téma újabb feldolgozása.

Benedictus. A szólisták intonálják a tétel dallamait. Egyszerűségében is meglepő az összefüggések feltárása: Liszt a Benedictus témáját a *Christe eleison* témájából vezeti le. Magától értetődő gondolat, hiszen Krisztus az, „aki áldott, mert az Úr nevében jön”. Magától értetődő a gondolat, és mégis Liszt az egyetlen misekomponista, aki ezt az összefüggést *zenei* módszerrel, tematikus kapcsolat segítségével világítja meg. Változatlanul kapcsolódik a tételhez a Hosanna.

Agnus Dei. Az Esztergomi mise során eddig is sokszor találkoztunk visszatérő, szinte vezérmotívum-számba menő dallamokkal. Az Agnus szinte rekapitulációja mindezeknek. A kezdőtéma rokonságban van a *Christe eleison*-nal, a *Dona nobis pacem* során ugyanez a téma eredeti alakjában tűnik fel, majd felhangzik a *Gloria*-motívum is, az *Amen* pedig hangról hangra a *Kyrie* kezdetének (az üres kvinteknek) megismétlése. A záró ütemek viszont a *Credo*-témát hozzák vissza, mintegy szimbólumként hirdetve a hit erejét.

LISZT

KORONÁZÁSI MISE

szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólóra, vegyeskarra, nagyzenekarra és orgonára

8 tétel. Liszt a mise állandó részein kívül Graduálét és Offertóriumot is komponált a műhöz

Frankenburg Adolf, Liszt földije és gyermekkori barátja foglalta össze visszaemlékezéseiben azokat a viszontagságokat, amelyek Liszt Koronázási miséje körül lezajlottak. 1882-ben a Fővárosi Lapok hasábjain így írt: „Midőn 1867-ben a márciusi napokban híre futamodott a fejedelem ama kívánságának, melyet a primás előtt nyilvánított, hogy ő maga és felséges neje azon egy napon koronáztassanak meg, örömezés rezegte át a lovagias magyarság szívének minden húrját. . . Ugyanez időben egy másik, az egész művészvilágot élenként érdeklő hír vonta magára kisebb-nagyobb mértékben a közfigyelmet. Liszt Ferenc megírta Rómából báró Augusz Antalnak, hogy koronázási miséjével, melynek írására még a

boldogult primás, Scitovszky bibornok – őfelsége beleegyezte következtében – szólítá fel, már elkészült s csak arra vár, hogy kérjék el tőle, s hívják meg annak személyes vezényletére. A mester kívánságát minden valamirevaló kultúrállamban nemcsak örömmel fogadták, hanem annak teljesítésére a szükséges lépéseket azonnal meg is tették volna. Nálunk azonban ezt ama bizonyos körök, melyek a közóhajtást és nemzeti közérzületet soha nem szokták kellőleg tekintetbe venni, mindenféle úton és módon akadályozni törekedtek. . . .”

A „bizonyos körök” először egy régi rendeletre hivatkozva meg akarták akadályozni, hogy Liszt maga vezényelhesse a misét; a rendelet kimondta, hogy ilyen ünnepélyes alkalmakkor csak az udvari zeneegyüttes, a Hofkapelle játszhat saját karnagya vezénylete alatt. Később a mise egészét, mint zeneművet kezdték támadni – noha nem is ismerték. Frankenburg szerint „két nappal Liszt megérkezése előtt, Haynau ismételt sürgetésére, valahára elhatározták a mise előadatását s azt az udvari marsalli hivatalhoz küldték – *cenzúra* alá, mégpedig oly műbíráké alá, kik Liszt iránti tiszteletüknek és hajlamuknak már több ízben igen kétséges bizonyítványát adták. Az összes magyar sajtó tiltakozni készült ez újabb merénylet ellen, midőn az a meglepő (hazafira nézve megdöbbenő) hír futotta be a fővárost, hogy Liszt, értesülvén a legújabb fordulatról miséje ügyében, ennek vezényletét báró August Antalhoz intézett táviratban átengedte Herbeck József udvari karmesternek, fölhatalmazván ezt egyszersmind, hogy művén tetszése szerint törüljön és változtasson.”

Frankenburg bizonyos részletekre tizenöt év után rosszul emlékezett. Liszt maga egy Mosonyihoz intézett levelében csak az előadói apparátusra vonatkozóan engedélyezett előre változtatásokat: „. . . ha a dirigens esetleg csak két kürtöt engedélyezne, hát jó, töröljék egyszerűen a két számfölöttit, s ha úgy tetszik, töröljék a harsonákat, az orgonát és a dobokat is: a mű maga az érzésben van, azzal kell hatnia.”

A már az Esztergomi misével kapcsolatban ismertetett idegenkedés, a Liszt kompozíciói iránti általános elutasítás mellett a Koronázási mise esetében még egy indoka volt az intrikának. Liszt úgy komponálta meg ezt a misét, hogy abban igen nagy szerepet szánt a magyaros motivikának, mégpedig a Rákóczi-nóta és Rákóczi-induló egyes elemeinek. Tudták-e „bizonyos körök” mindezt, vagy csak sejtették – az ügy lényege szempontjából nem fontos; a maguk aulikus szemlélete szerint igazuk volt. A „lázádo” Rákóczira való zenei hivatkozás valóban nem volt hó-

dolati aktus a koronázáskor. (Évekkel később megismétlődött az eset, amikor Liszt a „Királydal” zenéjébe ugyancsak a Rákóczi-nóta motívumait szötte bele.)

*

Az Esztergomi misével szemben a Koronázási mise mindenekelőtt egyszerűségével és rövidségével tűnik ki. Az előbb idézett Mosonyi-féle levélben a mester maga is írt erről: „... nagyon mentegetőznöm kell Ön előtt ennek a misének ritka egyszerűsége miatt; az elkerülhetetlen előírás értelmében lehetőleg rövidre kellett fognom, s a nagyobb arányokról le kellett mondanom; de remélem, hogy két alapvonása: az egyházi és a nemzeti magyar jelleg világosan kifejezésre jut.”

A magyaros jellegről már beszéltünk, az egyházi nagyjából ugyanazon elvek szerint jelentkezik a misében, mint az esztergomi Missa Solemnisben. Az egyes tételek zenei értelmezése is nagyjából azonos, kivéve azt, hogy a mise súlypontja a Gloriára esik és nem a Credóra. Ennek sem szemléleti okai vannak: a tömörítés és az egyszerűsítés érdekében Liszt a Credót egyszerűen átvette Henri DuMont XVII. századi francia zeneszerző Messe Royale-jából. Ez a tétel gregorián jellegű, megszólaltatásában az unisono énekkaron kívül csak az orgona vesz részt, és így a Credo egyes szövegrészeiteinek ábrázoló erejű vagy dramatikus megmintázására nem ad módot. Egyébként is, az alkalom, a koronázás inkább az ujjongó ünnepélyességre helyezi át szükségszerűen a súlypontot. Ez utóbbi célt szolgálja az ugyancsak jubiláló jellegű Graduale is.

Kyrie. Hagyományos háromrészesség hagyományos felfogásban: a *Kyrie*-ben az énekkar invokáló felkiáltásai, valamint erőteljes, ünnepélyes zenekari motívumok uralkodnak, míg a *Christe*-ben a szólisták veszik át a vezető szerepet szélesen kibontott dallamvilággal, a zenekar lágy kísérete felett. A *Christe* egyébként nagy fokozással vezet a *Kyrie* visszatéréséhez.

Gloria. Vonóshangszerek felcsattanó fortissimo trillája övezi az énekkaron és a rézfúvókon megszólaló *Gloria*-témát. Még ünnepélyesebbé, még jubilálóbbá válik a téma azáltal, hogy az énekelt frázisra az üstdob válaszol. Már a *Gloria*-téma záróütemeiben megfigyelhető egy ritmikus-melodikus formula a zenekarban, melyről a későbbiekben derül ki, hogy alapja a Rákóczi-nóta ismert motívuma. Az *Et in terra pax* rövidre fogni lírikus közjátéka után a *Laudamus*-tól kezdve már ez a magyar tematika válik uralkodóvá; a Rákóczi-nóta jellegzetes fölcsapó kvartlépése mind a zenekarban, mind az énekszólamokban lépten-nyomon megje-

lenik. Hatalmas dinamikai és tempó-fokozás vezet a hagyományos csúcspontra, a *Filius Patris*-hoz. A középrész (*Qui tollis-tól Deprecationem nostram-ig*) olyan tematikára épül, melyben ismét félreismerhetetlen a magyar jelleg, ezúttal az úgynevezett cigány-skála, a jellegzetes bővített lépésekkel. A *Qui sedes*-nél kezdődik a harmadik szakasz, mely ismét a Rákóczi-nóta kvartos tematikájára épül.

Graduale. Liszt a 116. zsoltárt választotta a *Graduale* szövegéül.

„Dicsérjétek az Urat mind ti pogányok;
magasztalják őt mind a népek!
Mert nagy az ő kegyelmessége mi hozzánk,
és az Úrnak igazsága megmarad örökké.
Dicsérjétek az Urat!”

Ez a zsoltárfeldolgozás csak két évvel az ősbemutató után került a mi sébe. Zeneileg szinte egyetlen hatalmas tömb a *Graduale*, mely széles ecsetvonásokban felrakott, ujjongó, jubiláló dallamokból, ritmusokból és harsány rézfúvó-hangzatokból tevődik össze. Alig pár ütemre szakítja csak meg ezt az ujjongást a *Misericordia ejus* szövegrészeknél egy-egy halkabb, lírikusabb folt.

Credo. Mint említettük a bevezetőben, Liszt Henri DuMont miséjéből vette át ennek a tételnek a zenéjét. Részben tiszta gregorián, részben a gregorián szellemében fogant ez az alkotás. Túlnyomórészt egyszólamú muzsika, hiszen a kísérő orgona is ugyanazt játssza, mint az egyszólamban éneklő kórus. Csak nagyon kevés helyen alkalmaz Liszt akkordokat a kórusban és az orgonakiséretben. Ezek a helyek viszont a *Credo*-szöveg sarokpontjai.

Offertorium. Zenekari közjáték a felajánlás idejére. Igen áhitatos hangulatú, igen mélyről fakadó zenekép, melyben fontos szerephez jut a szólóhegedű. Liszt azt remélte, hogy valamiféle magyar himnusz lesz ebből a muzsikából, hogy magyar költők szöveget írnak majd dallamára, melyben ugyancsak félreismerhetetlen a verbunkos hanglejtése.

Sanctus. Első szakaszában monumentalitásra törekvő, a *Pleni sunt caeli*-ben lírikusan kitárulkozó kartétel. A hozzá csatlakozó *Hosanna* – akárcsak az Esztergomi misében – átszellemült, szinte távoli angyalkórusnak tűnő zene, melynek hangulatát csak még jobban kidomborítja az utolsó ütemekben egyedül maradó alt- és sopránszólo éneke.

Benedictus. Külsőleg Beethoven Missa Solemnisének *Benedictusa* e tétel modellje: Liszt is hegedűszólóval vezeti be. (A mester eredeti elképzelése szerint Reményi Ede játszotta volna ezt a szólót, ebbe a személyi

választásba azonban a bécsi udvari körök semmiképpen nem egyeztek bele. Reményi a szabadságharc idején Görgey tábori muzsikusa volt!) A hegedűszólo szinte végig egyetlen verbunkos figura variálgatása. A magasban, szinte az egekben indul, hogy aztán egyre lejjebb szállva egyesüljön a gordonkával. Ezekben az utolsó ütemekben szólalnak meg csak a szólisták, majd az énekkar. Bár az énekszólamok is átveszik a szólohegedű jellegzetes dallamképletét, a tétel egészében uralkodó marad a hegedűszólo. A *Hosanna* ezúttal a fokozás tetőpontján, fortissimóban szólal meg. Egyre halkabbá, egyre távolibbá váló zenéjébe ismét bekapcsolódik a hegedűszólista, és az ő éterikus magas hangjai zárják le a mise zenei szépségekben leggazdagabb tételét.

Agnus Dei. Az Esztergomi mise módszere szerint, az utolsó tétel ezúttal is mintegy rekapitulálása a mű fontosabb zenei gondolatainak. Először a Gloria középrészének fájdalmas-magyaros motívikáját halljuk, majd hamarosan megjelennek a Rákóczi-nóta töredékei is. A *Dona nobis pacem* kíséret nélküli szólista-kvartettjében félreismerhetetlen a verbunkos bokázó-figurája, míg a mű befejezése ismét a Glóriából ismert kvartós Rákóczi-tematikára épül.

*

A Koronázó mise bemutatójára 1867. június 8-án került sor. A Hofkapelle muzsikusi játszották, nem is vezetőkarnagyuk, Herbeck, hanem G. Preyer vezényletével. Liszt az orgonakarzaton, a muzsikuskok között hallgatta végig a művet, és még a koronázási ünnepek befejezése előtt távozott a Mátyás templomból. Ábrányi Kornél írja le ezt az epizódot: „A budavári Mátyástemplomtól kezdve az Albrecht-úton, a Lánchídon, a Ferenc József-téren, a Dunaparton keresztül az Eskü-térig a nép százszázai képeztek sorfalat, számtalan tribün díszes közönségétől szegélyezve. Mindenki várta a gellérthegyi ágyúk megdördülését, jelentendő a királyi menet megindulását. De ezt egy elementáris erővel kitört éljendörögés előzte meg az egész hosszú vonalon. A budai Albrecht-úton kezdődött s tartott szakadatlanul az Eskü-térig. Mindenki azt hitte, hogy a dörögő éljenek a közelgő díszmenetet illetik, pedig csak a nagy művész ünnepélyes alakja volt látható, amint a kétfelé osztott nép sorfalai közt haladt ünnepi fekete talárban hájadonfővel, oroszánysörényű haját lobogtatva a nyári szellő, s folyton hajlongva a tömegeknek e nem várt spontán megnyilatkozó ovációjára, mely láthatólag ép úgy meglepte, megindította, mint egyszersmind feszélyezte is. De hát nem szabadulhattott s egész hazáig ki nem térhetett előle.”

LISZT

MISSA CHORALIS

szoprán-, alt-, két tenor-, bariton- és basszusszólóra, vegyeskarra és orgonára

6 tétel

Az idős Liszt három városban töltötte az életét: Rómában, Pesten és Weimarban. Rómában a Monte Marión lakott, a Madonna del Rosario kolostorban. Itt írta egyházi műveinek java részét, itt tervezte nagy egyházzenei reformját, melyre az egyház, a pápa is felszólította, amelyet azonban nem övezett olyan elismerés, és nem követett olyan siker, mint amilyent megérdemelt volna. Ez a hűvös fogadtatás a Missa Choralis esetében is bekövetkezett: Liszt eredetileg a pápaság fennállásának 1800. évfordulójára írta a művet, és az akkor Szent Péter trónján ülő IX. Piusnak akarta ajánlani. Remélte, hogy miséjét a Sixtusi kápolna énekara mutatja majd be – ám ebben a reményében, mint oly sok hasonlóban, csalódnia kellett. Nem bizonyított vélemények szerint 1869-ben Lembergben szólalt meg először a mű. Magyarországi bemutatójára 1872-ben került sor, a Belvárosi Plébániatemplomban, Liszt vezényletével.

A Missa Choralis mintapéldája a bevezetőben említett liszti egyházzenei stílusnak. Archaizáló és akkor hipermodernnek számító harmóniak egymásmellettsége, a gregoriánum korszerű értelmezése – ez az a két összetevő, amely a mű zenei világának alapját adja. Mint ezekben a művekben általában, Liszt csak nagyjából körvonalazza az egyes tételek tartalmi szféráját, és a szöveg egyes mondatait, szavait nem festi meg drámai eszközökkel.

Kyrie. A szövegből adódóan háromrészes forma. A *Kyrie* egy rövidlegetű dallam imitációs feldolgozása, a *Christe* inkább akkordikus jellegű. A *Kyrie* visszatérése rövidített, dinamikailag csúcspontra viszi a tételt, majd elhaló kóda után újra eléri a dinamikai tetőpontot.

Gloria. Liszt ezt a tételt is három részre tagolja. Az első szakasz a jubiláció, az örvendező dicsőítés hangját üti meg egyszerű hármashangzat-felbontásos témájával és annak kidolgozásával. A tetőpont után (*Jesu Christe, Domine Deus*) lassú közép-rész következik, a *Gloria* könyörgő szakasza. A visszatérés ismét rövidített, a tétel témáját csak idézetszerűen hozza vissza. A zárómondatok (*Cum sancto Spiritu*) egyszólamú

megzenésítése nagy akkordtömbökbe torkollik: Liszt gazdaságosan a tétel végén helyezi el a csúcspontot.

Credo. A Missa Choralis gregorián alapjellegzetessége e tételben jut el a logikus végkövetkeztetésig: Liszt a Credót az ősi gregorián dallammal indítja. Ez a dallam, illetve ennek liszti továbbfejlesztése adja az egész első rész zenei alapanyagát. A középszakasz – Krisztus emberré válásának és szenvedésének története – a hagyományokhoz hiven lassú tempójú. Itt lépnek be először a mű folyamán a szólisták. A passiótörténet megzenésítésében sem találkozunk kifejezett drámaisággal, Liszt itt is az egyszerűséghez, a ceciliánus eszmékhez marad hű. A harmadik rész az egész misének egyetlen szakasza, amelyben a zeneszerző részletező módon *ábrázolja is* a szöveg mondatait, szavait. Jellemző például az *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* szövegrész diadalittas zenéje, amely nyilván a mise eredeti koncepciójával, a pápaság dicsőítésével függ össze. A tétel záró ütemeiben variált formában visszatér a kezdő gregorián Credo-téma.

Sanctus. Liszt kívánsága az volt, hogy ez a tétel „misztikusan és boldogan lebegjen”. Nyilván a záró *Hosanna in excelsis*-részre vonatkozik ez a megjegyzés, amely valóban éterikus tisztaságú. Maga a *Sanctus* erőteljes fortissimo-hangzást igényel.

Benedictus. A hagyománnyal ellentétben Liszt nem a szólistákra bizza ezt a tételt, a zenei anyagot megosztja a kórus és a szólók között. Az e tételhez is csatlakozó *Hosanna* ismét „misztikus és lebegő”, főleg a záróütemek, ahol néhány női karszólista emelkedő, majd eső terceket énekel, az orgona lehetőleg finom kíséretével.

Agnus Dei. A záró könyörgés első két szakasza nagyjából megegyezik egymással dallamban éppúgy, mint harmóniákban. A harmadik szakasz – s erre ismét több példa van az irodalomban – a *Kyrie* tematikájának visszatérése. Zúgó orgonaakkordok fölött harsány fortissimóban zendül fel az utolsó *Amen*.

A Missa Choralis valóban *kórusmise*. Az orgona csak támasztékot ad az énekkarnak, önálló szerephez szinte egyáltalán nem jut. A szólisták pedig csak egynéhány helyen kapnak szót, s akkor is rendszerint csak ismétlik, megerősítik az énekkar zenei anyagát.

LISZT

REQUIEM

2 tenor-, 2 basszusszólóra, férfikarra, orgonára és ad libitum 2 trombitára, 2 harsonára és 2 üstdobra

6 tétel

Liszt férfikari Requiemje a múlt század 60-as éveinek végén keletkezett. Az első öt tétel 1867–68-ban készült el, a hozzájuk csatlakozó *Libera csak* három évvel később, 1871-ben. A kompozíció indítéka egyes adatok szerint Miksa mexikói császár tragikus halálának híre volt, mások szerint azonban Liszt gyermekei és édesanyja emlékezetére komponálta gyászmiséjét.

Liszt saját sorai szerint a műben nem a requiemek általában „könyörtelenül fekete színét” akarta ábrázolni; célja az volt, hogy „a halál gondolatának keresztényi, megnyugtatóan reménykedő jelleget adjon”.

Ez a requiem, lényegét tekintve, kórusmű. A szerző igen takarékosan bánik a kísérő apparátussal: az ad libitum előírt rézfúvók és üstdobok csak a szöveg egyes félelmetes vagy éppenséggel ünnepélyes szakaszait húzzák alá, teszik nyomatékosabbá. Az orgona a legtöbb esetben kísérő szerepre szorítkozik, támasztja az énekkart vagy a szólistákat, és csak néha, mint a *Hostias*-ban vagy a *Benedictus*-ban ad kiemelkedőbb, szélesebb ecsetvonásokkal megfestett, zengőbb háttérrel.

A mű zenei anyagában két alkotói módszer, kompozíciós stílusjegy figyelhető meg. Közülük az első nemcsak erre a darabra, hanem Liszt egész életművére jellemző: ez a szekvenciázás, azaz ugyanannak a melodikus vagy harmonikus gondolatnak más és más hangnemekben való megismétlése, rendszerint lépcsőzetes emelkedéssel. (A skálafokokként való szekvencia-láncot Liszt gyakran helyettesíti terc távolságban levő hangnemekkel. Ez a tercokonságban való gondolkodás egyike azoknak a jellegzetességeknek, amelyekkel Liszt megbontotta, lazította korának zenei gondolkodását, megtörve az addig szinte egyeduralkodó kvintrokonság törvényét. Ezek a lazítások adtak a továbbiakban indítást a századforduló művészeinek, így például elsőként Debussynek és Mahlernek, hogy teljesen új alapokra fektessék az európai zenélés harmonikus rendszerét.)

A másik elv az előbbinél lényegesen érdekesebb és értékeesebb, ez pedig: a kromatika kitágítása, a harmóniavilágnak a hangnemköziségig

vitt feszítése. Liszt ebben is előfutár, noha nem az egyetlen, aki a romantika késői évtizedeiben eljutott a hangnemeköziség, a lebegő tonalitás gyakorlatáig. Ám, míg a többi zeneszerzőnél – gondolhatunk itt elsősorban Wagnerra, Verdire és ismét Mahlerra – csak a *gyakorlat* figyelhető meg, Liszt egy művében tüntetően az *elvet is* leszögezi, mikor ennek a műnek ezt a címet adja: Hangnem nélküli bagatell. Ezen a területen tehát Liszt egyike a modern zene igen messze mutató előfutárainak. Késői zongoradarabjain kívül éppen a Requiem lehet mintapélda minderre. A Dies Irae többször is visszatérő első motívumában például a zeneszerző kis hiján a tizenkétfokúságig jut el. Ilyen megfontolások alapján mondhatta Bartók, hogy Liszt lényegesen több indítékot adott, mint Wagner; a magyar mester válasz nélkül, megoldatlanul hagyott kérdéseket, ezáltal útja nemcsak folytatható, de követeli is a folytatást, a bayreuthi viszont befejezett, nem folytatható, csak utánozható életművet hagyott hátra.

Requiem aeternam és *Kyrie*. A formai képlet a szövegből fakadóan háromrészes, melyhez mintegy kódaként járul a Requiemmel teljesen egybekomponált *Kyrie*. A sötét hangulatot csak a középrész (*Te decet*) szélesebb melodikussága színezi világosabbá.

Dies Irae. Liszt nem osztja szakaszokra a tételt, és egy visszatérő motívummal oldja meg a formai egység problémáját. (E visszatérő témáról már a bevezetőben írtunk.) A *Tuba mirum* szakaszban lépnek be – az ábrázolás érdekében – a rézfúvók és az üstdob, majd a *Judex ergo cum sedebit*-nél ismét. Könyörgő és félelemmel telt részek váltják egymást, kiemelkedik közülük a *Recordare* hitteljesen nyugodt fohásza. Szélesen kibontott orgonakiséret fölött szinte zokogó hangulatban zárja le a tételt a *Lacrymosa*, majd az elhaló záróakkordok.

Offertórium. Rövid mozaikokból összeálló tétel. Az egyes szakaszokban uralkodó az ábrázoló jelleg, mely Lisztet olyan különleges, egyetlen más ismert Requiemben sem található megoldáshoz is vezeti, mint a Szent Mihályt invokáló *Sed signifer sanctus* harcias indulóhangja.

Sanctus. Az első főrész ünnepélyességét ismét a rézfúvók és a dob bekapcsolódása teszi jelentőssé, míg a *Benedictus* – a hagyományt követve – az egész mű melodikusan leginkább kibontott szakasza.

Agnus Dei. Liszt ismét csak a hagyományt követi, Mozart vagy Berlioz Requiemjének tradícióját, amikor az *Agnus-tételben* visszaidézi a *Requiem aeternam* melodikus anyagát.

Libera. A több évvel később írt zárótételt eléggé nagy stiláris különbség választja el a mű többi részétől: a Liberában Liszt sokkal inkább hajlik a zenekari misékből ismert dramatikus ábrázolásmódhoz, semmint az első öt tétel archaikus-puritán világához. A tételnek egy koncepcióbeli és egy zenei különlegessége van. Az általános gyakorlat könyörgéssel szokta befejezni a gyászmisét, Liszt ellenben az utolsó ítélet félelmetes ábrázolásával zárja művét, és csak az orgona befejező ütemei csendesítik le a felkavart hullámokat, eleget téve a bevezetőben említett célkitűzésnek. A zenei érdekesség az, hogy ismét csak a hagyománnyal ellentétben, a Liberában Liszt teljesen új zenei anyagot alkalmaz a vizsztatérő *Requiem aeternam* szöveg megkomponálásakor.

LISZT

SZENT ERZSÉBET LEGENDÁJA (Die Legende von der heiligen Elisabeth)

szoprán-, alt-, bariton- és basszuszólóra, énekkarra és zenekarra

Személyek:

Szent Erzsébet (*szoprán*) – Lajos őrgróf (*bariton*) – Hermann őrgróf (*basszus*) – Zsófia őrgrófnő (*alt*) – egy magyar nemes (*bariton*) – Udvarmester (*bariton*) – II. Frigyes császár (*basszus*)

Két rész: nyitány és 6 tétel (az egyes tételek több altételre oszlanak)

Mindazok az egyházzenei reformtörekvések, amelyekről Liszt-fejezetünk bevezetőjében szoltunk, természetesen nemcsak kifejezetten templomi művekben: misékben, requiemekben és zsoltárokból valósultak meg, hanem az oratórium világában is. Sőt: a Szent Erzsébet, majd a Krisztus iskolát csinált. Egyrészt új formát adott az oratóriumnak, mivel bevonta a műfaj kifejezőeszközei közé a korabeli opera új vívmányait, másrészt pedig mindezzel új lendületet adott az ekkortájt erős dekadenciában levő oratórium-műfajnak.

Félreismerhetetlen az a hatás, amely a Szent Erzsébet legendájában megnyilvánul: mindenekelőtt a főszereplő körül, szinte állandóan Wagner korai zenedrámáinak levegőjét érezzük, Szent Erzsébet valósággal testvére névrokonának, a Tannhäuser női főszereplőjének, valamint a Lohengrin Elzájának. Ugyanazok a jellegzetes hangszínek, ugyanaz a

fajta karakterizálás, és néha még a harmóniák jellegzetességei is azonosak. Mindez azonban egyáltalán nem jelenti azt, mintha Liszt ebben a darabban Wagner epigonjává vált volna. Ettől egyrészt félreismerhetetlen egyénisége mentette meg, másrészt pedig az a rengeteg sajátosan liszti vonás, amely mind a harmóniák, mind a dallamalkotás, mind a ritmika és mondhatjuk: a muzsika egész koncepciója terén megnyilvánul. Egyébként is, gyakran vetődhet föl a kérdés: Liszt vett-e át impulzusokat Wagnertől, vagy fordítva. Az esetek legnagyobb részében kölcsönhatásról kell beszélni.

Ami megint csak Wagner jelenlétét mutatja, az az oratórium zenei dramaturgiája. A Szent Erzsébetben találkozunk először azzal a jelenséggel, hogy az oratórium műfajában megjelennek az ún. vezérmotívumok. Nem a wagneri módon azonban. Liszt a „metamorfózis”-módszert alkalmazza: a témák felismerhetőek ugyan, de mindig belesimulnak az adott hangulat légkörébe, egy-egy zenei egységnek főmotívumában jelennek meg szerves és fontos alkotórészként. Így, szinte ahány megszólalásuk van, annyiféle a színük, karakterük és hangulatuk.

A Szent Erzsébet legenda zenei anyaga lényegében három ilyen vezértémára épül. Az egyik magához a címszereplőhöz csatlakozik és az ősi gregorián anyagból származik. Ott „Quasi stella matutina” szöveggel ismert, később a protestáns egyházi zenébe is bevonult Szent József-éneként, és jelen van a magyar gregorián dallamkincsben is, mégpedig az Erzsébet-officium szerves részeként. Ez a dallam a legfontosabb építőanyag, és a hallgató a műnek valamennyi részében fölfedezheti. Természetesen mindig akkor, amikor Szent Erzsébet énekel vagy róla van szó. A második vezértéma a szent származására utal: jellegzetes magyaros motívum. Először a kisdud Erzsébetet jövődő hazájának átadó magyar nemes ajkán hangzik föl, és később mindig olyankor szólal meg, mikor Erzsébet hazájára gondol. A harmadik téma egyike a legősibb dallamoknak, a gregorián mise Glóriájának egyik állandó témája. Itt a kereszteslovagok képviselője. Megemlíthetjük még a második rész két utolsó tételének egy visszatérő zenei gondolatát – először a szegények kórusaként, majd siratóként hangzik fel –, ez szintén a magyar egyházi énekkincsből való.

A legenda első kompozíciós tervei 1858-ra mutatnak vissza. 1862-ben fejezte be a mester a művet, bemutatójára pedig 1865-ben került sor a budapesti Vigadóban, Liszt vezényletével és a Liszt által alapított Nemzeti Zenede negyedszázados évfordulójának ünnepségein.

Amennyire úttörő jelentőségű néhány wagneri gondolat és általában a múlt századi nagyromantikus színpadi muzsika eszközeinek felhasználása az oratórium műfajában, ugyanannyira, vagy majdnem ugyanannyira vannak ennek a koncepciónak negatív oldalai is. A Szent Erzsébet legendája túlságosan „operás”. Nem véletlen, hogy – a szerző kifejezett kívánsága ellenére – igen gyakran szenírozott formában is előadják. Erre Liszt maga adta az indítékot az oratórium zenéjének nem is egy részével. Nem beszélünk olyan jellegzetesen színpadi tablókról, mint a második rész viharjelenete vagy a befejező apoteózis (amelynél jellegzetesebb operafinálé kevés van); Zsófia és Erzsébet vitája például *zeneileg* utalja színpadra ezt a jelenetet. Liszt számos tipikusan színpadi jellegű előadási utasítást ír elő, s emellett az egész jelenet az opera wagneri recitativo-stílusát idézi. De ugyanígy felemlithetnénk néhány más részletet is; a legjellegzetesebb azonban az említett Zsófia–Erzsébet párbeszéd.

A hat nagy tételben belül Liszt számos kisebb formaegységet írt. Ezek szoros kapcsolatban vannak egymással, egybekomponáltak. Nemcsak az egyes altételek zárata hiányzik, de a zenei anyag is folyamatosan megy át az egyik jelenetből a másikba.

Az énekszólamok kezelése rendkívül kifejező, deklamációs és melodikus szempontból egyaránt. Liszt, akinek dallamkitaláló képessége, melodikus invenciója alacsonyabb fokon állt, mint a zene többi kifejezőeszközének kezelésében mutatkozó leleménye, ritmikus és harmonikus készsége, az Erzsébet-legendában gyönyörű dallamokat írt. Szinte még magasabb fokon áll a zenekar kezelése. Általában a rózsacsoda jelenetet szokták említeni, mint a liszti hangszerelés remekét. Azonban ennek a légiesen elmosódott, valóban misztikus hangképnek ha nem is versenytársai, de méltó párjai vannak a darabban: a nyitány, a keresztetek indulója, vagy a már többször említett Zsófia–Erzsébet jelenet zenekari része.

Összetoglalva: a Szent Erzsébet legendájának legfőbb érdeme a kezdeményezés. Új eszközökkel gyarapítja, új életre kelti a műfajt. Az első kísérlet reményeit a második mű, a liszti oeuvre egyik legcsodálatosabb darabja, a Krisztus váltja majd be.

*

A cselekmény. I. rész. A nyitány az Erzsébet-motívum első kidolgozása, hangulati bevezetés a szent élettörténetéhez. 1. *Erzsébet megérkezése a Wartburgba.* Magyar nemesek küldöttsége hozza Thüringia örgrófjához II. Endre lányát, Erzsébetet. A hercegkisasszonyt már bölcsőjében elje-

gyezték Hermann ögróf fiával és örökösével, Lajossal. Egy magyar nemes énekel áriát, szavait az ögróf viszonozza, majd a két gyermek találkozik. Kis társaik üdvözlik őket s az üdvözlésbe az egész nép bekapcsolódik. 2. *Lajos ögróf.* A már felnőtt és uralkodó Lajossal vadászat közben találkozunk. A vadászatról hazatérőben Lajos meglátja feleségét, amint egy erdei ösvényen egyedül siet ismeretlen célja felé. Az ögróf sejti, hova megy Erzsébet: határozott kérése ellenére a szegények kunyhóit keresi fel, hogy azoknak enni-innivalót vigyen. Erzsébet nem mondja meg a valót, azt állítja, hogy rózsákat szedett. És íme, csoda történik: a kenyér és a bor, a szegényeknek szánt alamizsna illatos rózsák csokrává változik. Erzsébet és Lajos hálaírással fordul az éghez. Az imához kapcsolódik az ének is. 3. *A kereszteslovagok.* Az ögróf a Szentföldre indul. Erzsébet fájdalmasan búcsúzik tőle, majd a sereg eltávozik.

II. rész. 4. *Zsófia ögrófnő.* Lajos meghalt a harctéren. Anyja, a gonosz Zsófia magának akarja a hatalmat, és ezért udvarmesterével kiűzeti menyét a Wartburgból. Vihar tombol, ám a hatalomra éhes Zsófiát ez sem hatja meg: Erzsébetnek és gyermekeinek azonnal távozniuk kell. 5. *Erzsébet.* A szentéletű nő imával fordul az éghez, majd elhagyott hazájára emlékezik. Szegények veszik körül Erzsébetet, és ő utolsó értékeit is szétosztja közöttük. Ott, a szegények közt leheli ki lelkét. 6. *Erzsébet ünnepélyes eltemetése.* (A tételt bevezető zenekari közjáték még egyszer felsorakoztatja a mű fontos zenei motívumait.) II. Frigyes császár jelenlétében a marburgi dómban helyezik örök nyugalomra Erzsébetet. A temetésen ott vannak a szegények, a visszatért kereszteslovagok, magyar és német püspökök és az egész nép.

Az oratórium tulajdonképpen ihletője *Moritz von Schwind* hatrészes freskósorozata, amely a Wartburg falait díszíti, és Erzsébet életéből vett jeleneteket ábrázol. E képek nyomán írta *Otto Roquette* az oratórium szövegét.

LISZT

KRISZTUS

szoprán-, alt-, tenor-, bariton (Krisztus)- és basszusszólóra,
vegyeskarra, zenekarra és orgonára

3 rész, 14 szám: 3 (tulajdonképpen 4) zenekari szám, 10 vokális tétel, ebből 1 szóló-tétel

Mindaz a kezdeményezés, amelyet Liszt a Szent Erzsébet oratóriumban először foglalt a nagyforma keretébe, megújítandó az oratórium műfaját – végleges alakot öltött a második nagy oratóriumban, a Krisztus-ban. A mű első tervei 1853-ra nyúlnak vissza, a befejezés azonban csak 13 évvel később, 1866-ban következett be.

A szöveg összeállítása önmagában is többszörös kísérletezés nyomán jött létre. Liszt először Georg Herwegh közreműködésével gondolta a textust megírni, majd Friedrich Rückert verseit akarta megzenésíteni. Szóba jött a mester élettársa, Sayn-Wittgenstein hercegné és Liszt egyik közvetlen munkatársa, Peter Cornelius is. Végül a zeneszerző maga állította össze a szöveget a Bibliából és a katolikus liturgia egyes textusai-
ból.

A komponálás munkája, mint említettük, 13 évig tartott. Közben azonban egy-egy elkészült részt Liszt nyilvánosan bemutatott: így 1855-ben a Hegyi Beszédet, 1860-ban a Miatyánkot. 1871-ben Anton Rubinstein vezényletével hangzik fel a teljes első rész, hogy végül az egész mű ősbemutatójára 1873. május 29-én kerüljön sor Weimarban. (Ugyanez év november 9-én Hans Richter vezényelte a pesti bemutatót a Vigadóban, amely Liszt és a kritikusok véleménye szerint sokkal jobb volt, mint a weimari ősbemutató.)

Sokan szokták összehasonlítani a Krisztust Händel Messiásával. A hasonlóság, a két művet összekötő kapcsolat azonban pusztán külsőséges. Mindössze annyi, hogy mindkét mű középpontjában a Megváltó alakja áll. De még ebben a külsőséges vonatkozásban is nagy különbségek vannak a két alkotás között. Händel műve teljesen független mindenféle liturgikus kötöttségtől, sőt azt is mondhatnánk, hogy az alapeszme zenei kidolgozása annyira emberközelségbe hozza Krisztus alakját, hogy a művet nyugodtan nevezhetjük-tarthatjuk felekezeten felüli alkotásnak. Liszt darabja viszont kifejezetten katolikus színezetű. Bár ebben a műben is Krisztus élete kerül feldolgozásra, az alkotás mégis sok-

kal inkább a katolicizmus *eszmévilágát*, a hit alapvető igazságait tükrözi, semmint a központi alakot, Jézust. A két darab zenei felépítése, zenei dramaturgiája között természetesen fényévnyi távolságok vannak, egy egész világ választja el őket egymástól.

Lisztnek már a bevezetőben említett célkitűzése: a katolikus egyházi zene megújítása, talán a Krisztusban hozta meg legmaradandóbb és legmagasabb művészi színvonalú eredményét. Ezzel természetesen nem akarjuk sem a két zenekaros mise, sem pedig az orgonakíséretes egyházi művek értékét kisebbiteni. Ám a Krisztus tételeiben sűrítve találjuk meg mindazt, ami a liszti reform lényege. Sőt, a tételek változatossága, stíláris különbözősége – amelyet azonban Liszt zsenije mégis egységessé, egyénivé tud tenni – valósággal összefoglalását adja Liszt törekvéseinek.

Megtalálunk ebben a műben mindent: az orgonakíséretes kórustételek képviselik a ceciliánus eszméket, az egyszerűsögre törekvő és a Palestrina-kor ideáljait új életre támasztó zeneszerzőt. Néhány, a teljes apparátust igénybevevő tétel a zenekaros misék monumentális stílusát idézi. Nem hiányzik az az összetevő sem, amelyet két ellentétes módon is definiálhatunk: Wagner-hatásként, vagy éppen fordítva, olyan stílusként, amely Wagnerra hat. (Wagner és Liszt művészete állandó kölcsönhatásban termékenyítette meg egymást. A két zeneszerző nemcsak barátilag állott a legszorosabb kapcsolatban, műveik is szinte közös gyökérről fakadtak.) A zenekari tételek viszont a liszti szimfonikus költemény műfajának képviselői.

Mindezekből az elemekből az oratóriumnak ugyanaz az újfajta koncepciója tárul elénk, amit már az Erzsébet-legendában is megfigyelhetünk. Liszt számára nem a választott eszköz a lényeges, hanem az alapgondolat, a tartalmi szféra kifejezése. Ha ennek a célnak elérésére csak a zenekar volt alkalmas, a mester habozás nélkül iktat be az oratóriumba szimfonikus költemény jellegű tételeket. Ha az énekhangra volt szüksége, akkor megint az adott szöveg, az adott gondolat döntötte el: igénybe veszi-e a zenekar drámai és ábrázoló készségét, vagy megelégszik az egyetlen orgonával kísért (inkább csak alátámasztott) énekkarral. Ez az új oratóriumkoncepció aztán termékenyítően hatott a kortársakra és az utódokra is. Hatását nyomon követhetjük a múlt század német, francia és angol zeneszerzőinél; sőt, ha az ősokeket keressük olyan mai, modern eszközökkel megoldott oratóriumnál, mint Prokofjev Alekszandr Nyevszkij-e, sőt Nono Canto sospeso-ja is – tudatosan vagy tudat alatt – a liszti elképzelés hatásáról kell beszélnünk.

Liszt három nagy részre tagolta oratóriumát. A három rész: a Krisztus születése körüli eseményeket magába foglaló „Karácsonyi oratórium”, a Megváltó működését tárgyaló „Vizkereszt után” c. szakasz és a zárórész, melynek címe tartalmát is megadja: „Passió és feltámadás”. A részek nagyjából azonos terjedelműek.

Karácsonyi oratórium (Oratorium in Nativitate Domini)

1. *Bevezetés.* A zenekari nyitány fölél Liszt egy Jezsajás-idézetet írt: „Rorate caeli desuper. . .” Az idézet Károli Gáspár fordításában így hangzik: „Egek harmatozzatok onnan felül, és a felhők folyjanak igazsággal, nyilják meg a föld, és viruljon fel a szabadulás.” A Liszt által is használt latin változathól kialakított egyházi népének szövege azonban közelebb visz a tartalmi maghoz: „Harmatozzatok égi magasok! Téged vár epedve a halandók lelke. Jöjj el édes Üdvözítőnk!” A nyitány tehát az Advent hangulatát árasztja. Főtémája – mint az oratórium szinte teljes tematikus anyaga – a gregorián korálisra támaszkodik. Sőt, ebben az esetben Liszt hangról hangra veszi át a Rorate gregorián témáját. A zenekari bevezetés ezt a témát dolgozza ki nagy fokozásban, majd dinamikai visszahajlással újra misztikus pianóban zárul a tétel.

2. *Pasztorál és Az angyali hírnök szava. (Angelus Domini)* Kétrészes tétel. Az első szakasz ismét tisztán zenekari muzsika. Témája, mellyel még több ízben találkozni fogunk, mintha az olasz pásztorok karácsonyi muzsikálását idézné. (Az egyetlen közvetlen hasonlóság Händel Messiásával: abban is találunk egy ilyen pasztorális hangulatú zenekari tételt.) Ez a pasztorál-muzsika tulajdonképpen régi zenei hagyomány, szinte közhely. A sok példa közül hadd idézzünk egyet: Corelli híres Karácsonyi koncertójának címadó zárótétele is ilyen 12/8-os ringásu pasztorál. (Ugyanez a metrum az alapja Händel és Liszt darabjainak, sőt, Bach Karácsonyi oratóriumában is ugyanez hatja át a szintén zenekari pasztorált.) A hosszan kidolgozott zenekari tétel zárószakasza hirtelen elhal, a fafúvókön szinte figyelemfelhívó jelként felcsapó kvintek hangzanak fel, majd szünet áll be, és kíséret nélkül szólal meg, ugyanezzel a kvinthangközzel belépve, az angyali híradás. A szopránszóló énekli a boldogító hírt, rá először szólóklarinet válaszol, majd egymás után kapcsolódnak be az énekhangok, hogy aztán a teljes női kar, majd a teljes együttes szólaltassa meg a *Gloria in excelsis*-t. Végül az énekkar ismét egyedül marad, és kíséret nélkül énekli a pianissimóban elhaló utolsó Alleluját. A zárás, a tétel befejezése megint csak a zenekar feladata.

3. *Stabat Mater speciosa.* A Stabat Mater, Jacopone da Todi híres és

sokszor megzenésített szövege, a Szűzanya keservéről szól. A *Stabat Mater speciosa* ennek a himnusznek parafrázisa, helyenként szó szerint átvéve az eredeti szavait; de mindenhol ellentétébe fordítva azt át, a betlehemi jászol mellett örvendező Mária boldogságát festi. Liszt feldolgozásában az énekkar szólaltatja meg a himnuszt. Ez is egyike azoknak a tételeknek, amelyekben az orgona csak támasztékként szerepel, biztosítva a kórus-intonációt. Kezdetben strofikusan komponálja meg Liszt a szöveget, azonos zenei anyaggal látva el az egyes strófákat, strófatömböket. A továbbiakban a feldolgozás a variáció felé hajlik; az alapanyag mindvégig felismerhető marad.

4. *Pásztorjáték a jászolnál.* Zenekari tétel. Dallamanyagát ismerjük a második tétel zenekari bevezetéséből, tulajdonképpen azt folytatja, annak kidolgozását bővíti. A feldolgozás módja itt is: fokozás – visszahajlás.

5. *A Háromkirályok indulója. (Et ecce stella)* Újabb zenekari tétel; a liszti koncepció merészségére és következetességére vall, hogy két ilyen nagyszabású zenekari tételt helyez egymás után. Így kívánja az alapgonddal. Hatalmas méretű ez az induló, és a zenei szerkesztés szempontjából több részre tagolódik. Mint említettük, a Krisztus zenekari számai igen közel állnak a szimfonikus költemény dramaturgiájához. Így formájukat nem a hagyományos szerkezetek határozzák meg, hanem a tartalom. Ez esetben Liszt maga siet segítségünkre, amikor a különböző szakaszok fölé bibliai idézeteket ír, és ezzel a programot is meghatározza. Az első rész maga a kifejezett induló. Ebben néha félreismerhetetlenül magyar hangot hallunk megcsendülni. Liszt így magyarázta: „Ha Rubens flamandokat festhetett biblikus képeire, akkor egyik mágusomnak én is adhattam kipödört bajuszt. És ezt egy cseppet sem restellem.” A mintegy középrésként feltűnő, puha zenekari színeket alkalmazó és misztikus újabb szakasz a mágusokat, a három királyt vezető csillag zenei képmása. Egy újabb rész – lassú tempóban és igen kifejezésteljesen – azt a jelenetet ábrázolja, amikor a három király aranyat, tömjént és mirrhát ajándékozik a kisdednek. Majd megfordul a folyamat, szinte képszerűen látjuk, amint a Háromkirályok Betlehemből visszafordulnak és a csillag vezetésével hazájukba térnek.

Vízkereszt után (Post Epiphaniam)

6. *A Hegyi Beszéd. (Beati pauperes spiritu)* A nyolc boldogságot Liszt kezdetben teljesen liturgikus modellek szerint zenésíti meg. A Krisztus hangját megszólaltató baritonszólo kíséret nélkül, mintegy gregorián

gyanánt énekli a szöveget, amelyet antifónaként ismétel meg a kíséret nélküli énekkar. Majd bekapcsolódik az orgona is, hogy alátámassza a kórus énekét. Kezdetben minden verset teljes egészében elénekkel a baritonszóló, a tétel további folyamán aztán a szólólista és az énekkar felosztja egymás között a szöveget. Az utolsó boldogság: „Boldogok, akik háborúságot szenvednek az igazságért: mert övék a mennyeknek országa” széles kidolgozásra kerül, úgy tűnik, Liszt számára ez adja a Hegyi Beszéd lényegét.

7. *Miatyánk. (Pater Noster)* Ismét orgonakiséretes kórustétel. Tematikus alapsejtje a gregorián Pater Noster-intonáció, a mise folyamán mindig változatlanul visszatérő dallam. Ebben a tételben éppúgy, mint néhány továbbiiban azonban Liszt a gregorián alapsejtet a zene folyamatában továbbfejleszti, mintegy csak kiindulásként használja. Mint Liszt-vejezetünk bevezetőjében már utaltunk rá, a mesternek ezek az archaizáló, modernizált Palestrina-stílusban komponált darabjai sem nélkülözik az ábrázolás, a kifejezés erejét. Így a Miatyánk megzenésítésében is felfigyelhetünk például a „Ne vigy minket a kísértésbe” (*Et ne nos inducas in tentationem*)-szakasz éles disszonanciáira.

8. *Az Egyház alapítása. (Tu es Petrus)* A hívő katolikus Liszt számára nem csak a hit, de az egyház védelme és propagandája is fontos feladat volt. (Állandó kapcsolatban áll IX. Pius pápával, noha nem mindenben értettek egyet, sőt az uralkodása kezdetén liberális, majd később a legreakciósabb elveket képviselő pápa rosszallását fejezte ki az általa javasolt, de Liszt részéről nem az ő elképzelései szerint végrehajtott egyházzenei reformmal szemben.) Ily módon természetes, hogy az egyházalapítás külön tétellé vált az oratóriumon belül. Háromrészes tagolású ez a darab: a visszatérő főrész tartalmi alapgondolatát a sziklaszilárdság adja (*Super hanc petram*). A középrész viszont a hívők iránti szeretet kifejezése, amint ezt a szöveg is megkívánja: „Simon, Jónának fia: szeretsz-e engem? Legeltesd az én bárányaimat. Őrizd az én juhaimat.” (*Simon Joannis diliges me? Pasce agnos meos, pasce oves meos.*)

9. *A csoda. (Et ecce motus magnus)* Tulajdonképpen zenekari tételnek tekinthetjük, noha benne mind a baritonszóló, mind az énekkar megszólal. A vokális rész azonban csak egy-egy mondatra szorítkozik, és szinte csak magyarázza a zenekari tablót. A csoda: a háborgó Genezáret-ó lecsendesítése. Ez a tétel egyike azoknak a részeknek, amelyeknek hallatán bizonyos fokig igazat kell adnunk azoknak a kritikusoknak, akik világi hangot, sőt teatralitást vetettek Liszt szemére. Szabályos operai vagy szimfonikus költeménybe való viharzene ez a tétel, méghozzá elég-

gé közhelyszerű eszközökkel megoldva. Ugyanez vonatkozik a csoda bekövetkezte után megnyugvó habok ábrázolására.

10. *Bevonulás Jeruzsálembé. (Benedictus)* Hatalmas kórustabló, amelynek folyamán először jut szóhoz mind a négy szólista. A tétel alapja ismét gregorián motívum, melyet részben mint Benedictus-témát ismerünk, részben pedig mint a mise szertartását lezáró *Ite, missa est* mondat dallamát. Mozgalmas, rendkívül színes, a színekben szinte tobzódó tétel, mely az alaptémát ismét az említett variációs eljárás segítségével bontja ki. A darab közepén a motívumot Liszt fugatóban is feldolgozza. A szólisták csak a tétel végén lépnek be.

Passió és feltámadás (Passio et resurrectio)

11. *Tristis est anima mea.* Az oratórium egyetlen szólista-tétele, Krisztus nagy monológja a Getsemane-kertben: „Szomorú az én lelkem, mind halálig. . . Atyám! Minden lehetséges néked. Vidd el tőlem ezt a poharat; mindazáltal ne az én akaratom legyen meg, hanem a tied.” A mű leginkább „wagneres” része, mind az énekszólamban, mind pedig a rendkívül kifejező és feszülten drámai zenekari részben. A zenekar hosszú közjátéka ábrázolja tulajdonképpen a Krisztus lelkében végbemenő folyamatot, az elkeseredést és a belenyugvást. Úgy is mondhatnánk, hogy a tétel az opera recitativo-ária formatípusát követi, és a zenekari közjáték a két részt választja szét.

12. *Stabat Mater.* A mű legmonumentálisabb és egyben leghosszabb része. Jacopone da Todi teljes himnusza megzenésítésre került, tulajdonképpen önmagában is előadható. A *Stabat* melodikus alapja ismét gregorián, a himnusz közismert egyházi dallama. A feldolgozásmód is azonos az eddig követettel: az alaptéma hol eredeti, hol variált formájában jelenik meg. Érdekes megjegyeznünk, hogy az Utolsó Ítéletet idéző rövid szövegrész (*Inflammatum et accensus*) adja a csúcspontot. Úgy látszik, Liszt képzeletét nagyon fogva tartotta az Utolsó Ítélet: itt is, az Esztergomi Misében is széles tablóban bontja ki a megfelelő szövegrészek zenéjét, és egyik legnagyobb művét, a zongorára és zenekarra készült Haláltáncot is a pisai temető híres freskója, a Halál diadala ihlette.

13. *Húsvéti himnusz. (O Filii et Filiae)* Igen rövid, átvezető tétel, népénekszerű és strofikus feldolgozású dallammal. Liszt eredeti elképzelése szerint az ezt a részt előadó női karnak a közönség előtt láthatatlanul kell énekelnie.

14. *Feltámadás. (Resurrexit)* Rövid dallamtöredékek fokozásából pattan ki a feltámadást meghirdető kórusrész, a mise Credo tételéből

vett szöveggel. Majd egy középkori himnusz, a *Christus vincit* hatalmas tablója zárja le az oratóriumot. Először fugatóként kerül kidolgozásra, majd a szoprán szóló énekével bekapcsolódik a zenei anyagba a Jeruzsálemi bevonulás c. tétel zenéjéből már ismert *Ite, missa est* dallam. Trombitaharsogás, orgonazúgás és a teljes előadói apparátus fortissimója zárja a művet.

VERDI

REQUIEM

(Messa da Requiem)

szoprán-, mezzoszoprán-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra és zenekarra

7 tétel (a Dies Irae 9 altételre oszlik): 3 – részben kóruskíséretes – ária, 1 duett, 2 tercett, a többi számban a szólisták és az énekkar egyaránt részt vesz

Verdi Requiemjének keletkezéstörténete a mester két nagynevű honfitársához kapcsolódik. 1868 novemberében halt meg Gioacchino Rossini, Verdi nagy elődje, a vígopera koronázatlan királya. A Rossinit nagyon tisztelő Verdiben a halálhír vételekor az a gondolat támadt, hogy a nagy mester emlékét méltóképpen egy olyan gyászmisével ünnepelhetnék meg, melynek egyes tételeit Olaszország vezető zeneszerzői alkotnák. De nemcsak a zeneszerzők, hanem az előadóművészek is részt vehetnének az emlékezésben, művészetüket éppúgy ellenszolgáltatás nélkül állítva Rossini emlékének szolgálatába, mint ahogy a zeneszerzők tennék. A gyönyörű terv a komponisták és a művészek közömbösségén és egyéni hiúságán zátonyra futott. Verdi maga – hogy jó példával járjon elől – a gyászmise utolsó tételét, a Liberát megkomponálta. Két évvel később, egy zenekritikus barátjának biztatására hozzálátott, hogy a Requiem többi tételét is kidolgozza. A végső indítékot a mű befejezéséhez Alessandro Manzoni 1873-ban bekövetkezett halála adta. Manzoni a múlt századi, romantikus olasz irodalom egyik legnagyobb alakja és egyben a felszabadító mozgalmak, a Risorgimento és 1848 egyik vezére volt.

Verdi, aki szívvel-lélekkel vett részt az olasz nép szabadságháborúiban, akinek neve jelszó volt az elnyomatás éveiben, természetes, hogy

nagy tisztelője volt Manzoniak. Az elkészült művet a nagy költő és forradalmár emlékének ajánlotta. (Igen sokáig a darabot „Manzoni-Requiem”-nek nevezték.) Idézzük fel Verdi szavait, egy levelét, melyet Milánó polgármesteréhez intézett.

Semmiféle köszönetet nem érdelek azért az ajánlatomért, hogy Manzonink halálának évfordulójára gyászmisét írjak. Lelki szükség indított rá, hogy legjobb erőmmel adjak tiszteletet ennek a nagy embernek, akiben éppúgy becsültem az író, mint az embert, mint a hazafiasság mintaképét. Ha munkámban már előrehaladtam, nem fogok késlekedni, hogy Önökkel közöljem: milyen eszközök szükségesek ahhoz, hogy az előadás méltó legyen hazánkhoz és ahhoz a férfiúhoz, kinek elvesztését mindnyájan siratjuk.

A Requiem első előadására 1874. május 22-én került sor, a milánói San Marco székesegyházban, Verdi személyes vezénylete alatt. A siker oly hatalmas volt, hogy hamarosan valóságos stagione alakult: Verdi és a négy szólista Európa-szerte bemutatta a gyászmisét. (Tárgyalások folytak arról is, hogy erre a pesti Nemzeti Színházban is sor kerüljön. A tervből sajnos nem lett semmi, éppen mert a mester hangversenykörútjának programja olyannyira zsúfolt volt. A Nemzeti Színház együttese Erkel Sándor vezényletével ekkor már megszólaltatta a Requiemet.)

A Requiem népszerűsége bemutatója óta töretlen. Játszottsága vetekszik Verdi operáinak előadási számával. Megszólalásait a legnagyobb karmesterek, zenekarok, kórusok és énekesművészek neve fémjelzi. Mi-nek köszönheti a mű ezt a hatalmas népszerűséget?

A feleletet Verdi drámai erejében kell keresnünk. A gyászmise liturgikus szövegét, s ezen belül is főleg a Dies Irae pátozát oly lángoló fantáziával, oly vizionárius erővel öntötte zenébe a mester, hogy ez a muzsika mindenkit magával ragad. Monumentalitása miatt nem felel meg a liturgikus követelményeknek, csakúgy, mint a Missa Solemnis vagy Bach h-moll miséje, túlnő a szertartás keretein, s ezért szinte kezdettől fogva a koncertpódiumon volt otthon.

Ezzel kapcsolatos az a valamikor gyakran hangoztatott vélemény, hogy Verdi Requiemje tulajdonképpen liturgikus szövegre írt *opera*, hogy ez a zene egyáltalán nem áhítatos, nem egyházi. Mindenekelőtt: tulajdonképpen alig-alig van különbség a két műfaj, az oratórium és az opera kifejezőeszközei között, ha csupán a zenét nézzük. Mindkét műfajban arra törekszik a zeneszerző, hogy a szöveg gondolati tartalmát, mondanivalóját, sőt egyes mondatait vagy szavait a zenében kifejezze, ábrázolja. S ez vonatkozik mind a szólista-áriákra, illetve együttesekre,

mind a kórustételekre. A két műfaj közti különbség talán csak bizonyos külső jegyekben nyilvánul meg, mint például abban, hogy az operakomponistának – stílusperiódusonként változó határokon belül – módot kell adnia az énekesnek virtuozításra, hangszépsége csillogtatására, ami az oratóriumtól teljesen idegen, vagy abban, hogy az oratorikus kórustételek legnagyobb része ellenpontos jellegű, ami viszont az operában, ha nem is elképzelhetetlen, de ritkaságszámba megy.

Marad állítólagos fő különbségként maga a dallamvilág. A Verdi Requiem ellen felhozott kifogások többnyire azt vetették a mester szemére, hogy gyászmiséjének dallamai teatrálisak. Ám ezek az esztéták elfelejtették, hogy az olasz muzsikusk számára minden zene a dallamban fog, minden mű – talán még a hangszeresek is – az emberi énekhang hatása alatt keletkezik. És elfelejtik azt is, hogy Itália zenéje évszázadokon keresztül – *operazene* volt. Ugyanakkor: a szó operai értelmezésében vett ária alig fordul elő e requiemben, és számos olyan tétele van a műnek, amelyet még csak elképzelni sem lehet operaszínpadon. A Benedictus vagy a Libera hatalmas karfűgái, az Agnus Dei gregorián korálisra emlékeztető dallamvilága éppoly távol állnak az opera világtól, mint Mozart Requiemjének fűgátételei.

Verdi gyászmiséje egyházi zene; de nem dogmatikus értelemben szolgálja a liturgiát. Olyan gyászzene, amilyent egy egész életében drámai műveket alkotó zeneszerző irhatott egy nagy muzsikusk és egy nagy költő-forradalmár emlékére.

*

A Requiem hét nagy tételre oszlik, melyek közül a Dies Irae a hagyománynak megfelelően több önálló, zárt vagy attacca egymáshoz kapcsolódó számra tagolódik.

1. *Requiem* és *Kyrie*. A mélyvonósok sötét hangjai és a kórus suttogó szólamai idézik fel a gyászszertartás hangulatát és az elhunyt emlékét. Az örök fényesség említésekor (*Et lux perpetua*) hallhatjuk az első dallami kibomlást, majd hangulat és megvilágítás visszahull a kezdet homályába. Középrészként erőteljes hangzású a cappella kórustétel szólal meg (*Te decet hymnus*), majd visszatér – szinte változtatás nélkül – az első szakasz. Ennek záróakkordján intonálja a tenorszólista a *Kyrie eleison* dallamának első hangját. Verdi *Kyrie*-jében semmi könyörgő hangvétel nincsen, a dallam és feldolgozása sokkal inkább az Isten, illetve Krisztus fenségét hirdeti. A négy szólista egymástól veszi át a szót, majd belép az énekkar is, hogy együttesen bontsák ki a dallamban rejlő lehetőségeket.

Csak a csúcsponton, majd az ezt követő, egyre halkabbá és lassabbá váló lezárásban vált át a Kyrie hangulatvilága könyörgéssé.

2. *Dies Irae.*

Dies Irae. A zenekar félelmetes tombolása és a kórus kétségbeesett felkiáltásai festik a végítéletnek, a Harag Napjának borzalmaait. Száguldó vonósfutamok, velőkiig ható nagydobütések, kromatikusan le- és felcsúszó énekkari szólamok festik a Hieronymus Bosch ecsetjére méltó freskót. Szélesen kibontott dallamosság csak a szakasz második részében jelentkezik. Lassanként elülnek a hullámok, és a nagyzenekar staccato-pianissimo hangzatai felett suttozja a kórus: *Quantus tremor est futurus.*

Tuba mirum. Messzi távolban elhelyezett trombiták és a zenekari trombiták egymásnak felelgető jelzései, fanfárjai vezetik be az új szakaszt, az utolsó ítélet harsonaszavának ábrázolását. Az énekkart úgyszólván hallani sem lehet a trombiták, majd a teljes rézfúvós együttes riadójában. Nagy szünet, majd a vonósok és a nagydob háromszoros pi-anissimója fölött egyre elcsuklóbb hangon énekel a basszuszóló arról, hogy a végítélet napján még maga a Halál is megdöbben.

Liber scriptus. Mezzoszoprán-ária. Tulajdonképpen egyetlen ábrázoló, hangfestő részletet nem találunk ebben a szakaszban – legfeljebb a kórus időnként el-elsuttogott „Dies Irae” szavait – s mégis, az egész ária hangulata félreérthetetlenül utal a szövegre: semmi nem marad bosszúlatlan (*Nil inultum remanebit*). Az áriához zseniális átmenettel kapcsolja hozzá Verdi a *Dies Irae* rövidített ismétlését.

Quid sum miser. Szólistikusan kezelt fafúvók vezetik be a szoprán-, mezzo- és tenorszóló tercettjét. A mű során először találkozunk e tercettben az alázat, a mélyről fakadó könyörgés hangjával, amelyet aláhúz a vezető dallam archaizáló jellegű, régies ízű zárata. Megrázó a tercett vége: a három szólista minden kíséret nélkül adja át egymásnak a szót, egyre kétségbeesettebbé váló könyörgő hangon.

Rex tremendae. A drámai kontraszt – melyet egyébként maga a szöveg is indokol – azt igényli, hogy a szólistaszakaszt a teljes együttes váltsa fel. A *Rex tremendae*-tételben szólisták és énekkar egyaránt szerephez jutnak, s mindkét csoport a drámai kifejezés szolgálatában áll. A „félelmetes fenségű királyhoz” szóló invokációt a basszuskórus és a teljes zenekar menete ábrázolja, mely a fortissimóból szinte ijedten hajlik le a pianissimóba. Záróhangjára a háromszorosan osztott kórustenor mintegy reszkető visszhangként ismétli az invokáló szöveget. Micsoda kontraszt mindehhez a szólisták szólamaiban felhangzó széles dallam: Ments

meg, kegyelem forrása (*Salva me fons pietatis*)! Mozart Requiemjével ellentétben, ahol a két kifejezési szféra egymást váltja többszörös ismétlésben, Verdi a két elemet hol külön, hol egyidejűleg szólaltatja meg. Végül is a könnyörgés hangja válik uralkodóvá a tétel elhaló kódájában.

Recordare. Szoprán és mezzoszoprán kettőse, az egész Requiem egyetlen részlete, amely valóban kissé az opera eszköztárához folyomodik, így például a két szólista egyidejű kadenciálását is alkalmazza.

Ingemisco. Tenorária. A lírikus dallam „vezérszava” a remény (*mihi quoque spem dedisti*). Ez diktálja a szélesen ívelt dallamvonalakat és azt az emelkedetten tiszta légkört, mely e dallamokból, a tiszta harmóniakból és a hangszerelés csillogó színeiből árad.

Confutatis. Basszusária. Mint Mozart, Verdi is két részre osztja a zenei kifejezést: az elkárhozottak szenvedéseinek ábrázolására és az üdvözültek sorába kerülésért való könnyörgésre. Az elsőt Verdi összesen kétszer négy ütem erejéig mutatja be, az ária csaknem teljes egésze a könnyörgésé. A basszusszólo dallamának záróhangjára Verdi közvetlenül rákapcsolja a Dies Irae visszatérésének első fortissimo akkordját: döbbenetes hatás! A rövidített visszatérés fájdalmas hegedűdallamban oldódik fel, mely átvezet a zárószakaszhoz, a

Lacrymosához. A szélesívelésű, panaszos melódia Verdi áradóan gazdag dallamvilágának egyik. legszebb példája. (Mint érdekességet megemlíthetjük, hogy ez a téma eredetileg a Don Carlosban szerepelt volna, a Posa halála utáni sirató-együttesben. Ezt a jelenetet Verdi még a bemutató előtt törölte az opera partitúrájából.) A mezzoszoprán szólamában hangzik fel először; amint a basszus szólista átveszi, fölötte a mezzoszoprán zokogás hatását keltő dallamtöredékei szólalnak meg. (Ugyanezt a metódust alkalmazza Verdi pár ütemmel később: ekkor a férfikar és a két férfi szólista éneklie a vezető dallamot, s e fölött zokog a szoprán-szólo.) A kódat rövid, kíséret nélküli szólókvartett előzi meg.

3. *Offertorium.* Az elhunytak lelkiüdvéért való könnyörgést és felajánlást a négy szólista éneklie. A tétel formai érdekessége – részben a szöveg felépítése is indokolja ezt a megoldást – az úgynevezett hídforma. Azaz: az öt formai egység a középtétel körül fordított sorrendben csoportosul. Ha betűkkel jelöljük az egyes formarészeket, a tétel felépítése a következő: A–B–C–B–A. Az A szakasz egy ringatózó, 6/8-os, lírikus csellódal-lamra épül, mely kidolgozása során több esetben ábrázoló jellegűvé válik. Így a basszus ennek a dallamnak mélybe szálló variánsára énekel a pokol tavaról (*et de profundo lacu*), s amikor a szoprán-szólo Mihály arkangyalt hívja segítségül, ez a dallam szólal meg – váratlan hangnem-

váltás után – a hegedűk éterien tiszta magas regiszterében. A B szakasz (*Quam olim Abrahae*) ellenpontos, imitációs szerkezet, a liturgikus hagyományok szerint. A középrész (*Hostias*) – a C szakasz – szinte külön tétel. A tenorszóló intonálja a tulajdonképpeni felajánlás szövegét, dal-lama szándékosan régies, archaisztikus, bizonyos szempontból a gregorián korálisokra emlékeztet. Ezután fordított sorrendben visszatér a B és a C egység.

4. *Sanctus* és *Benedictus*. Harsány trombitafanfárok, jubiláló kórus-felkiáltások után a két részre osztott énekkar szólamai kettősfügában dolgozzák fel a külön tételekre nem osztott szöveget.

5. *Agnus Dei*. Egyike Verdi legkülönösebb zenéinek. Tulajdonképpen variációs tétel, melynek alaptémáját oktávpárhuzamban, minden kíséret nélkül a szoprán- és a mezzoszoprán-szólista mutatja be. A továbbiakban ennek a dallamnak hol eredeti dúr, hol moll variánsa hangzik fel különbözően színezett és különböző zenekari kísérettel ellátott változatok során. Maga az alaptéma szintén igen közel áll a gregoriánhoz.

6. *Lux aeterna*. A mezzoszoprán-, tenor- és basszusszólista rövid tercettje, mely komor hangjaival a bevezető Requiem-tétel hangulatát idézi fel. A sötét színek különösképpen egy basszus-frázisban domborodnak ki, melyet mély rézfúvó- és dobhangzatok festenek alá. A tétel során kétszer is kíséret nélküli tercettben egyesül a három szólista.

7. *Libera me*. A legelőször elkészült tételt szoprán-szólóra és énekkarra komponálta Verdi. Három nagyobb egységre oszlik a darab. Az elsőt a szoprán-szóló kíséret nélküli recitativója vezeti be, ugyanezt a kórus is átveszi. Majd a szólista félelemmel teli dallamban, fojtottan izgatott zenekari szólások fölött intonálja az utolsó könyörgést. A második szakasz ismét a Dies Irae, melyhez Verdi egy rövid a cappella részt csatol. Ennek zenei anyaga megegyezik a bevezető Requiem-tétellel. Ismét szoprán-recitativo hangzik fel, majd a zárórészre kerül sor, mely monumentális kórusfuga. A téma első megjelenéseit két-két félelmetesen lecsapó zenekari akkordütés zárja le. Az ellenpont minden szabályát betartó, a barokk szerzőkhöz méltó karfugába helyenként a szoprán-szóló is bekapcsolódik. A tetőpont után néhány elhaló dallamfoszlány hangzik fel a zenekaron, majd a kórus álló C-dúr akkordja fölött a szoprán-szóló suttogja még egyszer a könyörgést: *Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda.*

VERDI

NÉGY SZENT ÉNEK

(Quattro pezzi sacri)

Ave Maria – Stabat Mater – Laudi alla Vergine Maria – Te Deum

Ave Maria: a cappella vegyeskarra; *Stabat Mater*: vegyeskarra és zenekarra; *Laudi*: a cappella női karra; *Te Deum*: szoprán szólóra, kettős vegyeskarra és zenekarra

„... hagyja ezeket a szegény darabokat békében. Azt kérdi, miért? Elsősorban azért, mert nem hiszem, hogy ezek a darabok a Scalában hatásosak lehetnének. . . másodsorban, mert nevem is már a múmiás ősidők levegőjét árasztja – szinte magam is kiszáradok, ha csak kiejtem.” – írja Verdi 1898 decemberében Boitónak, két utolsó remekműve zseniális szövegköltőjének. Nyolcvanöt éves ekkor a mester: a zene történetének egyik legnagyobb csodája! Az aggastyán nemhogy kiszáradt volna, de egy évvel azelőtt írja le életpályájának záróakkordját jelentő műveit; és ezek a művek nem ismerik a szárazságot, nem ismerik az öregkor szellemi gyengülését. Nem: méltó befejezése és lezárása e Négy szent ének egy eseményekben, újításokban gazdag és az első hangtól az utolsóig egyre fejlődő, egyre magasabbra törő zenei pályának. A négy darab közül kettő, az *Ave Maria* és a *Laudi alla Vergine Maria* 1889-ben, tehát az *Otello* és a *Falstaff* között, a *Stabat Mater* és a *Te Deum* pedig négy évvel a *Falstaff* premierje után, 1897-ben készült. A négy mű együttes bemutatóját még Verdi irányításával tartották meg 1898 áprilisában, a párizsi Nagycsarnokban.

A négy darab közös stílusjegyeit egy fogalom alá vonhatjuk: végső lezárás. Verdi mintha visszatérne az oratórium, általában a kíséretes szólóének kezdetének világához, 1600 nagy forradalmához: a darabok egységét a szellemi tartás biztosítja, a művek egyébként formailag egyes részletek laza összefűzéséből állnak. Mindent a textus indokol, s ebben Verdi addig megy el, hogy úgyszólván teljesen lemond a szóismétlésről. (Ez utóbbi módszer már az *Otello*-ban és a *Falstaff*-ban is megjelenik.) Verdi, akinél a szó és a zene összefüggése mindig az első helyen áll: az ihlető források között, aki leírta: „Dallamaimat sosem véletlenül írom, igyekszem azoknak mindig értelmet adni”, ezekben az utolsó darabokban jut el a végső konzekvenciák levonásáig. Dallamvilága a legegyszerűbb megoldásokat választja, ám ezek a melódiák mindig hallatlanul ki-

fejezőek; harmóniavilága kissé emlékeztet a Lisztére, s csakúgy, mint Liszt, Verdi is teljesen összeegyeztethetőnek tartja az egyházi zenestilust és a korban modern eszközöket.

Ave Maria. Alcime: „Rejtélyes skála négy szólamra harmonizálva”. Az a cappella vegyeskar alapját képező „rejtélyes skála” egyrészt a szűkített lépéseket, kis részben pedig az egészhangú skálához tartozó elemeket kombinálja, felfelé másként, mint lefelé. Négy szakaszra oszlik a mű, az alapskála mindegyikben más és más szólamban jelentkezik; sorrendben: basszusban, altban, tenorban és szopránban. Ez a „rejtélyes” skála kitűnő alkalmat adott Verdinek, hogy öregkori stílusának harmóniavilágát még jobban színesítse. A késői Verdi-operák akkordikája ugyanis már alig ismeri, legfeljebb körvonalalaiban tartja meg a klasszikus harmóniarendet, a hangnemiség szinte állandóan lebegő állapotban van. A „scala enigmatica” önmagában véve is hangnemen kívüli, így tehát a stílus és a mű alaphangsora kitűnően találkozik.

Stabat Mater. A zenekar üres kvintjei után unisonóban intonálja az énekkar a fájdalmas Stabat-dallamot, majd utána a fájdalmat még jobban aláhúzó, síró zenekari motívumok szólalnak meg. Csak az erőteljesen drámai helyeken (*Vidit Jesum in tormentis*) vált át a hangulat. Az *Eia Mater* szövegrésznél kezdődő második szakasz még lírikusabb, bár itt is akadnak drámai kitörések, mindig azoknál a szövegrészeknél, ahol Jézus kínszenvedéséről van szó. Itt Verdi nem riad vissza az igen éles kontraszthatásoktól sem. Így például a *Flammis ne urar succensus* szövegnél szinte a Requiem Dies Irae-jét idézi fel; a következő szövegsoroknál a halkán sutogott pianissimókból váratlanul csap fel fortissimóba az utolsó ítélet említésekor (*Per te, virgo, sim defensus in die judicii*). Csodálatos, tiszta muzsika a zárószakasz (*Paradisi gloria*), mintha maga a menny nyílna meg. A művet a kezdő Stabat-motívum zárja le.

Laudi alla Vergine Maria, négyszólamú a cappella női karra („per voci bianche”). Már maga az előadóegyüttes megválasztása is biztosítja az éteri hangzást. A feldolgozás váltakozik akkordikus megoldások és ellenpontos-imitációs részletek között. A szöveg ezúttal nem latin; Dante Divina Commedia-ja Paradiso-jának utolsó énekéből való:

*Óh szüz Anyánk, leánya ten Fiadnak,
teremtményeknél nagyobb és szerényebb,
ősz célja az örök határozatnak:*

*természetünket a te tiszta lényed
megnemesíté, úgy, hogy a Teremtő
teremtőménnyé lett benned, s szent erényed*

*méhedben felgyujtá a tisztelendő
szerelmet, melynek örök melegébül
a Béke e Virága volt kelendő.*

*Te déli láng a Szeretet egébül
vagy itt nekünk ; és lenn az embereknek
élő forrás, melytől reményük épül.*

*Úrnő, minden kegyek tőled erednek!
Aki nélküled vágyik szent malasztra,
szárny nélkül vágyik szállni az eretnek.*

*S nemcsak könyörgő lel nálad vigaszra:
jóságod gyakran azt a szenvedőnek
kérés előtt megadja, nem halasztva.*

*Jóság és nagyság benned egybenőnek,
és irgalmasság, s ami csak erénye
lehet teremtett lénynek, földi nőnek.*

(Babits Mihály fordítása)

Te Deum. Az ősi szokás szerint, a himnusz két első sorát a hagyományos gregorián dallamon szólaltatja meg a kórus basszusa és tenorja. Verdi minden hagyománytól eltér azonban, amikor a további dicsőítő szövegrészt – egészen a Sanctus-ig – pianissimóban és kíséret nélkül énekelteni. A Sanctus viszont egyetlen előképhez fogható csak: Haydn Teremtés-ének híres „És lőn fény”-éhez. Erre a szóra hangzik fel az első fortissimo, és itt lép be a teljes nagyzenekar is. A *Pleni sunt coeli* dallama visszatér még a mű során. Ezután – mint a bevezetőben említettük – lazán összefűzött zenei szakaszokból áll a darab, a dallamokban helyenként a gregorián téma elemei bukkannak fel. Az utolsó ítéletet idéző *Judex* a drámai tetőpont. Csodálatos dallamra épült a *Dignare Domine*, Verdi egyik legszebb kompozíciója. Az utolsó taktusokban szoprán szóló intonálja az *In Te Domine speravi* szöveget, majd az utolsó fokozás után pianissimóban ér véget a mű.

BRAHMS

NÉMET REQUIEM (Ein deutsches Requiem)

szoprán- és baritonszólóra, vegyeskarra, zenekarra és ad libitum orgonára

7 tétel

Az északnémet, hamburgi születésű Johannes Brahms alig volt harmincéves, amikor 1862-ben először hangversenyezett Bécsben. A következő évben már állást is vállalt az osztrák fővárosban: karmestere lett a Singakademie-nek és ettől kezdve haláláig Bécsben élt. A kóruskarmesteri állást ugyan csak néhány évig töltötte be – kicsinyes intrikák miatt kellett távoznia ebből a pozícióból –, ám ez az idő megérlelte Brahmsban a vokális komponistát. Majdnem minden énekkari műve: kantátái, a cappella kórusai és a Német Requiem ennek a korszaknak terméke.

A Német Requiem keletkezésének indítékát különböző kutatók különböző helyeken keresték: volt, aki úgy vélte, hogy a mű Robert Schumann, a nagy barátot és tanítómestert gyászolja, mások szerint Brahms édesanyja halálakor írta a művet. Mindkét vélemény tartalmaz részgazságokat. A kompozíció egyes részei, tervei valóban 1856-ra, Schumann halálának évére mennek vissza és tény, hogy a legutoljára komponált V. tételben valóban anyja halálára emlékezett a mester. (Egyébként a Német Requiemnek tulajdonképpen három bemutatója volt: 1866. december 1-én a kor híres karmestere, Johann Herbeck vezényelte az első három tételt Bécsben; 1868. április 11-én került sor Brémában a hattételes verzió első előadására, Brahms dirigálásával; végül a teljes mű a lipcei Gewandhausban hangzott fel 1869. február 18-án, Karl Reinecke vezényletével.)

A mű szempontjából, vagy ha jobban tetszik, az utókor szempontjából, nem túl lényeges, volt-e a Német Requiemnek olyan indítéka, amely Brahms életútjának egyik vagy másik eseményéhez kapcsolódik. Sokkal fontosabb a művészi indíték. A gyászmise, a Requiem katolikus liturgikus szövegét minden korban számos nagymester komponálta meg, ilyen vagy olyan értelmezést adva a Missa pro defunctisnak. Nemzeti nyelvű gyászszertartás-muzsika azonban Brahms művéig egyetlen készült jelentős mester tollából: *Schütz Musikalische Exequien* című alkotása. (És a Brahms utáni korból is talán csak egy ilyen jellegű művet emelhetünk

ki: *Britten Háborús Requiemjét*.) Ezzel a párhuzammal tulajdonképpen rátapintottunk a mű valószínű belső, művészi indítékára.

Brahmsról szinte közhelyszámba megy a megállapítás, hogy művésze-te lényegében archaizáló, hogy a régi, már nem élő barokk és klasszikus formákat tölti meg romantikus tartalommal, hogy ő az utolsó mester, aki erre a feladatra, mármint a klasszikus nagyforma élő anyaggal való megtöltésére képes volt. Ez a közhely-állítás – mint minden közhely – részben igaz, részben hamis. Igaz mindenképpen a barokk-klasszikus formavilág és a romantikus tartalom egyidejű megjelenése, és igaz az, hogy mindezek a nagyformák Brahmsnál valóban élnek. Nem igaz azonban a közhelyhez fűzött további gondolatmenet, amely éppen e ket-tősség miatt Brahmsban jellegzetes utóromantikust, fátyolozott hangul-atok költőjét, múltba vágódó alkotót, tehát mindenképpen korszerűt-len jelenséget lát. A megállapítás első fele cáfolja a másodikat: akinél ennyire élő tud lenni nemcsak a forma, hanem maga az egész zenei fo-lyamat, sőt a zene mindenestől, az semmiképpen sem lehet anakronisztí-kus, helyét nem találó alkotóművész. Minden korban vannak zeneszer-zők, akiknek sokkal nagyobb a kötöttsége a múlthoz, mint kortársai-nak, akik a hagyományt őrzik az újítók közt.

A Német Requiem ennek a hagyományörzésnek talán legszebb példá-ja Brahms oeuvre-jében. Ez a hagyomány pedig Brahms esetében mindig a *német* hagyomány; a Requiemben a német barokk első és utolsó nagy-mesteréé, Schützé és Baché. Ez egyben egyet jelent a német protestáns egyházi zene hagyományával is. Nyilvánvaló, hogy hatással volt az Ein deutsches Requiem-re az a kórusirodalom, amelyet Brahms a Singaka-demie vezetőjeként megismert. De valószínű, hogy e tevékenység nélkül is létrejött volna ugyanígy, ugyanilyen szellemben a darab.

A bachi hagyományt nagyon sok összetevő képviseli. Külsőséges ele-mek, mint a két tételzáró fűga, szerkesztési megoldások, mint a homo-fon szerkezeten belüli, szinte elbújtatott ellenpontos részletek, és végül – legfontosabbként – az a szavakba alig foglalható valami, amit bachi szellemnek nevezhetünk. Tehát a Requiem magasztossága, monumenta-litása, áhítata.

Schützre utal a megformálásban a szó és a zene viszonya. Ahogy Schütz vokális műveiben lépten-nyomon találkozunk a szöveg egyes sza-vainak, mondatainak vagy hangulatának képszerű zenei ábrázolásával, ugyanúgy a Német Requiemet is végigelemezhetnénk ebből a szempont-ból. És íme, még egy hamis zenetörténeti közhely cáfolata: az elemzés

kiderítené, hogy a drámaiatlannak, „abszolút zenésznek” kikiáltott Brahms mennyi drámai elemet ad zenéjében, és hogy ez a zene mennyire a szóból fogant és nem a zene abszolút, öntörvényű voltából.

Amit általában német protestáns hangnak nevezhetünk, az a dallamvilág nyílt vagy rejtett kapcsolata a korálmelodikával. Brahms egy elejtett megjegyzéséből tudjuk például, hogy az első tétel főtémájában és a második tétel lassú indulózenéjének dallamfejében a legismertebb korálok egyike, a „*Wer nur den lieben Gott lässt walten*” bújik meg. Ám az ilyen és ehhez hasonló rejtett kapcsolatokon kívül szinte minden dallamban valamilyen módon a korálmelodika jellegzetességei bukkannak fel. És a korálra utal egy kissé a Requiem alapvetően homofon szerkesztésmódja is.

Mindezek azonban olyan hatások, olyan elemek, amelyeket az analízis kimutat, amelyeket a hallgató tudatosan vagy sejtve meghall ugyan, de amelyek tökéletesen beleolvadnak Brahmsnak ebben a műben is félreismerhetetlen egyéni hangjába. A harmóniavilág jellegzetesen romantikus érzékenysége, a hangszerezés tipikusan brahmsi vonásai, a klasszikus formák egyértelműen Brahmsra jellemző kezelése – mind-mind ilyen karakterisztikum.

A Német Requiem részletesebb ismertetése előtt néhány szót a szövegről. Brahms maga állította össze műve textusát a Szentírás különböző könyveiből. Felhasználta a zsoltárokat, evangéliumokat, az apostolok leveleit, prófétai könyveket, sőt, két esetben a biblia úgynevezett apokrif, tehát nem a kodifikált törzsszöveghez tartozó részeit is. Mindezekből olyan szöveg állt elő, amelyet a Requiem egy méltatója joggal nevezett inkább prédikációnak, mint requiemnek. Brahmsnak egyáltalán nem is volt célja, hogy a katolikus liturgiához tartozó Missa pro defunctis-t lefordítsa, vagy annak menetéhez hasonló eszmei vonalat adjon a szöveg-összeállításnak. A hét tétel gyönyörű logikával és filozofikus emelkedettséggel foglalja össze az ember gondolatait a halálról. Természetesen a hit alapján állva, de – akárcsak Beethoven Missa Solemnise – mindenféle felekezeti kötöttségtől mentesen. Az első tétel a vigasszal kezd, csak aztán kerül sor a gondolatra: minden mulandó. A harmadik tétel az élet célját próbálja megkeresni a látszólagos értelmetlenségben. A lélek vágyódik az Úr után és az Úrban találja meg vigaszát is. Ilyen megvilágításban a földi élet valóban átmeneti állomás csak, és a halál nem arathat diadalt. Boldogok tehát a holtak. A kicsengés, amely a műnek tulajdonképpeni általános emberi érvényét és felekezetek fölöttisé-

gét, humanizmusát adja, az utolsó sor, a János jelenései-ből való idézet: „Megnyugosznak az ő fáradtságuktól és az ő cselekedeteik követik őket.”* Azaz, az embert munkája, művei teszik halhatatlanná.

*

1. *Boldogok, akik sírnak* (Máté evangéliuma, 5, 4; 126. zsoltár 5–6.) A nyitótétel különlegessége, hogy Brahms a zenekarban nem használja a fényes színű hegedűket. Így az egész tétel hangszínét a mélyvonósok határozzák meg. Az első szakaszban még nem kerül oly élesen szembe a sírás és a megvigasztalás zenei képből megfogalmazott ellentéte, mint a későbbi részekben. Itt, a zsoltárversek megzenésítésében, a *werden mit Freuden ernten* (vigadozással aratnak majd) sort Brahms oly széles melodikussággal kibontott módon komponálja meg, hogy ez az egy részlet elensúlyozni tudja a tétel egészének komorságát.

2. *Mert minden test olyan, mint a fű* (Péter I. levele, 1, 24; Jakab levele, 5, 7; Péter I. levele, 1, 25; Jezsajás 35, 10.) A Requiem legnevezetesebb tételle. Formájára nézve olyan kétrészsésséggel állunk szemben, amelyből az első szakasz önmagában hármastagolású. A fagottok és a mélyvonósok menetelő hanglépései fölött pianissimóban szólal meg először a lassú indulómuzsika. Különlegessége, hogy a félreismerhetetlen induló-karakter ellenére (ezt egyébként Brahms tempóelőírása is rögzíti) hármastagolású. A fő dallam ismétlésébe kapcsolódik a kórus unisono éneke: *Mert minden test olyan, mint a fű, és az embernek minden dicsősége olyan, mint a fű virága. Megszárad a fű, és virága elhull.* Néhány ütemes, de hatalmas fokozást hozó átvezetés után ugyanaz a zenei kép ismétlődik, de most már a teljes zenekar zengésében és az énekkar forte unisonójában. Ha az előbb az emberi sors hiábavalóságának szomorúságát tükrözte a muzsika, most ugyanez a kérlelhetetlen végzet törvényeként jelentkezik. A középrész mindennek ellentétét adja. A szöveg példabeszéd jellegű hasonlatát Brahms gyönyörű zenei képekben mutatja meg. *Legyetek azért, atyámfiai, béketűrők az Úrnak eljöveteleig*: a zenekar vonóshangzása és a dallam ringatózó lejtése maga a türelem. *Ímé, a szántóvető várja a földnek drága gyümölcsét, béketűrőssel várja, míg reggeli és estveli esőt kap*: az eső szinte impresszionista zenei képe a zenekar fafúvó- és hárfaszólamában jelenik meg. Ezután visszatér – megint piano, majd forte válto-

* Mivel a művet egyre gyakrabban szólaltatják meg nálunk is németül, és mivel a magyar fordítások nem mindig fedik a német textust, a következőkben a szövegidézeteket a Károli-féle bibliafordítás alapján közöljük.

zatban – az indulómuzsika. Rövid átkötés után kerül sor a nagyforma második részére. Az ütem párossá válik, a tempó felgyorsul, a karakter bizakodóvá, erőteljessé lesz: *Hisz az Úr megváltottai megtérnek, és ujjongás között Sionba jönnek; és örök öröm fejükön, vigasságot és örömet találnak; és eltűnik fájdalom és sóhaj.* Az első ütemekben azt hinnénk, hogy Brahms fűgát indít el. Azonban a basszusszólamban elhangzó melódia lezárásakor derül csak ki, hogy nincsen szó még fugatóról sem. A monumentális, ujjongó tétel megint csak néhány jellegzetes schützi hangfestő-ábrázoló momentumot tartalmaz. Így az *és eltűnik fájdalom és sóhaj* szövegrészét Brahms éles kontraszttal zenésíti meg. A *fájdalom és sóhaj* (und Schmerz und Seufzen) pianissimóban, hosszú hangjegyértékekben hangzik fel, míg az *eltűnik* (wird weg) röviden pattanó forte hangokban. Gyönyörű az *és örök öröm fejükön* (ewige Freude wird über ihrem Haupte sein) részlet, amelyben a szólófuvola szinte dicsfényvel övezi a kórus énekét.

3. *Jelentsd meg Uram az én végemet* (39. zsoltár, 5–8; Salamon bölcsessége 3, 1.) Az eddigi kartételek után itt szólal meg először a bariton-szólo, hogy kétségbeesett recitativóban firtassa az élet értelmét, célját. A kérdést a kórus megismétli, majd ismét a szólista veszi át a vezetést. Jellegzetes az *Ímé tenyérynivé tetted napjaimat* (Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir) szöveget kísérő zenekari motívum. (Érdekes módon a Brahms-követő Dvořák csellóversenyének első főtémája idézi majd fel ezt a motívumot.) A szólista és a kórus egyre szenvedélyesebbé váló kérdéseire a választ a tétel második fele adja meg, az *Az igaz lelkek az Úr kezében vannak és semmi kín nem gyötri őket* apokrif szövegre írt monumentális karfűga. A hatalmas fűgaépítmény különlegessége, hogy az első ütemtől az utolsóig végighúzódo *D* orgonaponton nyugszik.

4. *Mily szerelmetesek a te hajlékaid* (84. zsoltár, 2., 3., 5.) Könnyed, szinte bölcsődalszerűen lebegő, lírikus kartétel. Csak a zárószakaszban, a dicséret kifejezésére válik erőteljesebbé a hangvétel.

5. *Ti is azért most ugyan szomorúságban vagytok* (János evangéliuma 16, 22; Sirach 51, 35; Jezsajás 66, 13.) A szopránszólo indítja a tételt; éneke a szomorúságról szól szövegében, a muzsika azonban már itt, a tétel elején a vigasz hangját üti meg. Az egész tételnek ez a hangulata, és a zene szerkezete hol a szólistát, hol a kórust juttatja vezető szerephez.

6. *Mert nincsen itt maradandó városunk* (Pál apostol levele a zsidókhoz 13, 14; Pál I. levele a Korinthusbeliekhez 15, 51–55; János jelenései 4, 11.) Feszült, nyughatatlan dallammenet ábrázolja az első szövegsort, majd ennek elhalkulása után a bariton-szólo veszi át a vezetést. Szélesen

melodikus éneke tárja fel a nagy titkot, a feltámadás misztériumát. Utolsó szavait a kórus is megismétli, hogy aztán kitörjön a teljes együttes vihára: az utolsó ítélet ábrázolása. Nem a borzalom, nem a Dies Irae muzsikája ez, hanem a halál fölött aratott diadalé. A diadal hangulatát fokozza a tételt megkoronázó újabb nagy fúga: *Méltó vagy Uram, hogy végy dicsőséget és tisztességet és erőt; mert te teremtettél mindent, és a te akaratodért vannak és teremtettek*. A dicséret ujjongását – a fúgatéma kidolgozásait – időnként puhább és lágyabb szakaszok – a fúga közjátékai – váltják fel.

7. *Boldogok a halottak* (János jelenései 14, 13.) A requiem lírai szépségben gazdag és ugyanakkor emelkedett hangulatú apoteózis-tétele. A mű átfogó nagyformájának lekerekítéseként, a zárószakaszban Brahms visszaidézi a nyitótétel zenei anyagát. Ez egyben eszmei visszautalás is: a *Boldogok a holtak* gondolata rimel a *Boldogok, akik sírnak*-ra, az örök élet vigasza a halál fájalmára.

BRAHMS

ALTRAPSZÓDIA

altszólóra, férfikarra és zenekarra. Op. 53.

Az Altrapszódia néven ismert Brahms-kantáta 1868 nyarán keletkezett. Ebben az időben a fiatal zeneszerző Bonnban tett látogatást, és itt, ismerőseinél bukkant rá néhány Goethe-vers J. F. Reichardt által készített megzenésítésére. Reichardt egyike volt azoknak a harmadrangú Goethe-kortárs komponistáknak, akik az akkori koraklasszikus, nagyon egyszerű és rendszerint strofikus formában készült dalműfajt kultiválták. (Goethe főleg ilyen muzsikusokkal volt körülveve, s ennek tulajdonítható, hogy a már az életében elkészült Schubert-féle Goethe-dalokat egyáltalán nem méltányolta. Köztudomású, hogy a Schubert barátai által neki elküldött dalokat – köztük például a Margit a rokkánál-t és a Rémkirály-t – még csak válasza sem méltatta. A weimari költőfejedelem számára nyilvánvalóan sokkal lényegesebb volt saját költeménye, semhogy elismerte, *elismerhette* volna a költeménnyel egyenrangú muzsikát.)

A Bonnban megismert Reichardt-dalok között szerepelt a *Téli utazás a Harzban* (Harzreise im Winter) néhány strófája is. Brahms valószínűleg innen nyert ösztönzést, hogy ő is megkomponáljon három versszakot

Goethe költeményéből. Néhány külsőséges vonás, így a címben szereplő „Rapszódia” megjelölés, a darab hangneme és metruma Reichardt művére utal. Ezekben valóban külsőséges jegyeken kívül azonban Brahms művét semmi egyéb nem kapcsolja a Reichardtéhoz.

Brahms Rapszodiájának bemutatója 1870-ben zajlott le, az altszólót a kor legnagyobb altistája, Pauline Viardot-Garcia énekelte.

A „Harzreise”-ben Goethe egyrészt a hegyi táj szépségeiről énekel, de főként utazásának céljáról elmélkedik: egy vidám vadászat adott alkalmat a költőnek arra, hogy látogatást tegyen egy embergyűlölő, a világtól elvonultan élő fiatalembernél, aki a Werther megjelenésekor fordult le-
vélben Goethehez. Brahms a költemény három szakaszát zenésítette meg: az első a mizantróp fiatalembert mutatja be, a második felteszi a fájdalmas kérdést: ki fogja visszavezetni az emberek közé, a szeretet-
hez, a harmadik pedig imában kéri az Istent: világosítsa meg a költemény hősenek lelkét, szívét.

A költemény kiválasztott strófáinak megfelelően alakul a Rapszódia zenei anyaga is. Az első szakasz hosszabb zenekari bevezetése rövid lélegzetű, meg-megszakadó frázisaival, váratlan kitöréseivel, majd a megszólaló énekhang recitativo jellege a hős komor figuráját állítja a hallgató elé. Szélesen hömpölygő dallamban zendül fel az altszóló fájdalmas énekében a második strófa szövege. A zenekar hol együtt halad az altszóló dallamával, hol csak egyszerű kísérő szerepre szorítkozik. A harmadik szakaszban lép be a szólóének mellé a férfikar; a vezető szerep azonban itt is a szolistáé marad. A könnyörgés szövege bensőséges lassú dallamban kapja meg zenei megformálását. Noha helyenként váratlan hangnemi kitérések teszik feszültté e zárórészt, az egész szakaszban alig találunk nagyobb hangerőt, szenvedélyesebb melódiát. A zenéből áradó megbékélt nyugalom hangja mintha előrevetitené a könnyörgés meghallgattatását. Hosszan kitarzott, elhaló C-dúr akkord zárja le a lírikus szépségekben gazdag művet.

DVOŘÁK

REQUIEM

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra, zenekarra és orgonára. Op. 89.

13 szám: az egyes tételek nem oszthatók áriákra vagy kórustételekre, a szólisták és az énekkar egyaránt vesz részt előadásukban

Antonín Dvořák gyászmiséje a szerző egyházi muzsikájának egyik legnagyobb szabású remeke. 1890-ben komponálta, a bemutatóra az 1891-es birminghami zenei ünnepségen került sor. (Dvořáknak igen szoros kapcsolatai voltak az angol zenei élettel, sok művének premierje a szigetországban zajlott le.)

Stiláris szempontból különálló hely illeti a Requiemet Dvořák életművében. Szigorú puritánsága, internacionális hangja és zenei szerkezetének tömörsége teszik a művet egyedi esetté. A máskor mindig melódia-gazdag, és színekben, hangulatokban tobzódó Dvořák a gyászmisét szinte teljesen *egy* hangulat kidomborításával írta meg, csak néhány tételben követi igazi érzelmi áradással és ábrázoló módon a szöveg egyes szavainak, mondatainak értelmét. A mű dallamvilága rövid motívumokra épül, kerüli a széles ívelésű melódiaalkotást. Dvořák művészetét többi művében át- meg átjárja a cseh, a szláv hang; a Requiemben egyetlen népi dallamot nem találunk. Mintha a szerző szándéka a gyász emberfölötti lényegének zenei megfogalmazása lett volna. Ugyanez nyilvánul meg az előbb említett hangulati egysíkúságban: a liturgikus szöveg, főleg a Dies Irae-himnusz sok-sok szóképe, hangulati eleme közül majdnem mindegyik a gyász fogalmában olvad fel.

A Dvořák-Requiem legérdekesebb – és legértékesebb – sajátja a zenei szerkesztés szinte teljes egysége, úgynevezett monotematikus jellege. A mű egészében ez a sajátosság éppúgy megfigyelhető, mint néhány tételben külön is. Egy rövid, négyhangnyi motívum az egész Requiem alap gondolata: az alaphangról egy hanggal fel, majd le kitérő, majd oda visszatérő, szinkópált ritmusú dallammagról van szó. Alapformájában vagy variálva minden tételben megjelenik ez a vezértéma, ami által az egész alkotás formai egysége rendkívül tömörre válik. Ezenfelül megfigyelhető, hogy néhány tétel szerkesztésében is megnyilvánul ez az építkezési mód, egy-egy zenei képlet állandó ismétlése révén.

1. *Requiem*. Az alapmotívum kíséret nélküli megszólalása vezeti be az

első tételt. A továbbiakban is ez a motívum, illetve a belőle kialakuló fájdalmas dallam uralkodik. A melodikus kifejtés a zenekaré, a kórus inkább akkordikus felépítésű. Hatalmas emelkedés jelzi a *Te decet hymnus* szakaszt. A Requiem visszatérése után recitáló *Kyrie* zárja a tételt, amelynek végén az alapmotívum újra felbukkan.

2. *Graduale*. Az általános szokástól eltérően Dvořák megzenésítette a liturgikus szövegnek ezt a részét is. A textus nagyjában egyezik az előző tételével. A darab két részre oszlik: szoprán szóló és női kar szólaltatja meg az elsőt – ez teljes egészében az alapmotívumra épül, a szoprán szólóé a második formaegység. A férfiak csak az utolsó taktusokban lép be.

3. *Dies irae*. Mint minden Requiem-komponista, Dvořák is több szakaszra osztja fel e himnuszt. Az első rész a végitélet látomását megelevenítő drámai kórustétel. Itt figyelhető meg első ízben a mű folyamán a szerkesztés egységesítése egy tételen belül: fanfártöredék-jellegű rövid motívum kíséri végig a tétel egészét.

4. *Tuba mirum*. Az alapmotívumra épülő lassú bevezetés után a szólóalt énekli a szakasz első melódiáját. A kíséretben itt is szinte végig ugyanaz a motívum szólal meg. A felépítésben az alt mellett a basszus-szólo is szerephez jut, kettőjük énekét a kórus bevágásai választják el egymástól. A *Liber scriptus*-nál kapcsolódik be az együttesbe a tenorszólo, rövid ariosója után visszatér a *Dies irae* félelmes indulóharsogása.

5. *Quid sum miser*. A kétrészes tétel első szakasza a főmotívumra és egy könnyörgés jellegű szólófrázisra épül. A második, a *Rex tremendae*-szövegre, hatalmas kórus- és szólóegyüttes; zárórészében az első szakasz idézete hangzik fel.

6. *Recordare*. Lírikus, széles dallamokat kibontó szólókvertett.

7. *Confutatis*. A szöveg értelmének megfelelően e kórustétel egyrészt a *Dies irae* hangulatát, másrészt az alázatos könnyörgés hangját váltogatja. A mű alapmotívuma ebben a tételben is szerephez jut.

8. *Lacrymosa*. A himnusz zárósorai kerekítik le a zeneileg is egységes *Dies irae*-kompozíciót: a tétel a Requiem-szakasz párja, mind hangulatilag, mind zenei anyagában.

9. *Offertorium*. Hosszabb zenekari előjáték nyitja meg a felajánlás textusának megzenésítését. A tétel híven követi a szöveg különböző sorainak értelmét, bár – mint a bevezetőben említettük – az alaphangulat itt is a gyász. A melodikai építőelemek: egy zsolttározó dallam, recitáló frázisok, rövid motívumtöredékek és a megfelelő szövegeknél erőteljes ak-

kordikus szakaszok. A zárórész, a *Quam olim Abrahae*-szövegre, az évszázados hagyomány szerint: hatalmas méretű kettősfuga.

10. *Hostias*. Az előző tétel folytatása, hangulatban és dallamanyagban testvére. Lezárása után visszatér a *Quam olim*-kettősfuga.

11. *Sanctus*. Kétrészes tétel, melynek *Sanctus*-szakaszában a kórus, a *Benedictus*-ban a szólisták vezetnek. A lírikus hangulatú *Benedictus*-ban is feltűnik a fájdalmas alapmotívum.

12. *Pie Jesu*. Jellegzetesen felugró melódia, valamint az alapmotívum uralkodik a tétel zenei anyagában.

13. *Agnus Dei*. Dvořák Requiemjének kompozíciós-szerkesztési módszere követelően írja elő, hogy a zárótétel az egész művet lekerekítse, nemcsak hangulatilag, hanem formailag is. Így tehát természetes, hogy az *Agnus Dei* a mű alapmotívumát, illetve a Requiem-tétel elemeit szóltatja meg.

BRUCKNER

TE DEUM

szoprán-, alt-, tenor- és basszuszólóra, énekkarra és zenekarra

Anton Bruckner (1824–1896), a későromantika egyik legjelentősebb szimfonikusa, pályája kezdetén szinte „hivatalból” komponált egyházi kórusműveket. Sankt Florianban, majd Linzben volt templomi orgonista, s így nyilván kötelességének érezte, hogy ne csak hangszeres művészként, de alkotóként is szolgálja a templomot. Véglegesen ugyan csak 32 éves korában dönti el, hogy muzsikusként tevékenykedjen, de már jóval korábban – mégpedig autodidakta módon – megtanulja a zeneszerzés mesterségét.

1868-ban Bécsbe költözik, s tulajdonképpen ekkor válik valóban zeneszerzővé, ekkor találja meg igazi birodalmát, a nagyzenekart és a szimfóniát. Ezzel egyidejűleg elhallgat az egyházi komponista; néhány kisebb méretű kórusművön kívül egyetlen jelentős alkotását ismerjük, mely nem szimfonikus mű: 1884-ben befejezett *Te Deum*-át. S ez a darab egyben Bruckner legismertebb, legtöbbször előadásra kerülő vokális műve is; igen gyakran tűzik műsorra befejezetlenül maradt IX. Szimfóniájával együtt, mintegy annak zárótételeként.

Bruckner talán a legkirívóbb példája a „megnemértett” zeneszerzőnek. Már életében pártharcok középpontjába kerül: a Wagner-vita nem

kíméli Bruckner személyét és műveit, hiszen az osztrák mester rajongásig tiszteli Wagnert. Halála után is rajta ragad – igen hosszú ideig! – a wagneriánus jelző. (Régi „bölcsmondás” – hamis, mint a legtöbb – így oktatja a zenekedvelő laikust: „Ha afféle zenét hallasz, ami olyan, mint ha Wagner írta volna, de nem énekelnek benne – biztos lehetsz, hogy Bruckner-szimfónia szól!”) Pedig, minden külsőséges jegy ellenére is, Brucknert és Wagnert világok választják el egymástól. Az osztrák mesterre legalább annyira hatott Schubert dallamvilága és Beethoven formaművészete, mint Wagner harmóniai koncepciója és hangszerelési stílusa. Bruckner monumentalitása és pátosza is teljesen más forrásból táplálkozik, mint a Wagneré. Hiányzik művészetéből a teatralitás, a világmegváltó filozófia; Bruckner műveit a Természettel és az Istennel kapcsolatot talált Ember érzelmei teszik gigantikussá és szenvedélyessé. S még valami: ezek a monumentális formaképletek, ezek a félórás szimfóniatételek soha nincsenek „üresjáratban”. A zeneszerző mindvégig bírja lélegzettel, soha nem érezhető egyetlen hangjáról sem, hogy felesleges lenne.

Te Deum egy szempontból különbözik szimfonikus műveinek modorától: igen egyszerű eszközökkel, szüksézávan foglalja zenébe mindazokat a gondolatokat, amiket az ambroziánus himnusz a zeneszerzőben keltett. A himnusz egyes részeit ugyan külön formaegységként kezeli, ám ezeknek melodikus alapanyaga vissza-visszatér, s így az egész *Te Deum* homogén egésznek tekinthető.

A mű első nagyobb szakasza (mely a szövegnek több mint a felét magában foglalja, a *Te Deum laudamus*-tól a *Judex crederis esse venturus*-ig) a homogén formálás ritka következetes példája. Végig az egész részen, szinte *minden ütemben* ott kopog a zenekar hangszerein – főleg a vonósokon – egy rendkívül egyszerű tematikus sejt, tulajdonképpen a klasszikus muzsika alappesztusa: a hangnem alaphangja és V. fok, dominánisa. Tehát a zenei élmény két bázishangja: a nyugvópont és a feszültség. Maga a kezdőtéma is erre a két hangra épül, ezt harsogja az unisono kezelt énekkar és a rézfúvók. Kell-e ennél átéltebb, mélyrehatóbb és egyszerűbb kifejezés a hálaadásra, az isteni magasztosságra? Ez a mindennél egyszerűbb zenei sejt tartja állandó feszültségben az egész szakaszt. Hol fortissimóban zendül meg, hol pianissimo suttogása tartja izgalomban a hallgatót. Lendítőereje csak néhány mondat erejéig hagy ki (*Tibi Cherubim, Tu ad liberandum, Aperuisti credentibus*). A mondanivaló fő hordozója a kórus, mely igen gyakran unisono felrakású és gregoriánra emlékeztető dallamokat énekel.

Te ergo quesumus-nál kezdődik a második szakasz, szinte kísértésbe esünk, ne így mondjuk-e vajon: a melléktéma. Mindenben ellentéte az előbbi résznek: tempója lassú, hangneme sötét f-moll, a főrész világos C-dúrjával szemben, dallamait a szólisták éneklik, témája szélesen éneklő. A könyörgés hangját szólaltatja meg tehát a dicséret, a hálaadás után.

Az *Aeterna fac* új tematikus anyaggal, de azonos hangulattal idézi vissza a kezdőszakaszt, míg a *Salvum fac populum* újra a könyörgés szféráját szólaltatja meg, ismét a „melléktéma” anyagából építkezve.

Akárcsak Kodály *Te Deum*ában, Brucknernál is a *Per singulos dies* sornál kezdődik a visszatérés. Bruckner rövidített alakban hozza vissza a kezdőtételt. *In te Domine speravi*: a záróima jelenti Bruckner számára is a *Te Deum* csúcspontját, akárcsak Kodálynak. A két mű közt csak a hangulat megragadásának sorrendjében van koncepcionális különbség: Brucknernál előbb kerül sor a könyörgés lírikus hangjára és aztán a monumentális zárófúgára, Kodálynál fordítva. A rendkívül szövevényes fúga menetébe Bruckner új témát is belesző: IV. Szimfóniája gyászindulótételének apoteózis-dallamát. A művet a kezdet alaphang-domináns sejtjének fénylő-csillogó hangzuhataga zárja le.

MAHLER

VIII. SZIMFÓNIA

3 szoprán-, 2 alt-, tenor-, bariton- és basszusszólóra, gyermekkarra, kettős vegyeskarra és nagyzenekarra

2 tétel: I. Veni, creator spiritus, II. Goethe: Faust II., zárójelenet

Joggal kérdezhetné az olvasó: hogyan kerül egy szimfónia az oratóriumok könyvébe? A válasz: tulajdonképpen Mahler valamennyi vokális szólamot is alkalmazó szimfóniája oratorikus mű, méghozzá a szónak mind tisztán zenei, mind pedig tartalmi vonatkozásában. A Mahler-szimfóniák többsége ugyanis annyira kibővíti, tágitja és lazítja a hagyományos szimfónia-formát, hogy csak jobb megjelölés híján alkalmazható rájuk ez a definíció. S ez még akkor is áll, ha ugyanakkor ezek a szimfóniák a monumentális méretekben is több-kevesebb tisztasággal őrzik a szonáta- és a többi instrumentális forma szerkezeti vázát. Másrészt, ha

az oratóriumot – különösen a századunkbeli típusát – elkötelezett vagy legalábbis filozófia-életszemléleti műnek tekintjük, Mahler vokális szimfóniái ebből a szempontból teljességgel oratorikus művek.

Gustav Mahler (1860–1911) egyike azoknak a zeneszerzőknek, akiket a legméltatlanabb módon hallgatott agyon az utókor. Csak a legutóbbi évtizedek – különösen a születésének százados évfordulója körötti ünnepek – szinte renaissance-számba menő koncertsorozata és a meginduló új Mahler-összkiadás állította ismét megérdemelt helyére a nagy komponistát.

A karmester-Mahler korának legnagyobb dirigens-zsenije volt. Zenekarvezetői művészete napjainkban is él tanítványainak, illetve a tanítványok tanítványainak munkásságában. (A tanítványok közül elég, ha három nevet említünk: Bruno Walterét, Willem Mengelbergét és Otto Klempererét. . .)

A zeneszerző Mahler sokkal problematikusabb jelenség. Zenéje kettős arculatú. Az egyik arc a századforduló emberé: az önmarcangoló, világmegváltó eszmékkel telített, a világot magához ölelő, de ugyanakkor teljes belsejét a világnak kitaró, profetikus, de ugyanakkor jellegzetesen fin de siècle emberé. Ám a másik arc már a jövőt látja, mégpedig tisztán és világosan. Mahler műveiben ugyan még felvonul az utó-wagneri stílus egész fegyvertára, a késő romantika minden tendenciája, de már megvan bennük az új zene kiindulási alapja is. A hatalmas arányok mellett ott a kisforma, a csak „jelzett” formakonstrukciók mellett a szigorú, kötött építkezés, a megrázó és hatalmas tömeghatások mellett a végletekig kifinomult hangszínek. És ami talán a legfontosabb: az utolsó művek, mint például az *V–IX. szimfóniák* és a *Das Lied von der Erde* közvetlen kapcsolatot teremtenek a késő romantika és az új bécsi iskola között. (Schönberg és tanítványai bálványozták Mahlert, és az akkor fiatal újítókat Mahler minden módon támogatta.) Ez a közvetlen kapcsolat pedig nem más, mint a késői Mahler-műveknek az a sajátossága, hogy az egész mű alapja egy-egy zenei motívum vagy éppenséggel hangközcsoporthoz, amely már nem is tekinthető motívumnak, legfeljebb magnak vagy sejtnek. Innen már csak egy lépést kellett Schönbergéknek tenni, hogy a mahleri elv végső konzekvenciájaként nem egynéhány hangköz, hanem a kromatikus skála tizenkét hangja által közrefogott tizenegy lehetséges intervallum, illetve ezeknek különbözőképpen összeállított sora legyen egy-egy mű elemi építőköve. E tisztán szerkesztésbeli momentum mellett megfigyelhetünk Mahlernél – ismét csak a késői periódus alkotásaiban – olyan hangszinkombinációkat, vagy a kontrapunktikának olyan jel-

legzetes felrakását, amely félreérthetetlenül utal Schönbergre, Alban Bergre vagy Webernre. Éppen a VIII. szimfónia első tételében bukkanunk egy olyan zenekari közjátékra, amely a maga szövevényes ellenpontozásával, „ideges” szólamvezetésével szinte hangról hangra benne lehetne a Wozzeck-ben vagy bármely más Berg-műben. (Mint ahogy a faktúra vagy a stílus szempontjából benne is van; a bécsi iskola mesterei közül Berg áll a legközelebb Mahlerhoz.)

Ám mindezek után még egyszer a kérdés: hogyan kerül egy szimfónia az oratóriumok közé? A VIII. szimfónia nem egy Mahler-kutató szerint két monumentális kantáta egymásutánja.

A VIII. szimfónia 1906–1907-ben keletkezett. Az operaigazgató Mahlernak kizárólag a nyári szünetben volt lehetősége kompozíciós munkára, s így elmondhatjuk, hogy valamennyi műve ilyen nyári pihenők alkalmával készült. A VIII. szimfónia esetében szinte a csodával határos ez az időbeli megkötöttség. A szimfónia három hét alatt készült el 1906 nyarán, és a következő nyár elegendő volt a hangszerelésre. Mahler élete főművének tartotta ezt az alkotását. Azt szerette volna, ha nemzete ajándékként fogadja tőle a művet. Az ősbemutató (1910, München) a zeneszerző talán legnagyobb sikerét jelentette, amint azt például Thomas Mann egy leveléből is megtudhatjuk. Idővel azonban a VIII. szimfónia még a Mahler-művek általános mellőzésén belül is háttérbe szorult. Ennek talán az is oka, hogy a hatalmas apparátusú Mahler-szimfóniák között a Nyolcadik igényli a legnagyobb előadói együttest, innen nyerte nemegyszer gúnyosan értelmezett melléknevét is: Az ezrek szimfóniája.

A két tétel elsője egy ősi latin nyelvű egyházi himnusz, a *Veni, creator spiritus* megzenésítése. (Nem tévesztendő össze a *Veni, sancte spiritus*-szal, ami lényegesen később keletkezett.) A himnusz költője a híres *Hrabanus Maurus* fuldai apát, majd mainzi érsek. Hrabanus Maurus himnusa húsvéti költemény és a Szentháromság harmadik személyét, a Szentlelket invokálja; érdekes, hogy a himnuszban a Szentlélek mint „teremtő” szerepel. A kompozíció különlegessége, hogy Mahler először a himnusz egy töredékes és romlott verzióját zenésítette meg; amikor kezéhez jutott a teljes szöveg, kiderült, hogy a kihagyott szövegsorok pontosan illenek a zenekari közjátékokra. Egyébként Mahler a *Veni, creator spiritus* megzenésítésekor még egy szempontból előlegezi korunk kompozíciós módszereit. A szöveget ugyanis, nem is egy helyen, mondhatni fonetikus anyagként kezeli csak, néha teljesen megbontva az egyes szavak értelmi összefüggését. Úgy tűnik, mintha külön öröme lett volna a klasszi-

kus latin nyelv zengésében, az egyes szavak fonetikus muzsikájában; ezért ismételt vagy ki szavakat.

A második tétel Goethe Faustjának zárójelenete. Ellentétben a latin himnusz megzenésítésével, ezt a textust természetesen teljes hűséggel komponálja meg Mahler. Itt már nem volt lehetőség a szöveg „fonetikájának” középpontba állítására, hiszen ez a zárójelenet az egész Faust-költemény filozófiai summája, sőt, talán Goethe egész éleztzempléletének foglalata. A kérdés csak az, hogy van-e valami közös vonás, ami a szimfónia két tételét eszmeileg összekapcsolja. Az első pillantásra abszurd ötlet Mahler zenéjében reálissá válik. Mégpedig azáltal, hogy a latin himnusból az „*accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus*” (Gyújts fényt érzekeinkben, töltsd meg szívünket szeretettel) szövegrészt emeli ki, és a Faust-zárójelenetet is szeretet-himnusznak fogja fel. A nagy különbség a korábbi vokális Mahler-művek és a VIII. szimfónia között az, hogy a korábbi darabok egyrészt valami panteisztikus feloldódásban, másrészt pesszimizmusban csúcsosodnak ki, ezzel szemben a VIII. szimfónia koncepciójában túlságosan előtérbe kerül az *akarás*, a szeretet hatalmának mindenáron való bizonyítása, a körülményeken, az 1900-as évek világán erőszakkal túllépő, azt figyelembe nem vevő optimizmus. (Mellékesen: a Faust-költemény alapeszméje, az emberi tevékenység mindenek fölé helyezése, a „fausti lélek” is háttérbe szorul a szeretet-himnusz mögött.)

A VIII. szimfónia két tételét szoros kapcsolatba fűzik azonban a zenei szerkesztésből fakadó azonosságok. Mint már bevezetőnkben utaltunk rá, Mahler késői korszakában eljutott az egy magból szerkesztés gondolatához. A VIII. szimfóniában is ezzel állunk szemben. Az első tétel főtémájának jellegzetessége zenei szempontból: a hangnem alaphangjáról az V. fokra való lépés, majd innen felfelé egy septim ugrás, végül bizonyos melodikus körülírás után az alaphangra való visszatérés. Ezt a formulát rögtön az első ütemekben kétfajta ritmikus megoldásban is halljuk: először széles hangjegyértékekben, himnikusan, majd a hangjegyértékeket rövidítve és erős hangsúlyozással. Ugyanezt a témát a második tétel elején a gordonkák és nagybőgők pizzicatoiban halljuk viszont. A különbség csak az, hogy az első lépés nem kvarthangköz, hanem annak megfordítása, a kvint, azaz a dallammenet nem az alaphangról lép az V. fokra, hanem fordítva. A jellegzetes septimugrás azonban megmarad, csak előtte átfutó hangok töltik ki a nagy lépést. Ez a legfontosabb zenei kapcsolat a két tétel között: az alapgondolat szinte valamennyi fontos dallamban, témában, motívumban felbukkan. Emellett más azonosságok is

összekapcsolják a tételeket, bizonyos tartalmilag egymást fedő szövegrészek mindkét tételben azonos vagy egymáshoz igen hasonló tematikus anyagra épülnek. A legkülsősebb kapcsolat az, hogy a második tétel végén egy, a nagyzenekartól elkülönítetten elhelyezett rézfúvóegyüttes megszólaltatja az első tétel főtémáját. (A karakterisztikus szeptimugrás ebben a témaidézetben nónává tágul.)

Formailag a két tétel nagyon is különbözik egymástól. Az első tétel rondószerű formaképlet, amelyben a főtéma különböző – hol eredeti formájú, hol variált – visszatérései tagolják a nagyformát. Egészen halvány körvonalakban itt felfedezhető azonban a klasszikus szonátaforma. Mindenesetre, ez a tétel homogén és a mahleri monumentalitást figyelembe véve, igen tömör formálású. Ezzel szemben a Faust-zárójelet – nyilvánvalóan a szöveget követve – epizódok sorozata. Ha az első tételben a szonátaforma nyomai voltak felfedezhetők, ebben a ciklikus nagyforma körvonalai sejtnek: nyitótétel, lassú darab, scherzo, finale. Ha nem lenne teljesen paradox, akár Goethe, akár Mahler alkotását figyelembe véve: azt mondhatnánk erről a második tételről, hogy van benne valami „operás” koncepció. Mintha áriák, együttesek és kartételek váltakoznának az operai dramaturgia szabályai szerint.

Részletes elemzés helyett hadd utaljunk csak a szimfónia két tételének néhány kiemelkedő részletére. Ilyen mindjárt a himnusz első nagy tömbje, melyben csodálatos módon fonódik egybe a rendkívül bonyolult és modern kontrapunktika, a merész harmonizálás, s valami különös, archaikus íz, amely szinte a többszólamúság kezdetének, Machaut-nak és kortársainak merevségét, tömörszerűségét idézi fel. Ennek szinte poláris ellentéte a himnusz harmadik strófáját kettévágó zenekari közjáték. Mintha Mahler a húsvéti himnuszt hirtelen apokaliptikus látomássá alakítaná át: a főtéma egyre torzabb variánsai követik egymást, valóságos haláltánc bontakozik ki. (Egyike ez azoknak a részleteknek Mahler műveiből, amelyekhez Schönberg és köre kapcsolódik.) A második tételből a zenekari előjátékot emeljük ki, ezt a csodálatos természetfestő hangképet, melynek egy célja van: zenében visszaadni Goethe látomását: „Hegyszakadékok. Erdő, szikla, pusztaság. Szent anakoréták szanaszét a hegyoldalon, a szirtüregekben tanyázva.” Az egymást követő „jelene-tek”, a Pater ecstaticus (bariton), a Pater profundus (basszus) „áriái” után a különböző angyalhimnuszok következnek, majd a Doctor Marianus (tenor) jelenete. Csodálatos a scherzo-funkciót betöltő, szinte népdal hangulatú tercett a Magna Peccatrix (szoprán), a Mulier Samaritana (alt) és a Maria Aegyptiaca (alt) között. Gretchen éneke („Neige,

neige, Du Ohnegleiche”) már bevezeti a zárórész hangulatát. A Mater gloriosa (szoprán) megjelenése után az addig expresszív és helyenként expresszionista hangvétel teljesen átalakul, és valóban mennyei finomságú hangzatok (celesta, harmónium, hárfa, mandolin, zongora) fölött zendül meg a szeretet himnuszának dallama. Leheletfinom pianissimóban intonálja a kórus a záróhimnuszt:

CHORUS MYSTICUS

Minden csak muló dolog
Csak pusztá jelkép;
Itt teljes lesz, mi ott
Elégtelenség;
Mit toll nem irt le még,
Itt létrekel;
Az Örök Nőiség
Vonz és emel.

(Csorba Győző fordítása)

Hatalmas fokozás vezet innen az Ezrek szimfóniája már említett zárórészéhez, amelyben a teljes együttesen hangzik fel a végső apoteózis.

MAHLER

DAL A FÖLDRŐL (Das Lied von der Erde)

szimfónia alt- (esetleg bariton-) és tenorszólóra és nagyzenekarra

6 tétel: 3 alt- és 3 tenorszóló

A Dal a földről lényegében zenekari dalciklus; Mahler azonban szimfóniának nevezte. Hat tétele egy-egy kínai vers német átköltésének megzenésítése. Mahler a mű komponálása idején már súlyos beteg volt, gondolatvilágában a halál, az elmúlás, a búcsú uralkodott. A *Dal a földről*

is mintegy búcsút mond, összefoglalja mindazt, ami Mahler számára a földet, az *életet* jelentette.

Az egész mű egyetlen három hangból álló motívumra épül, ez az *a-g-e* motívum pedig jellegzetes pentaton fordulat; Mahler ezzel akarta szimbolizálni a versek kínai eredetét.

1. *Bordal a földi nyomorúságról* (Li Tai-po). Tenorszóló. Ostorcsapásként zúdul le a négy kürtön a dal alapmotívuma, amely természetesen magában foglalja a mű alaptémáját. Az egész dal erre az egyetlen témára épül, csak minden strófa végén szólal meg egy lefelé hanyatló, jellegzetes frázis, a vers refrénsora: „Sötét az élet, sötét a halál”. A forma a vers szakaszos beosztását követi: három strófa, melynek mindegyikét a refrén zárja ¹².

2. *Magányosan az őszben* (Csang-Ci). Altszóló. Az őszi hangulat mélabúja, az elmúlás fájdalma, a magányosan maradt ember lelkivilága szólal meg ebben a dalban. Alaptémáját fáradt nyolcadmozgású hegedűkíséret felett oboaszóló mutatja be. A hangulat egységes, csak az utolsó szövegsoroknál emelkedik fel fájdalmas felkiáltásként.

3. *Az ifjúságról* (Li Tai-po). Tenorszóló. Az ifjúság vidámsága, öröme, bájos jelenetei szólalnak meg a pentaton jellegű dallamokban. Rondószerű formálású a tétel, ám a különböző dallamok ugyanazt a hangulatot tükrözik.

4. *A szépségről* (Li Tai-po). Altszóló. Finom pasztellszínekben játszó bevezető hangulatkép állítja a hallgató elé a virágszedő fiatal lányok csapatát. A középrészben lódobogás, trombitaharsogás: ifjú lovassereg érkezik. A rövidített visszatérés az első hangulatot hozza vissza: az egyik lány vágyakozó pillantással néz az eltűnő lovasok után.

5. *Tavaszi részegség* (Li Tai-po). Mahler humorának legszebb mintapéldája. Madárcsicsergéstől a részeg ember botladozó danájáig ezernyi szín és ötlet szólal meg ebben a dalban.

6. *A búcsú* (Mong Kao-jen és Vang-vej). Altszóló. A mű időtartamban, jelentőségben és mélységben legsúlyosabb szakasza. Két vers összeolvasztásából ered a szöveg, és a muzsika a búcsú fájdalmas hangulatától elindulva a csodálatos tájleíráson át jut el a természetbe való beleolvadásig. A megrázó erejű tétel több szakaszra oszlik, és e szakaszok a legkülönbözőbb hangulati elemeket, zenei szerkesztési módokat, énekhangkezelést és zenekari színhatásokat mutatják. Ez a tétel mintegy megkoronázása és egyben összefoglalása Mahler művészetének. A legcsodálatosabb a zárórész: a vándor eltűnik a hegyek között, földi útjának végéhez ért, de a természet, a távoli horizont fehér felhői örökké él-

nek. A többszörösen ismételt „örökké” (ewig) szóval ér véget a darab, és ezt az örökkévalóságot, magát a természetet festi a legegyszerűbb eszközzel, egy feloldatlanul maradó akkorddal a *Dal a földről* utolsó üteme.

DEBUSSY-D'ANNUNZIO

SZENT SEBESTYÉN VÉRTANÚSÁGA

misztérium szoprán-, 2 altszólóra, narrátorra, énekkarra és zenekarra

5 felvonás

A Szent Sebestyén Claude Debussy késői alkotóperiódusának nyitánya. Ebben a műben szólal meg először a „musicien français” utolsó műveinek klasszikussá leszűrődött és teljesen megtisztult hangja.

Pedig a darab szöveggönyve egyáltalán nem klasszikusan tiszta és egyszerű. A századforduló világhíressé vált olasz költője, Gabriele d'Annunzio misztériumjátéka különös módon vegyíti az ókeresztény vallásos misztikát a Krisztus működését követő első századok keleti Adonisz-kultuszával és... az erotikával. Szent Sebestyén vértanúságának története d'Annunzio számára az extázis e három forrásából állt össze és főhősét úgy ábrázolja, hogy a mártír egyidejűleg képviseli önmagát, a keresztre feszített Jézust és a szépséget megtestesítő, eltemetett és megsíratott Adonisz. Mindehhez hozzájárultak a bemutató különös körülményei.

D'Annunzio az Orosz Balett egyik előadásán látta meg és fedezte fel magának Gyagilev egyik sztárját, Ida Rubinsteint. Az ő számára, ennek a rendkívül ígéző, különös szépségű és sokrétű tehetséggel megáldott művésznek írta misztériumát. Elképzelése az volt, hogy Ida Rubinstein alakítsa a szent szerepét. Sok munkába, fáradtságba és helyel-közzel botrányos hercehurcába került, amíg a táncosnőt megtanították a színesi munka alapelemeire és megpróbálták valamennyire is elfogadható módon megvalósíttatni vele a nehézveretű francia versek deklamálását. A bemutató 1911. május 22-én zajlott le a párizsi Châtelet színházban, rendkívül fényes külsőségek között. Léon Bakst tervezte a díszleteket és a jelmezeket, Fokin a koreográfiát, Debussy barátja, André Caplet vezényelt, és a szopránszólót a kor híres francia énekesnője, Rose Féart énekelte. Mindezek ellenére az előadás nagy bukás volt. A mű hamarosan

lekerült a műsorról, már csak azért is, mert Párizs püspöke kiközösítésel sújtotta azokat, akik a martirológiát és erotikát „megbotránkoztatón” vegyítő előadást megnézik.

A kiátkozás később nem volt már visszariasztó, ám a Szent Sebestyén azóta is alig-alig kerül színpadon előadásra. Annál inkább a koncertpódiumon. (Leggyakrabban a mű négy szimfonikus részletét magába foglaló zenekari szvit.) Ennek az oka pedig legfőként az, hogy d'Annunzio *modorosan fellengzős, képet képre halmozó és szenvedően bombasztikus misztikájú* szövege mai ízlésünk számára súrolja az elviselhetetlenség határát.

Ma leggyakrabban narrátorral oldják meg a problémát; a szövegmondó erősen kivonatolva, csak a legfontosabb momentumokra szorítkozva recitálja a textust.

Debussy zenéje azonban egyike a francia mester legszebb alkotásainak. Nem komponálta át a verset, hanem csak a zenét kívánó részleteket írta meg, hol zenekari számként, hol pedig szólóénekehangra vagy kórusra bízott vokális tételekként. Az egyszerűsödés és klasszicizálódás Debussy stílusában legfeltűnőbbben a melodikában, illetve a dallamosság előtérbe kerülésében rejlik. Az addig mindenekelőtt harmóniáiban megnyilatkozó egyéni hang itt a háttérbe szorul, és átadja helyét a nemritkán egy- vagy kétszólamú, tisztán melodikus szerkesztésnek. A harmóniavilág is egyszerűsödik, igen gyakoriak a tiszta hármashangzatok. Mindez a késői Liszt-stilushoz közelíti a művet. Különös ez a hasonulás, hiszen Debussy művészete a Wagner-ellenes tiltakozás jegyében született, márpedig Liszt és Wagner sok szempontból azonos eszméket képviselt. De ahogy a késői Liszt-stílus megszabadul minden romantikus tulburjanzástól, és a zenét szinte saját csontvázára, legegyszerűbb alapelemeire redukálja, úgy távolodik el Debussy is középső korszakának nagy műveitől, azoknak dekorativitásától, hangulatábrázoló módszereitől, színes akkordvilágától. Ez a megkülönböztetés természetesen semmiképpen nem jelenti azt, mintha a *La mer* vagy a *Zongoraprelűdök* pusztán artisztikusak lennének, vagy bármennyire is háttérbe szorulnának a késői korszak puritanizmusa mögött, sem pedig azt, mintha a késői művek szegényesek lennének amazokhoz képest. A megkülönböztetés csupán egy nagy mester – a legnagyobbak egyike – fejlődésének két korszakát választja el egymástól.

A Szent Sebestyén zenéje több rövid tételből áll. Felesleges, hogy a mű cselekményét leírjuk, hiszen utaltunk már rá, hogy ez a darab tehertétele. Az egyes tételek közt találunk több zenekari darabot, köztük a nemes

egyszerűségében kitűnő előjátékot, valamint Szent Sebestyén két táncát; az egyikben az extázisban lévő szent tüzes parázson táncol, a másikban pedig táncban eleveníti meg a Passiót. A kartételek közül mindenekelőtt a nagy fokozással befejező apoteózisához jutó finálét kell felemlíteni, valamint a női kar által megszólaltatott, keleties Adonisz-síratót. Ezek mögött a rövid szólótételek eléggé háttérbe szorulnak.

VII. FEJEZET

. A XX. SZÁZAD

AVAGY AZ ELKÖTELEZETT

ORATÓRIUM

Ha a legmélyére tekintünk az eddig tárgyalt oratorikus műveknek, miséknek, requiemeknek és egyéb daraboknak, az „elkötelezettség” kifejezést tulajdonképpen minden esetben használhatnánk. Hiszen a zeneszerző – és a szövegíró – minden esetben azt a célt tűzte ki maga elé, hogy vagy az Egyház hatalmát dicsőítse, a szertartást ékesítse és tegye vonzóvá, még vonzóbbá a hívők számára, vagy pedig azt, hogy a hallgatóságot áhítatra, magábaszállásra készítse.

Ám ezen az általános „elkötelezettségen” túl századunkkal érkezik el az a korszak, amikor igen sok zeneszerző az oratorikus műfajt választja *szószéknek*. Természetesen ez sem volt egyik napról a másikra beálló változás vagy műfaji újítás. Tulajdonképpen már igen sok Händel-oratórium is parabola vagy metafora, amely a bibliai vagy mitológiai történet mögött az angol népről énekel. Erről részletesen szoltunk a Händel-oratóriumokat tárgyaló fejezetben csakúgy, mint ahogy említést tettünk a beethoveni Missa Solemnis egyház feletti jellegéről, Krisztusnak az emberiség számára a béke áldását elhozó hősként való beállításáról.

Amint azonban az emberiség átesett az első, majd a második világháború kataklizmáján, s ahogy e két katasztrófa következtében mondhatni egész magatartása, etikai alapállása megváltozott, úgy *voltak kénytelenek* a zeneszerzők is megújítani az oratorikus műfajt. Nemcsak azt; az egész emberiséghez szóló, a legnagyobb gondokról éneklő művek minden műfajban megjelennek. Ám az oratórium volt a legalkalmasabb arra, hogy költő és zeneszerző hangot adjon a figyelmeztető szónak, a felháborodásnak, a panasznak, hogy – használjuk még egyszer a kifejezést – szószékké változtassa a koncertpódiumot. Tulajdonképpen az opera funkciójának egyik részét vette át ezzel. Az operairodalom igazán nagy alkotásai, Monteverdi, Mozart, Beethoven, Verdi vagy Wagner művei mindig is a legnagyobb problémákat, a korszak legfájóbb centrális kérdéseit érintették. Az oratórium azonban századunkban még alkalmasabbá vált erre a szerepre, hiszen ebben a műfajban semmi külső, vizuális elem nem tereli el a figyelmet a kimondott, illetve elénekelt szóról, a hall-

gató gondolatvilágát, érzelmeit éppen eszközeinek puritánságával koncentrálna az adott témára. A múltbelinél sokkal nagyobbá válik természetesen mindennek következtében a szöveg jelentősége. A régebbi századokban alkalmi poéták, harmad-negyedrangú verselők készítették legtöbbször az oratóriumok textusait. Korunkban vagy nagy költők verseit komponálja meg a zeneszerző, vagy a népköltészet, az ókori irodalom remekeit választja.

Ezek az oratóriumok, korunk szülöttei, mondhatni kivétel nélkül a XX. század legnagyobb problémáit éneklik meg, s így mindenképpen a szó legszűkebb értelmében elkötelezett művek. Mi másnak tekinthetnénk Bartók Cantata profanáját, mint intő szónak, Kodály Psalmusát a megpróbáltatások idején felhangzó biztatásnak, Honegger Johannáját ellenállásra buzdító harci dalnak, Prokofjev Alekszandr Nyevszkij-ét ugyancsak harci indulónak a barbár ellenség elleni küzdelemben, Nono Canto Sospeso-ját antifasiszta hitvallásnak?

S az is természetes, hogy a műfaj új értelmezése új eszközöket, új formát is igényelt. Megszületik az opera és az oratórium összeolvasztása, az olyan oratórium, amelyet bizonyos színpadi elemek is kiegészíthetnek (Stravinsky: Oedipus Rex, Honegger: Johanna a máglyán és Dávid király), új formakoncepció alapján válik végigkomponálttá a mű (Bartók: Cantata profana, Kodály: Psalmus Hungaricus), a kifejezőeszközök közé bevonul a versmondó vagy narrátor (Honegger oratóriumai, Schönberg: Egy varsói életbenmaradott), sőt, a legmodernebb áramlatok, eszközök is helyet kapnak az oratórium világában, mint az elektronikus muzsika (Stockhausen: Gesang der Jünglinge), vagy a megkomponált aleatória (Penderecki: Lukács-passió).

Ám minden formai újításnál, eszközbeli változásnál és koncepcionális reformnál fontosabb, hogy ezek az oratóriumok nem csak zenei élményt akarnak nyújtani, hanem fel akarják rázni a hallgatót.

JANÁČEK

ÓSZLÁV MISE

(Glagolita mise)

szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólóra, vegyeskarra, nagyzenekarra és orgonára

8 tétel: Janáček az öt állandó tételen kívül zenekari bevezetést és befejezést írt a műhöz, valamint egy külön, orgonára komponált tételt

Leoš Janáček (1854–1928) egyike a legnagyobb modern zeneszerzőknek, népe zenetörténetének ma már elismerten legjelesebb alakja. Működése részben kapcsolódik a romantikus cseh nemzeti iskola, Smetana és Dvořák eredményeihez; ez a kapcsolat azonban lényegében kimerül abban, hogy Janáček – csakúgy, mint elődei – a népi muzsikát tette meg zenéje alapjául. Ezen a népdalkincsen belül is kizárólag szűkebb hazája, a Morvaföld folklórja hatja át műveit. Igen érdekes és szinte egyedülálló ebben a népi alapvetésben az, hogy a mester nemcsak a kifejezetten zenei folklórt építette bele oeuvre-jébe, hanem döntő szerepet juttat a *beszélt nyelv zenéjének*. A Janáček-zene megismerésében ez az alapvető: rövid, pregnáns motívumai – ilyenekre épül minden műve – mindig ezekből a beszélt-nyelvi alakzatokból erednek.

Kompozíciós stílusa, egész világa teljesen egyedülálló, egyetlen más mesterhez sem hasonlítható. (Talán csak operáiban tűnik fel néha-néha bizonyos Puccini-hatás.) A tételek, illetve művek szerkezetét többnyire az ismétlések, az úgynevezett sorolásos technika szabályozza: az elemi építőkövek az említett rövid motívumok szinte vég nélkül ismétlődnek, ám mindig más és más hangszínből, tempóban és esetleg változott ritmusban. Ez a technika már önmagában véve izgalmassá, érdekessé és modernné teszi Janáček muzsikáját. Emellett harmóniavilága is rendkívül színes, súrlódó diszsonanciákban gazdag. Ritmikája nagymértékben differenciált, és egyik legfontosabb jellemvonása a nagyszerű, ezerszínű hangszerelés.

Ószláv miséje 1926-ban készült. *Nem egyházi célú alkotás*. Halála évében a mester így nyilatkozott darabjáról egy interjúban: „Ószláv mise? Tudja ugye, mit írtak rólam akkor: hívő aggastyánnak tituláltak. Nagyon dühös voltam, és azt mondtam: ejnye, fiatalember! Elsősorban nem vagyok aggastyán, és hívő – na, az aztán egyáltalán nem. Csak akkor, ha meggyőződtem. Akkor, 1926-ban eszembe jutott valami. Az a

Cirill és Metód-léggör! Luhačovicében irtam – szörnyű volt akkor ott. Nap mint nap esett, és én naponta odaültem asztalomhoz – három hét alatt kész voltam. *A nemzet biztonságában való hitet akartam kifejezni, nem vallási alapon, hanem az Istent tamiul hívó erkölcs és erő alapján.*”

A „Glagolita mise” kifejezés tulajdonképpen téves. Glagolita nyelv ugyanis nincsen, az írásmódot nevezik így, amelyet még annak idején Szent Cirill és Szent Metód alkotott, hogy leírhasa az ószláv nyelvre fordított liturgikus szövegeket. (IX. század.) A nyelv maga valószínűleg egy ősi bolgár dialektus; mindenesetre ez lett az egész szláv ortodox egyház liturgikus nyelve. Az ószláv miseszöveg egyébként majdnem szó szerinti fordítása a latinnak, egyetlen nagyobb különbség csak az, hogy az Agnus Dei-ből kimarad a békéért való könyörgés, a *Dona nobis pacem*. Janáček miséjét általában fordításban szokták előadni, így nálunk magyarul.

1. *Bevezetés.* A misét megnyitó zenekari előjáték tulajdonképpen két rövid motívum váltakozására épül. Az első a trombiták fanfárjában szóval meg, megütve mindjárt az egész műre jellemző ünnepélyes hangot. Janáček kompozíciós módszerére már az első ütemek fényt vetnek: a kéttaktusos trombitamotívumot a második ütemtől kezdve a kürtök kánonban imitálják, és az ötödik ütemben felhangzó hegedűszólam a motívum ritmikus variánsát mutatja be. Az előjáték második, pasztorális jellegű témáját a fafúvók játsszák.

1. *Kyrie.* A szöveg struktúrájának kényszerítő hatása miatt ez az egyetlen tétel az egész misében, amely a hagyományos, háromrészes A-B-A formát követi. A *Kyrie* témáját ünnepélyesen lassú tempóban a gordonkák mutatják be, majd ugyanennek Presto tempójú változata is felhangzik. Erre a témára épül az első formarész, melyet a kórus szólaltat meg. Valamivel gyorsabb tempójú a középrész; sokszor ismétlésre kerülő és mindössze háromütemes alpdallama a szopránszólóban hangzik fel. (Az egész műben egyébként a szoprán és a tenor válik ki a szólistánégyesből, az alt és a basszus csak néhányszor vesz részt a zenei anyag kibontásában.) Nagy fokozás jellemzi a visszatérést, és csak az utolsó ütemek hozzák vissza hangulatilag is a *Kyrie*-szakaszt.

3. *Gloria.* Mintha égi harmóniak szólalnának meg, olyan átszellemült zenei anyaggal indul a tétel. Ezúttal is a szopránszóló intonálja a vezető dallamokat. A szoprán témáját feldolgozó zenekari átvezetés után rövid kórusszakasz következik. Általában jellemző az Ószláv misére, hogy a műben tulajdonképpen a zenekaré a vezető szerep. A *Gloria* első fő formaeységében is az énekkar vagy a szólisták szinte csak egy-egy mondat

erejéig szakítják meg a zenekari textúrát. Ezúttal is a zenekarban halljuk a legérdekesebb megoldásokat, így például különböző ritmusformulák egyidejűségét, egymást váltó vagy egyszerre megszólaló dallamok ellentétjét és a legkülönbözőbb, de ebben a szakaszban általában ujjongó jellegű hangszíneket. Változást a tenorszóló belépése jelent (a *Qui sedes ad dexteram Patris*-nak megfelelő szövegre). Itt is tulajdonképpen csak a szín és a tempó változik meg, a motívumokat már korábbról ismerjük. Végül a zárórész, az *Amen*: egyre gyorsuló tempó és egyre élesebb, csengőbb hangszínek. Az utolsó ütemeket még monumentálisabbakká teszi a vezetést átvevő orgona.

4. *Credo*. Szinte népitánc jellegű az a zenekari téma, amely a *Credo*-tétel megnyitja: valami táncos lejtés és állandóan változó metrum üti rá bélyegét az egész első szakaszra. Ezt a karaktert kizárólag a „*Credo*”-nak megfelelő, magyar fordításban: „Hiszem én”-nel visszaadott textusra eső lágyabb hangvétel szakítja meg. Hangulati változást, új dallamvilágot és új színeket hoz a „*Deum de Deo*”-nak megfelelő szakasz. Rövid idézetként visszatér az első szakasz tematikája, majd hosszú zenekari közjáték következik. Ebben Janáček Krisztus életének három epizódját mondja el. Előbb pasztorál jellegű muzsikát hallunk – fuvolán és három klarinéton –, melynek tárgya: Jézus imádkozik a sivatagban. A második epizódban megáldja a népet; ez ismét egyetlen témának állandó fokozásban való ismételtetése. A tetőpontra – a hagyományos egyházi hanggal teljes ellentétben – fortissimo kisdobpergés vezet át a harmadik táblóhoz. Drámai orgonaszóló ecseteli a passiótörténetet. A kórus néhány szava tudósít csak a keresztfeszítésről, s máris a feltámadás muzsikája zendül meg. Janáček ezt is szokatlan módon: rendkívül egyszerű, népdalra emlékeztető, de mégis áhítatos tematikával jeleníti meg. Ez a bensőséges hang aztán felfokozódik tempóban és dinamikában is, hogy átadja helyét a táncos jellegű első motívum visszatérésének. Efölött szólnak meg a *Credo* hittételei, száraz recitálásban. Csak az Egyházban való hit (*Et in unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam*) dogmájánál és az örök életre vonatkozó utolsó soroknál hallunk nagy, lírikusan kitárulkozó tenorszólót. Az utolsó szakasz ismét monumentális *Amen*.

5. *Sanctus és Benedictus*. A tételt lírikus bensőséggel megszólaló zenekari előjáték indítja. A szoprán-, tenor- és basszusszóla a kórus kíséretével énekli a *Sanctust*. Majd felgyorsul a tempó, ismét táncos motívika szólal meg a zenekaron, mely a *Pleni sunt caeli* ószláv szövegének hangulatát adja vissza, igazi naiv népi módon. (A hallgatónak óhatatlanul

Mahler IV. szimfóniájának zárótétele jut eszébe, amely – népi szövegre – ugyancsak a mennyei boldogságot ábrázolja ilyen naiv módon. Vagy – hogy más művészetből vegyük az analógiát – a naiv parasztfestők szentképeire is utalhatunk. . . .) Ugyanez a tematika jelenik meg a *Benedictus*-szakaszban is, efölött intonálja a négy szólista a rész új, vokális témáját.

6. *Agnus Dei*. Adagio tempójú kórus-könyörgéssel veszi kezdetét a tétel, melynek középrészét az egymást követő négy szólista-belépés alkotja (új dallammal). Végül – idézetszerűen – ismét visszatér a kórus témája, lezárva az Ószláv mise vokális részét.

7. *Orgonaszólo*. Egy mindössze kétütemes ostinato-ra épül az egész tétel, a miseszertartás szokásos záródarabja. (Az istentisztelet „kimenő-zene”-ként általában valamilyen nagyszabású orgonamű zárja le.) Ez az orgonaszólo nemcsak a szerkezet ostinato-technikája miatt igen izgalmas; megfigyelhető benne Janáček rendkívül bonyolult és érdekes, modern harmóniavilága is.

8. *Intrada*. A zenekari zárótétel címe ugyan a „bevonulás” fogalmára utal, Janáček mégis a mű végére helyezte. Az ünnepélyes, trombitaharsozásban és üstdobszólokban bővelkedő tétel még egyszer feleleveníti a zenekari megnyitó hangulatát.

SCHÖNBERG

EGY VARSÓI ÉLETBENMARADOTT (Ein Überlebender aus Warschau)

kantáta narrátorra, férfikarra és zenekarra. Op. 46.

Arnold Schönberg kantatájának megértéséhez, átértéséhez talán semmiféle magyarázat, ismertetés nem szükséges, hiszen a hallatlanul drámai zene és a tragikusan feszült szöveg mindehhez önmagában is elegendő. Ismertetésünk tehát a zenei felépítés, a stílus közelebb hozására, magyarázatára szorítkozhat.

Schönberg a zene történetében a legnagyobb reformok egyikét hajtotta végre. Az utóromantika idején teljesen fellazult tonális harmónia-rendszer (dúr-moll rendszer) semmiféle fogódzót immár nem nyújtó káoszából úgy próbálta kivezetni a zenei szerkesztést, hogy a kromatikus skála mind a tizenkét hangját egyenrangúvá tette. Így az alaphang-

hoz vagy az egyes, már amúgy is teljesen vagy majdnem teljesen talajukat veszített funkciós harmóniákhoz (alapakkordokhoz) való kapcsolódást megsemmisítette. Az új rendszer, a „tizenkét csakis egymásra vonatkoztatott hang” rendszere Schönberg munkásságában megkapta a törvényszerűséget is. A mű vagy a tétel alapjává a tizenkét kromatikus hangnak a zeneszerző tetszése szerinti sorrendben felépített „sor”-a (Reihe) vált. Ez a sor, illetve megfordításai szüntelen egymásutánban peregnek le a mű folyamán. (Megfordításon három lehetőséget értünk: az alapsor minden egyes hangja mintegy tükörben olvasva jelenhet meg, elhangozhat megfordított sorrendben, tehát hátulról előre, és ennek az ún. rákmegfordításnak is lehet tükörképe.) A sor vízszintesen – tehát melodikusan – és függőlegesen – azaz akkordokba tömörítve – egyaránt felhasználható. Végül, mivel egyetlen hangnak sincs „alaphang” funkciója, a sor, illetve megfordításai a tizenkét hang bármelyikéről elindíthatók. Ily módon, ha csak dallami szempontból nézzük, egyetlen sornak negyvennyolc változata lehetséges. Ez a komponálási módszer, amelyet hol dodekafóniának, hol „Zwölftonsystem”-nek neveztek el, iskolát teremtett. Hatása születése után majdnem fél évszázaddal, ma is érvényesül. Nyomatékosan kell azonban hangsúlyozni, hogy a dodekafónia komponálási módszer és nem stílus. Schönberg maga mondta: „Én dodekafon zenét írok és nem dodekafon zenét”. Schönberg utolsó alkotói korszakában ez a sor-elv bizonyos tekintetben fellazult, helyenként tonális centrumokat is felismerhetünk. A késői Schönberg-stílusnak leglényegesebb ismertetőjegye azonban – a zeneszerzőre mindig is jellemző – expresszivitás, a kifejezés hallatlanul intenzívvé válása.

Az 1947-ben komponált kantáta egyike azoknak a műveknek, amelyek a késői Schönberg-stílus mintapéldái, s amelyekben a zeneszerző a zsidóság sorsával, nagy problémáival foglalkozott. Ez a témavilág a náciizmus hatalomra jutása után, majd főleg a zsidóság borzalmas tragédiájának hatására vált Schönberg központi gondolatává. A sorozat legmegrázóbb darabja az „Egy varsói életbenmaradott”. Schönberg egy, a valóságban elhangzott beszámolót tett a szöveg alapjává, ezt dolgozta ki részletesebben. Az angol textushoz függesztette hozzá teljes egészében a zsidó vallás legfontosabb könyörgésének, a *Hallel*, *Izrael*-nek héber nyelvű szövegét.

*

A kantáta alapjául szolgáló Reihe két alakban válik tematikussá: a mű első ütemeiben megszólaló torz fanfármotívumként, valamint az ima méltóságteljes, lassú dallamként. A két motívum hangról hangra azo-

nos, csak tempóban, ritmusban és dinamikában különböznek. Az első taktus fanfárja után izgatott, drámai muzsika szólal meg, amely egy harmonaakkordon váratlanul megáll: itt kezdődik a narrátor beszámolója a varsói gettólázadás egyik epizódjáról. A narrátor szövege próza, ám ritmikában teljesen kötött, illetve lejegyzett, és Schönberg a hanglejtés emelkedéseit és eséseit is jelölte. Amint a narrátor a rég elfelejtett imáról tesz említést, a kürtön megszólal az említett imadallam. A következő rész, a foglyok reggelének leírása ismét a fanfártémára, illetve annak megfordítására épül. (Schönberg nemcsak a teljes sorral operált, hanem időnként, így például ebben a szakaszban is, a fél sort, illetve annak megfordításait osztja fel különböző hangszerek szólamaiban.) A hallatlanul feszült, drámai muzsika során alkalmazásra kerül egy második Reihe is: először a csellók szólaltatják meg ezt a dallamot, hogy utána azonnal megfordítása is felhangozzék az első hegedűkön. Amint az őrmester német ordítózása, a „számlálás” (Abzählen) után a tetőponthoz vezető fokozás elkezdődik, az alapsor háromhangú akkordokba tömörül, és egyre magasabb hangfokokra emelkedik. A fortissimo tetőponton csendül meg a férfikaron az imadallam a héber szöveggel. A kórusmelódia hol az alapsort, hol pedig a középrészben megismert második sort használja fel, énekét a zenekar egymást vadul kergető szólamai keretezik. Rövid, váratlanul lecsapó akkord zárja le a megrendítő alkotást.

WEBERN

DAS AUGENLICHT (Szemünk fénye)

vegyeskarra és zenekarra. Op. 26.

I tétel

Anton Webern (1883–1945)

Schönberg „Egy varsói életbenmaradott” című kantátájával kapcsolatban felvázoltuk már a XX. század zenéjének egyik legfontosabb és legnagyobb hatásfokú zenei újítását: a tizenkétfokú kompozíciós módszert. Schönbergtől tanítványai, Alban Berg és Anton Webern vették át ezt a módszert, és ők alakították-fejlesztették tovább. Berg – elsősorban két operájában, a *Wozzeck*-ben és a *Lulu*-ban – inkább a drámaiság irá-

nyába fejleszti a dodekafóniát, helyenként fellazítva a módszer schönb-
bergi szigorúságát. Mindkét műre elsősorban az igen nagyfokú expresz-
szivitás jellemző, ami természetes is, hiszen ezek az évek (1920–30) éppen
az expresszionizmus virágzásának éveit. (Egyébként: a *Wozzeck* még
egyáltalában nem alkalmazza a soros szerkesztést, ennek ellenére a do-
dekafónia *hangzásvilágának* legtöbb jellegzetessége megtalálható benne.)

Webernt tekinthetjük a rendszer, a módszer továbbfejlesztőjének. Ko-
rai műveiben ő is az expresszionizmus talaján áll, sőt, talán mesterénél is
inkább kifejezi ennek a stílusirányzatnak eszme- és gondolatvilágát.
Amint azonban átveszi a tizenkétfokúság módszerét, darabjaiban a
módszer elveit kiterjeszti a melódiaalkotáson kívül a zene többi összetevőjére is. Így – főleg a legutolsó művekben – már soros szerkesztésben
kerülnek egymás mellé a különböző metrikus értékek, dinamikai foko-
zatok, sőt a szólamszám is. S miután Webern számára elsődleges fontos-
ságú a hangszín, a legtöbb műben a színek is elkülönülnek egymástól.
Még hozzá igen éles cezúrával: egy-egy hang is külön szintet kap azáltal,
hogy a hangok egymásutánját más és más hangszer szólaltatja meg,
rendszerint más és más hangfekvésben (regiszterben). Így tulajdonké-
ppen *pontok* egymásutánjából alakul ki a zene szövete, ezért is alkalmaz-
zák időnként Webern és követői stílusára a *punktualista* kifejezést.

Mindezzel együtt jár és tulajdonképpen mindennek logikus követke-
zménye is, hogy a Webern-darabok igen rövidek. A végsőkig komprimá-
lódik bennük a zenének mind kifejezésbeli, mind pedig szerkesztésbeli
összetevője. Néha alig pár másodperc egy-egy tétel időtartama, ám ezen
belül teljes világ bontakozik ki a hallgató előtt. Legalábbis Webern teljes
világának egy-egy szektora... Ez utóbbi jellegzetességre a zeneszerző
mestere, Arnold Schönberg szavai a legjellemzőbbek: „E darabok egyik
legnyomatékosabb szószólója a rövidségük, ám éppen e rövidség igényli
a szószólót. Gondoljuk csak meg, mennyi önmegtartóztatásba kerül a
szerzőnek, hogy ily rövid legyen. Költemény válhat minden pillantásból,
regénnyé szélesedhet minden sóhaj. Viszont: egy egész regényt egyetlen
mondattal, a boldogságot egyetlen fellelegzéssel kifejezni: ilyen sűrítésre
csak az képes, akiből kellőképpen hiányzik az önsajnálát. E darabokat
csak az értheti meg, akiben él a hit, hogy a zene annak kifejezése, amit
csak a zene mondhat ki. Bírálat éppoly kevésbé illeti ezeket, mint bár-
mely hitet. Ha a hit hegyeket mozdíthat el, a hitetlenség megszüntetheti
azok létét. Az ilyen tagadással szemben tehetetlen a hit. Tudja-e most
már a muzsikusz, hogyan kell e darabokat játszania, tudja-e a hallgató,

hogyan kell fogadnia? Hivő muzsikusként és hivő hallgató elhibázhatja-e az egymásratalálást? Mi történjék azonban a pogányokkal? Tűzzel-vassal megfékezhetjük őket; de megigézni csak a hívőt lehet.

Bár megzendülne nekik ez a csend!"

Ennél többet és jellemzőbbet aligha lehet Webern zenéjéről elmondani. Valóban hit kell ennek az életműnek meghallgatásához, befogadásához és főleg elfogadásához. A zeneszerző életében kevés ilyen hívő akadt. Ám, mint egy méltatója, a biblia szavait idézve mondja: a félredobott kőből sarokkő lett. 1945 után – miután Webernt a háború befejeztét követő nyáron tévedésből megölte egy amerikai őrszem golyója – Európa zeneszerző fiatalságának legnagyobb része az ő művében találta meg azt a kiindulópontot, amelyre támaszkodva felépíthette a maga új világát.

Nem e könyvben van helye, hogy elemezzük Webern három kantátájának szerkezeti felépítését. Ez az elemzés amúgy is csak a legszakoszerűbb eszközök igénybevételével vezet eredményre, és ez a szerkezet – ismételjük – oly komprimált, hogy szinte minden üteméről külön tanulmányt lehetne írni. (E sorok írója jelen volt Darmstadtban azon az 1959-es szemináriumon, amelyen Ligeti György több előadásból álló sorozatban elemezte az I. Kantátát... első hat ütemét.)

A lényegyet tulajdonképpen itt is Schönberg már idézett mondása világítja meg. Webern sem *dodekafon* zenét írt, hanem *dodekafon zenét*. Ez a zene csak látszólag, esetleg a konstrukciós elemzés fényében tűnik olyannak, amelynek lényege éppen a szerkesztés. Webern muzsikája rendkívüli módon kifejező. Expresszivitását megtartotta az expresszionizmus korszakának elmúltával is. Ha a hallgató jobban elmélyed egy-egy alkotásban, főleg a vokális művekben, észre kell hogy vegye: Webern éppúgy *megzenésíti a szöveget*, mint elődei, azaz: a zenei szerkesztés és a zenei kifejezőmód önála is alá van rendelve a tartalmi kifejezésnek, vagy legalábbis egyenrangú a két szféra.

*

A zeneszerző utolsó éveiben vokális műveinek szövegigényét egyetlen forrásból merítette, a vele baráti kapcsolatban levő és szeretett *Hildegard Jone* osztrák költőnő verseiből. Három kantátája is a költőnő versei alapján készült.

A *Das Augenlicht* 1935-ben keletkezett. Egytétéles alkotás, előadási időtartama kb. 6 és fél perc. Jone költeménye a szempillantásról, a szem fényének jelentőségéről szól. Kettéválasztja a világba néző szempillan-

tást a szerelmi pillantástól, és utóbbiban csodát lát. Webern eléggé feltűnően választja ketté a zenekari és énekkari szerkezetet, sőt a két összetevő hangulati megformálását is. A zenekar hangszerei általában kánonban haladnak, és a mű alapjául szolgáló sor különböző formáit variálják. Az énekkari anyag viszont, a költemény hangulati tartalmát követve, hol a zenekarhoz hasonlóan ellenpontosított, hol egy-egy énekkari szólam egyedülhagyásával valamiféle egészen modern recitativót alakít ki, míg a tartalmi-hangulati csúcspontokon akkordikussá válik. Az expresszív Webernre jellemzőek az olyan állások, mint a *Dass eines Menschen Innerstes zum Himmel ward* sor valósággal romantikus elrívülése, vagy az *O Meer des Blickes mit der Tränenbrandung*-szakasz hallatlanul feszült drámaisága. Azt már csak a kuriózum kedvéért említjük meg, hogy az előbbi szakasz után közvetlenül következő részben felhangzó *Tropfen* (= cseppek) szóra Webern, valósággal Haydn naivitásával, hangfestő mandolinpengést ír elő. Így egyesül a műben a végsőkig kicsiszolt zenei konstrukció az ábrázolás erejével.

WEBERN

I. KANTÁTA

szoprán szólóra, vegyeskarra és zenekarra. Op. 29.

3 tétel: kórus, szoprándal, kórus szólóval

Az I. Kantáta keletkezési éve 1938–39. Szövege ugyancsak Hildegard Jone költeményei közül való, a költőnő három verse kerül megzenésítésre. Maga a szerkesztés a tökéletes arányosság mintapéldája. Egyrészt az apparátus elosztása: a kezdő kórustételt szoprán szóló váltja föl, majd az utolsó tételben egyesül a szóló és az énekkar. Hangulatilag ugyanígy: az első tétel feszült drámaiságát a második líraisága oldja fel, hogy a zárótételben mindez egyrészt egyesüljön, másrészt fennköltté-emelkedetté váljék. A mű legszebb része mindenesetre a középső darab: a szoprán szólóra és zenekarra írt dal. Itt is szöveg és zene elválaszthatatlan egységére figyelhetünk fel. A vers a juharfa szélben ellengő virágjáról szól, arról a kis virágocskáról, amely valahol mégis a földbe esik majd, és új növény, új fa sarjad ki belőle. Jellemző Webern gondolkodásmódjára, ahogy a költemény alap gondolatát a zenei szerkesztésre viszi át. „Ami

ebben a tételben szabadon körülröpdödni látszik – talán még soha nem volt zene ennyire oldott és laza –, mindez oly szigorú törvényeknek van alávetve, amelyhez fogható eddig talán nem volt zenemű koncepciójának alapja (»a kis virág magában hordja már« – de valóban, nem képszerűen – az »egész alakzatot«. Úgy amint szavaid mondják).” – írja Hildegard Jonenak.

Ezzel a lírikus monológgal áll szemben a két szélső tétel. Az elsőnek drámaiságát a zenekari hangsúlyok (ütőhangszerek) is kiemelik; az egész tételnek egyébként is erősen szimfonikus tartása van. Mint Webern mondta, ez a tétel „egyfajta szimfónia, vokális részekkel”. A zárótétel annyiban tér el a vokális művek Webernnél megszokott felrakásmódjától, hogy az énekkar szövegeivel együtt haladnak a zenekari szövegek is. A tétel hangulati változatosságát, tartalmi szinességét biztosítják a gyakori tempóváltások, valamint a szóló és az énekkar szembeállítása.

WEBERN

II. KANTÁTA

szoprán- és basszusszólóra, vegyeskarra és zenekarra. Op. 31.

6 tétel: két basszusszóló, szoprán- és női karral, szoprán- és szoprán- és kórus, kartétel

Webern utolsó befejezett műve ez a kantáta, keletkezési ideje: 1941–43. A *Das Augenlicht* és az I. Kantátával szemben, azoknak rövid tömörségével összehasonlítva, ez a mű valóságos óriás. Egyébként is Webern leghosszabb időtartamú alkotása, előadási ideje 16 perc. A hat tétel nem a végső változat sorrendjében keletkezett; először a IV–VI. tétel, majd az első három készült el.

A II. Kantáta módot ad arra, hogy Webern utolsó alkotói periódusának még egy jellegzetességére figyeljünk fel. A mű keletkezési ideje egybeesik a II. világháború legrémesebb szakaszával. A háború lassanként közeledik Ausztriához is, s Webernnek magánéletében éppúgy, mint művészi érvényesülésében éreznie kellett a világ beszűkülését. Alkalmi munkákat kap, darabjai, mint „elfajzott művészeti alkotások”, hazájában már nem kerülnek előadásra. És ebben a tragikus világban Webern amúgy sem tág látóhatára még jobban beszűkül.

A hat tétel egymásutánja olyannyira különböző hangulati szférákat és zenei megoldásokat köt össze, hogy közöttük talán csak egyetlen kapcsolat van, amely homogén egésszé teszi az alkotást: maga az alapul szolgáló sor. (Hacsak nem vesszük kapcsolatnak a Jone-versek stiláris-hangulati homogeneitását.) Az első tételben megzenésített vers színekről, fényről és sötétségről szól, s ennek megfelelően a zene is rendkívül változékony-változatos. A második basszusária – melynek szövege a méhkas hasonlatával élve a szeretetről beszél –, magába zárt, visszafogott líra. Tempója lassú, menete ünnepélyes, és a célt, a kifejezést szolgálja a zenekari összeállítás is, melyből ezúttal hiányoznak a magas vonósok és fúvósok. A harmadik tétel valóságos riadó; a szörnyű korban nagyon is érthető a költő kiáltása a szeretetért. A szeretetnek, a szíveknek kell a vészharangot megütniök, a szeretetnek kell segítenie az emberiségnek. A vers hangulatának megfelelően a zene csupa drámai feszültség: ezt szolgálja a magasfekvésben alkalmazott női kar szinte sikoltásszerű ellenpontos szerkezete, ezt a szopránzóló ugyancsak a legnagyobb magasságokba vágó expresszív felkiáltásai. (Óhatatlanul Edvard Munch híres expresszionista képe, „A kiáltás” jut a hallgató eszébe e zene hallatán.) A negyedik tétel egyetlen finoman megragadott természeti kép, amely a gyors tempó ellenére is pasztell jellegével ragadja meg a hallgatót. Külön kiemelkedik az *illat* zenei ábrázolása, a magasban elhaló szopránhanggal és az alatta megszólaló pianissimo rézfúvós-akkorddal. Az ötödik darab ismét a szeretetről beszél, a szeretet mindenható erejéről, s arról, hogy a gyűlölet fájdalmasabb a halálnál. A szopránzóló és a vegyeskar felelgetésén nyugszik a tétel, melyben vezető szerephez jut a szólóhegedű is. A zárótétel már külső kottaképében is a régi németalföldi mesterek világát idézi. Formájában igen szigorúan kezelt fuga, amely háromszor ismétlődik, a vers három versszakát követve. Ugyancsak a hagyományra utal, hogy az énekkari és a zenekari szólalmok együtt haladnak.

STRAVINSKY

OEDIPUS REX

opera-oratórium két felvonásban, szólóhangokra, narrátorra, énekkarra
és zenekarra

Szereplők:

Oidipusz (*tenor*) – Jokaszte (*mezzoszoprán*) – Kreon (*basszbariton*)
– Tiresias (*basszus*) – A pásztor (*tenor*) – A hírhozó (*basszbariton*)
– Téba népe (*férfikar*)

Az Oedipus Rex keletkezéstörténetére nézve a legjobb forrás áll rendelkezésünkre: Stravinsky önéletrajza. Idézzük fel hát belőle az idevonatkozó részeket:

„Amikor új művem témáját kerestem, elhatároztam, hogy azt a klaszszikus Görögország híres mítoszaiból fogom venni. A szövegekönyv szerzőjeként senki sem tűnt számomra alkalmasabbnak sokéves barátomnál, Jean Cocteau-nál, aki akkoriban Nizzától nem messzire lakott, és akivel gyakran találkoztam. Gyakran gondoltam már arra, hogy együtt dolgozzam vele; alkalmanként közös terveket is mérlegeltünk, ám ebből vagy abból az okból soha nem lett ezekből semmi. Láttam annak idején Antigoné című darabját, és igen tetszett nekem az a mód, ahogyan az antik mítoszt kezelte és korszerű formába öntötte. . . Két hónapig állandó kapcsolatban voltam Cocteau-val. Tervem nagyon tetszett neki, és azonnal munkához is látott. Témaként Oidipusz király mítoszáat választottuk, tehát ugyanazt a tárgyat, amit Szophoklész feldolgozott híres tragédiájában. Tervünket szigorúan titokban tartottuk, hiszen ezzel a művel akartuk Gyagilevet színházi működésének huszonötödik évfordulóján meglepni. Erre a jubileumra 1927 tavaszán kellett hogy sor kerüljön. . . Az új év első napjaiban Cocteau elküldte nekem az Oedipus végleges szövegének első részét, Jean Daniélou latin fordításában. Hónapok óta türelmetlenül vártam a szöveggölteményre, hiszen oly hamar akartam belefogni a munkába, amilyen hamar csak lehet. Cocteau-ba vetett reményeim csodálatos módon teljesültek be. Elképzeléseimnek, kívánságaimnak egyetlen más szöveg sem felelt volna meg jobban. Amint a szöveggöltvényben elmélyedtem, lassanként felidéződött bennem mindaz a latin nyelvismeret, amit valaha a gimnáziumban szereztem, ám amelyet azóta sajnos teljesen elhanyagoltam. A francia szöveg segítségével azonban hamarosan otthonos lettem a latin hangzásban. Amit vár-

tam, beteljesedett: a nagy tragédia alakjai és azok sorsa a latin nyelv révén csodálatos módon élővé vált. A latin nyelvnek volt köszönhető, hogy megtalálták azt a monumentális méretet és magasztos tartást, amely az antik legenda fenséges karakterének megfelel. Mily öröm volt oly nyelvet megzenésíteni, amely évszázadok óta változatlan, amely már szinte rituálisnak hat és már csak ezért is mély benyomást kelt! Nem voltam kötve beszédfordulatokhoz vagy magához a szóhoz, annak betű szerinti értelmében. Ennek a nyelvnek szigorú formája önmagában véve annyi kifejezési értékkel rendelkezik, hogy nem szükséges azt a zene révén még jobban megerősíteni. Így a szöveg a zeneszerző számára tiszta fonetikus anyaggá lesz. Tetszése szerint szétdarabolhatja, és a legegyszerűbb összetevő elemmel: a szótaggal magával foglalkozhat. S vajon a szigorú stílus régi mesterei nem ily módon kezelték-e a szövegeket? Ez volt évszázadok óta az egyház álláspontja is a zenével szemben, amely így őrizte meg a muzsikát attól, hogy szentimentális legyen és individualizmusba süllyedjen. . . Minél mélyebben merültem el a munkába, annál komolyabban foglalkoztatott a zenei mű »tartásának« problémája. Nem a szó szűk értelmében használom a »tartás« kifejezést, szeretnék annak nagyobb, átfogóbb jelentőséget adni. Ahogyan a latin nyelv, amelyet a mindennapi életben már nem használunk, egy bizonyos tartást kényszerített ránk, úgy a zenei nyelv is hagyományos formákat kívánt, olyan formákat, amelyek a zenét szigorú határok között tartják, és megakadályozzák a komponistát abban, hogy a műnek gyakran ártó kitérőket engedjen meg magának. Amikor oly nyelvet választottam, amelyet az idő – hogy úgy mondjam – jóváhagyott, önkéntes kényszert vállaltam magamra. A kényszer, az önkéntesen vállalt »tartás« szükségessége lényünk mélyéből fakad; nemcsak a művészetre vonatkozik ez, hanem az emberi lét minden tudatos megjelenési formájára. Nem egyéb ez, mint a *rend* utáni vágy. Rend nélkül nincs semmi, és hiányában minden szétesik. Ám minden rend kényszert kíván, és nagyon téved az, aki azt hinné, hogy ezáltal korlátozódik a szabadság. Ellenkezőleg: a »tartás«, a kényszer hozzájárul ahhoz, hogy a szabadság kibontakozzék, és csak azt akadályozza meg, hogy önkényességgé váljék. Ily módon az alkotóművész sem gátolja egyéniségének kibontásában, ha már meglevő, régről származó formákat alkalmaz. Igen, az egyéniség akkor tud igazán kifejlődni, akkor tud erősebben megnyilatkozni, ha nem megy túl a hagyományos és szilárdan meghatározott kereteken. Ez a gondolatmenet vezetett arra, hogy akkortájt egy régi időszak anonim formuláihoz nyúljak vissza, és azokat nagymértékben alkalmazzam az Oedipus-ban, amelynek

szigorú és ünnepélyes témájához ezek a formulák különösen jól illettek. 1927. március 14-én fejeztem be a partitúrát. . .”

Nemcsak az Oedipus Rex keletkezéstörténetével kapcsolatosan volt érdemes és szükséges Stravinsky önéletrajzát ily részletesen idézni. A „tartás”-ra és az ezzel kapcsolatos álláspontra vonatkozó kitételek érvényesek valamennyi oratorikus művére, készültek azok akár latin, francia, angol vagy héber szövegre. Ám más az elmélet és más a gyakorlat, más egyéniség Stravinsky, az író és Stravinsky, a zeneszerző. Amikor 1963-ban a nagy mester utoljára járt nálunk és Zsoltárszimfóniáját vezényelte, akkor döbbsentünk rá, hogy ez az állítólag ugyancsak „objektív” és önként vállalt keretek közt megírt mű mennyi érzelmi töltéssel, mennyi individuális poézissel rendelkezik. És éppen ez a csodálatos, ez a monumentális Stravinsky műveiben: ahogyan formai tökéletesség és érzelmi tartalom szétválaszthatatlan egységben ötvöződik össze, ahogyan a látszólag kemény és szigorú stílus lehetőséget ad a fűtött, érzelemgazdag belső mondanivaló kibontására.

*

Az Oedipus Rex: opera-oratórium, azaz olyan vegyes műfajú alkotás, amelyet színpadon, diszletek között és jelmezben (rendszerint görög jellegű maszkokban) adnak elő, de színpadi mozgás, játék és akció nélkül. Ez Stravinsky és Cocteau eredeti elképzelése; ám a legtöbbször hangversenyszerűen, tiszta oratóriumként hangzik fel a mű.

Az „elidegenítés” korai példája, hogy a bediszletezett színpadra, a görögös jelmezbe öltözött szereplők közé frakkos narrátor lép, hogy a latinul nem értő közönségnek rövid összefoglalásokban elmondja a mű cselekményét. Ez a cselekmény szigorúan követi Szophoklész tragédiáját.

I. felvonás. Téba népet pestis pusztítja. A nép (férfikar) hatalmas kórusban fordul királyához, Oidipuszhoz: amint egykor megmentette a várost a pusztító szfinksztől, mentse meg most a pestistől. Már ebben a nyitókórusban is megfigyelhető az Oidipusz zenéjének kettős arculata. Véget nem érően kopogó ritmus-ostinatók, súrlódó diszsonanciák, a szótagokkal és hangsúlyokkal való játék egyrésztől, a kétségbeesés megárazóan drámai ábrázolása másrésztől. Oidipusz válasza mintegy közép-részként ékelődik e nyitókórusba. A kórus ritmikus keménységével szemben ez a szólószakasz – amelyben a király segítséget ígér – dúsan ékesített, szinte a népdalok melizmáira emlékeztet, és ezáltal az előbbinek ritmikus és melodikus ellentéte. Oidipusz bejelenti azt is, hogy feleségének, Jokaszténak fivérét, Kreont elküldte Apollo jósdájába taná-

csért. Kreon meg is érkezik. A jóslat szerint addig pusztít a pestis Tébában, amíg meg nem büntetik Laiusnak, a város Oidipusz előtti királyának gyilkosát. A gyilkos pedig Tébában rejtőzik; meg kell találni mindenáron. Oidipusz megfogadja, hogy felkutatja és száműzi a gyilkost. Kreon áriája széles dallamíven nyugszik, szinte azt mondhatnánk: a barokk oratórium ünnepélyes áriatípusát képviseli. A széles dallam alatt megszólaló zenekari kíséret érzékelteti azt a visszafojtott izgalmat, amely az egyelőre még rejtélyes jóslatból árad. Hogy Stravinsky mennyire gondolt a hangfestésre, a képszerű zenei ábrázolásra is, azt mutatják azok az ütemek, amelyekben a gyilkos rejtőzködéséről van szó, s amelyek zeneileg piano dinamikájukkal és tartott akkordjaikkal tökéletesen ábrázolják a szöveg értelmét. (*Thebis peremptor latet.*) Stravinskynak a hagyományos formákra utaló mondatait támasztja alá a Kreon-ária egyszerű, visszatéréses (A-B-A) formája. Oidipusz válasza kezdetben ugyanazt a hangot üti meg, mint Kreoné, a későbbiek folyamán azonban egyre feszültebbé, egyre izgatottabbá válik, hogy zárószakaszában a magabiztosság jelzéseként visszatérjen az első Oidipusz-szóló ékítményes stílusra, amely talán a darab főhősének „zenei névjegye”.

Oidipusz az igazság forrását, a jós Tiresiaszt is megkérdezi. Tiresias nem válaszol. Oidipusz erre Kreont vádolja: sógora a trónt akarja megszerezni, és a jós a cinkosa. Tiresias, megbántva, mégis megszólal: a király gyilkosa király. A kórus isteneket invokáló éneke, valamint Oidipusz felháborodott monológja a már ismert zenei jellegzetességeket mutatja: az első esetben a markáns ritmika, a másodikban az egyre feszültebbé váló melizmatikus ének a legfőbb zenei eszköz. Tiresias monológjának egyéni hangját a széles hangközlépések, a nyugodtan méltóságteljes dallammenetek adják meg. Az első felvonást a megjelenő Jokasztét üdvözlő kórus zárja le.

II. felvonás. A királynét a vita vezette a színre. Szemrehányást tesz férjének és fivérének, amiért egy járvány sújtotta városban így veszekednek. A maga részéről nem hisz a jóslatokban, hiszen első férjének, Laiusnak is megjósolták, hogy az egyik fia fogja megölni. Pedig az öreg királyt egy útkereszteződésnél haramiák ölték meg. Jokaszte szavai megrettentik Oidipuszt. Mielőtt Tébába jött, egy útkereszteződésnél megölt egy öreg embert. Nem térhet vissza Korinthoszba, hiszen egy másik jóslat azzal fenyegette, hogy meg fogja ölni apját, és feleségül fogja venni anyját.

Jokaszte áriájának hangvétele sokban hasonlít az Oidipuszéra. Ugyanakkor azonban – az ária második szakaszában – ő is a nagyon élesen ar-

titkulált, feszülten ritmikus énekstílust használja. A Jokaszte-ária ugyan-
csak háromrészes, visszatéréses forma. Oidipusz megdöbben reagálása
egyike a darab legizgalmasabb pillanatainak. A király kíséret nélküli
énekét csak néhány üstdobütés-kopogás szakítja félbe, mintegy a szív
dobbanását ábrázolva. Oidipusz és Jokaszte kettőse viszont a drámai fe-
szültséget fokozza szinte fehér izzásig, mind lüktető ritmikájával, mind
pedig a most már kétségbeesett, síráshoz közelálló ékítményes énekkel.

Hírnök érkezik, aki elmondja, hogy a korinthuszi Polibius nem volt
Oidipusz apja, csak örökbe fogadta. Jokaszte már ért mindent. A király
még azt hiszi, hogy felesége azért távozik, mert szégyelli, hogy férje ala-
acsony sorból származik. Egy pásztor elmondja, hogy őrá bízta a gyer-
mek Oidipuszt, hogy a végzetes jóslatot kikerülendő, ölje meg. A pász-
tor nem engedelmeskedett a parancsnak, hanem Korinthoszbba vitte a
gyermeket. Most már Oidipusz is mindent ért.

A jelenet zenéjében érdekes megfigyelni a pásztor monológiájának meg-
oldását: Stravinsky szinte kötelezőnek érzi, hogy itt a pasztorálok ringa-
tózó 6/8-os ritmusát alkalmazza. Oidipusz újabb monológia fájdalmas
lírájával tűnik ki, míg a szakasz záró ütemei egyszerűségükkel érik el,
hogy a dráma csúcspontjává váljanak. Oidipusz tömör kijelentő mondata-
it: „Ott születtem, ahol nem lett volna szabad, azzal éltem együtt, akivel
nem lett volna szabad, azt öltem meg, akit nem lett volna szabad” – hal-
kan kopogó ritmusfigurák kísérik, és ebben a visszafojtott légkörben
mégis minden benne foglaltatik, a sorssal szemben tehetetlen ember tel-
jes tragédiája.

Ami még hátra van: az epilógus. Jokaszte felakasztja magát, és Oidi-
pusz kiválja saját szemét. A vak király megjelenik Téba népe előtt,
amely mélységes fájdalommal és szeretettel küldi az akaratlan bűnöst
száműzetésbe. A zárójelenet zenei megoldása a refrénes szerkezetet mu-
tatja. Trombiták fanfárjai jelzik a borzalmakat hirül adó hírnök érkezé-
sét. A hírnök vissza-visszatérő mondata: „*Divum Jocastae caput mortu-
um!*” szakítja meg a kórus iszonyatosan izgatott énekét, amely beszámol
a tragédiáról. Ez a kórusszakasz sokban hasonlít a tragédiát már sejtető
Jokaszte–Oidipusz kettősre. Lassanként elül az izgalom, és a kórus a be-
vezetés megszélidült és lírikussá vált zenei anyagával búcsúztatja a sze-
rencsétlen királyt.

Külön kell beszélni Stravinsky életművének arról a területéről, amely egyházi jellegű műveit foglalja magában. Szinte egész pályáján végighúzódik ez a szakrális vonal, az 1911-ben írt *Zvezdoliki* (Csillagocsokák) című, férfikarra és zenekarra írt kantátától utolsó korszakáig. Az említett fiatalkori kantáta még nem kifejezetten szentzene, hiszen Balmont, a neves orosz költő versére készült. Feltétlenül ide tartozik azonban a *Pater noster* (1926), a *Zsoltárszimfónia* (1930), majd az a cappella vegyeskarra írt *Credo* (1932), *Ave Maria* (1934), az utolsó alkotóperiódusból az 1944-es *Bábel*-kantáta, az 1948-as *Mise*, a *Canticum Sacrum* (1956), a *Threni* (1958), az 1962-es *A sermon, a narrative and a prayer* című darab, ugyanebből az évből az *Ábrahám és Izsák* című „szent ballada”, majd az 1966-os *Requiem Canticles*. Ebből a felsorolásból is látható, hogy Stravinsky életének vége felé egyre sűrűsödnek a bibliai szövegre készült darabok. Sokat változó stílusában azonban minden kifejezőeszközét, minden stílári koncepcióját kipróbálta egyházi jellegű művekben is. Ha a fogalmat kissé tágítjuk, tulajdonképpen ebbe a körbe kell bekapcsolnunk a *Les Noces* zárótételének harangozó fináléját, sőt, a Debussy emlékére írt *Fúvósszimfóniákat* is (ez utóbbit azonban már kizárólag antifonális szerkezete miatt).

Stravinsky soha nem tagadta meg orosz voltát. Ez a nemzeti hovatarozás nála azonban nemcsak az orosz népzenet jelenti – az utóbbi időkben, de már Bartók megnyilatkozásaiban is felmerült a gondolat: vajon mennyi az igazi népi anyag Stravinsky „oroszos” műveiben? –, hanem azt az orosz környezetet is, amelyben ifjúságát eltöltötte. És ehhez elválaszthatatlanul hozzátartozik az ortodoxia, a görögkeleti templomok légköre és az ortodox liturgikus zene. Már a *Zvezdolikivel* kapcsolatban megjegyzi a méltatók, hogy az ikonok zenei megfelelője. A későbbi szakrális művekben aztán ez az ortodox vonás egyre erőteljesebbé válik, mindenekelőtt az a cappella énekkarra írt művekben. Ha a dodekafon fordulat után komponált darabokat vizsgáljuk, azt látjuk, hogy ezekben a szakrális merevség, statikusság éppúgy igénybe tudja venni, a maga képére tudja formálni az új zeneszerzői technikát, mint ahogy e korszak balettzenéje, az *Agon* is csak e technika révén különbözik a középső, vagy az oroszos periódus híres balettmuzsikáitól, a *Petruskától*, a *Sacretől*, az *Apollon Musagète-től* vagy az *Orpheustól*.

Mint a zenetörténet minden nagy komponistája, Stravinsky is univerzális alkotóművész. Világképéhez éppúgy hozzátartozik a *Renard* gro-

teszksége, mint a *Katona története* demóniája, az Apollon Musagète emelkedett klasszicizmusa, mint a *Tündér csókja* modern romantikája, a *Sacre* elszabadult ösztönorgiája és ősi misztikuma, mint a szakrális művek alázatos hite. Sokszor elmondták Stravinskyról, hogy minden művel új arcot mutat, hogy tulajdonképpen nem lehet tudni, melyik az igazi. Kevés ennél hamisabb állítása volt a zenekritikának és a zenetudománynak. Ma már tudjuk, hogy az univerzalitás éppúgy hozzátartozik, mint a látszólagos stílusváltások, a mindenre kiterjedő világkép éppúgy, mint a mindezekon mindig és mindenkor átsütő, félreismerhetetlen egyéniség.

STRAVINSKY

ZSOLTÁRSZIMFÓNIA (Symphonie de Psalms)

énekkarra és zenekarra

3 tétel

1930-ban ünnepelte fennállásának 50. évfordulóját Amerika egyik legnevezetesebb zenekara, a Bostoni Szimfonikusok. Serge Koussewitzky, a zenekar akkori vezetőkaránya felhívással, illetve megrendeléssel fordult a kor több neves zeneszerzőjéhez: járuljanak hozzá új művek írásával a zenekar ünnepéhez. Ilyen megrendelést kapott természetesen Igor Stravinsky is. (A bostoni zenekar és Koussewitzky igen sok modern mű megszületésének volt kezdeményezője és ihletője. A Koussewitzky-alapítvány pedig még ma is többek között ezt a funkciót tölti be. A magyar zenetörténetbe is beírta nevét az együttes: Koussewitzky rendelte meg Bartóktól a Concertót.)

Stravinsky örömmel vállalta a feladatot, különösen azért, mert már régebben foglalkoztatta a gondolat, hogy nagyobb méretű szimfonikus művet alkosson. Kedvét csak növelte, hogy a megrendelő semmiféle kötöttséget nem írt elő: formát és apparátust teljesen a zeneszerzőre bízott. Kizárólag a terminus: a zenekar jubileumának ünnepsége volt kötött.

Kisebb-nagyobb megszakításokkal dolgozott Stravinsky az új művön, melyet végül is énekkarra és zenekarra komponált meg. A szövegeket a Zsoltárok Könyvéből választotta. Időben el is készült a darabbal, noha közben számos hangversenykörutat is lebonyolított. 1930. december

13-án került sor a bostoni és az európai bemutatóra; ez utóbbit Brüsszelben Ernest Ansermet vezényelte.

Önéletrajzában a mester részletesen elmondja, hogyan választotta a kórusos szimfónia megoldást. „A szimfónia szokásos formája a XIX. században alakult ki, egy olyan korban tehát, amelynek nyelvezete és gondolatai ma már távol esnek tőlünk, noha mi magunk abból a korszakból fejlődünk ki. Éppen ezért a szimfóniának ebben a formájában nem sokat találtam, ami izgatott volna. Mint zongoraszonátám esetében, ezúttal is egy olyan organikus művet akartam alkotni, amely nem tartja magát a szokott mintához, mégis alkalmazza a formaépítkezésnek azt a rendjét, amely a szimfóniát a szvittől megkülönbözteti. Ez utóbbi nem egyéb, mint különböző karakterű darabok sorozata. – Végiggondoltam, milyen hangzó anyagból építsem fel szimfonikus művemet. Nagy kontrapunktikus fejlesztésű szimfónia lebegett előttem, és így az eszközök táráat is meg kellett növelnem ahhoz, hogy ebben a formában dolgozhassam. Ezért úgy határoztam, hogy énekből és zenekarból álló együttest választok, méghozzá oly módon, hogy a két elem egyike se legyen a másik fölé rendelve, hogy mindkettő teljesen egyenrangú legyen. Az énekes és a hangszeres csoportok viszonyát tehát éppen úgy szemléltem, mint a kontrapunktikus zene régi mesterei. Ők is egyenlő mértékben kezelték az énekkari és a zenekari szólamokat, sem a kórust nem korlátozták homofon énekekre, sem a zenekart kísérő funkcióra.”

Közzjáték: Elmélet és gyakorlat. Az Oedipus Rex-szel kapcsolatban szó volt már arról a különbségről, ami Stravinsky elméleti megfogalmazásai és azok gyakorlati megvalósításai között megfigyelhető. Ott is arra a felejthetetlen hangversenyre utaltunk, amikor a nyolcvanadik életévét már túlhaladott mester Budapesten vezényelte műveit, többek között éppen a Zsoltárszimfóniát. A legnagyobb élmény ezen az estén éppen az volt, hogy Stravinsky saját tolmácsolásában mily érzelmi gazdagság, fűtöttség áradt a műből. És most olvassuk el azt a hosszabb esztétikai elemfuttatást, amelyet Stravinsky önéletrajzában éppen a Zsoltárszimfóniával kapcsolatban ad.

„Ami a szöveget illeti, olyan költeményt kerestem, amely eredetileg is éneklésre volt szánva. Azonnal a Zsoltárok Könyvére gondoltam – természetesen. Szimfóniám első előadása után eljuttattak hozzám egy kritikát, melynek írója a következő kérdést tette fel nekem: »Az volt-e vajon a zeneszerző szándéka, hogy zenéjében zsidóvá váljak? Zsidóvá, Ernst Bloch szellemében és módján, a zsinagógára való utalás nélkül azonban?« Ennek az úrnak megjátszott vagy valódi tudatlanságáról nem

akarok sokat beszélni, úgy látszik, nem tudta, hogy kétezer éve a zoltárok nincsenek szükségszerűen a zsinagóghoz kötve, hanem a keresztény egyház imáinak, prédikációinak és énekeinek alapjai. Ám ez a kérdés olyan gondolatvilágot leplez le, amellyel napjainkban egyre gyakrabban találkozunk. Ezek az emberek nyilvánvalóan elfelejtették, hogy a szentirási szövegeket másként is lehet olvasni, mint etnológiai, történeti vagy éppen festői szempontból. Számukra érthetetlen, hogy valaki ihletet nyerjen a zoltárokból anélkül, hogy ezekre a szempontokra gondolna, és úgy érzik, hogy mindez magyarázatra szorul. Ugyanakkor teljesen természetesnek találják, ha egy jazz-szám címe: Alleluja. Mindez a félreértés abból ered, hogy ezek az emberek a zenében mindig mást akarnak megtalálni, mint a zenét. Számukra fontos, hogy tudják: mit fejez ki a muzsika, mire gondolt a zeneszerző munka közben. Egyszerűen nem tudják megérteni, hogy a zene »önmagáért« létezik és teljesen független az általa ébresztett gondolatoktól. Másképpen kifejezve: ezeket az embereket a zene csak annyiban érdekli, hogy olyan dolgokat érint, amelyek ugyan nincsenek meg benne, de amelyek megszokott érzelmeket ébresztenek fel.

A legtöbb ember azért szereti a zenét, mert abban érzelmi mozzanatot vél találni: örömet, bánatot, gyászt, a természet iránti lelkesedést, alkalmat az álmódosításra vagy éppenséggel eszközt a »prózai élet« elfelejtésére. Mákonyt, »stimulánst« keresnek a zenében. Ebből a szempontból egyre megy, hogy a műélvezetnek ezt a módját őszintén bevallják-e, vagy pedig művészies körülírások fátyla mögé rejtik. Bár megtanulnák ezek az emberek, hogy a zenét önmagáért is lehet szeretni! Ha más fülekkel hallgatnák, élvezetük nagyobb lenne, és képesek lennének az előbbi fajtánál sokkal magasabb színvonalú értékítéletre: megismernék a zene igazi, belső értékét. Ez a magatartás kétségtelenül a zenei fejlettségnek és a szellemi kultúrának bizonyos magasabb fokát tételezi fel, ám ezt a fokot nem oly nehéz elérni. Szerencsétlen módon azonban a zenei nevelés már gyökereinél romlott. Elég, ha csak azokra a szentimentális bányászatokra gondolunk, amelyeket oly sokszor hangoztatnak Chopin-nel, Beethovennel, sőt még Bach-hal kapcsolatban is, méghozzá éppen azokban az iskolákban, amelyeknek a szakmuzsikusképzés a feladata. A mellékes, a zene számára lényegtelen körülményeknek unalmas magyarázgatása egyáltalán nem könnyíti meg a megértést, sőt gátolja, méghozzá nagymértékben, azt a tanulót, aki a zene művészetének értelmét és lényegét akarja felfogni.

Mindezt azért mondom el itt, mert a közönség és a sajtó éppen a Zsol-

társzิมfóniával szemben vette fel azt a magatartást, amit a fentiekben vázoltam. A mű ugyan nagy sikert aratott, ám ugyanakkor mindig bizonyosfajta csodálkozást, értetlenséget kellett megfigyelnem, és ennek a kiváltója nem a zene volt. Az emberek nem tudták megérteni, mi indított arra, hogy egy, az övéktől teljesen idegen gondolkodásmód alapján írjak szimfóniát.”

Mindenképpen meggondolkoztató ez az eszmefuttatás. Hogy ma már, oly sok avantgardista muzsikán edzett fülünkkel, annyi valóban objektív, kizárólag zenei szempontok szerint felépített mű meghallgatása után a Zsoltárszิมfóniát egyáltalán nem érezzük érzelem nélkülinek, „önmagán létezőnek” – nem lehet kizárólagos, egyetlen ok. Nyilvánvaló, hogy maga a zene is – legalábbis fő vonalaiban – *hangulatában* követi a szöveget, *megzenésíti* azt. Mindez nem zárja ki azonban, hogy a Zsoltárszิมfónia, csakúgy, mint Stravinsky több más vokális alkotása (többek között Miséje) ugyanakkor döntően *zenei* fogantatású legyen.

*

Bizonyos fokú objektivitást, érzelemellenességet eredményez a Zsoltárszิมfónia előadói apparátusa. A zenekarból hiányzanak a magas vonósok (hegedűk és brácsák), kiemelt szerephez jut a két zongora, és az énekkari hangzást is erősen befolyásolja, ha a művet Stravinsky kívánsága szerint nem női hangok, hanem gyermekkórus éneklie a férfikar mellett.

I. tétel. (38. zsoltár, 13–14. vers) A könyörgő zsoltár hangulatát, lényegét az énekszólamok egészen szűk ambitusa, rendszerint egymás mellett fekvő hangokból álló menete adja meg. Az énekkar belépése előtti zenekari bevezetés – a teljes zenekar élesen leütött akkordjai, majd fúvóshangszerek izgatott menetei – mintha a könyörgés okát, a szorult, kétségbeesett helyzetet festené. A zenei anyag kemény hangzását húzza alá a zongorák kiemelt és erősen hangsúlyozott, szinte ütőhangszer szerű kezelése. A tétel második felében aztán az énekkar dallamlépései éppen az előbbieket ellentétére, a nagyon széles hangközlépésekre váltanak át, a zenekar azonban változatlanul élesen ritmizált, kemény hangzásával tűnik ki.

Az utolsó ütemek rövidített formában idézik vissza az első szakasz zenei anyagát.

II. tétel. (39. zsoltár, 2., 3., 4. vers) A szimfónia lassú tétele mintegy Janus-arcként a bevezetőben említett mindkét szempontot képviseli. A zsoltár maga hálaadó szöveg, az utolsó vers: *És új éneket adott szá-*

jamba, a mi Istenünknek dicséretét; sokan látták és megfélemlettek, és bíztak az Úrban – a hit bizodalját és örömét sugározza. Stravinsky megoldása: kettősfűga, mely az első két vers szövegét foglalja zenébe. (Kettősfűga, méghozzá oly módon, hogy külön fűgaként szerkesztette meg a komponista a zenekari anyagot és külön a vokális szólamokat. Az énekkar belépésével a két fűga mintegy „egymásba tolódik”, egyidejűleg bonyolódik tovább.) Ez a szakasza a tételnek tehát valóban kifejezetten zenei fogantatású, kis túlzással azt is mondhatnánk rá, hogy „önmagáért létező”. Az utolsó versnél azonban Stravinsky a zenekari fűgatóma új variánsát mutatja be: előbb a harsonák, majd a teljes együttes szólaltatja meg a magabiztos, fenséges, pontozott ritmusú melódiát. Ez az apoteózis-jelleg félreérthetetlenül a szövegből való fogantatást bizonyítja, a szövegi tartalom kifejezése. (Ezen a tényen az sem változtat, hogy a két fűga tematikus anyaga a zárószakaszban is felbukkan; így például a zenekari fűgatóma variánsa nyomja rá a bélyegét az utolsó ütemekre.)

III. tétel. (150. zsoltár) Az utolsó zsoltár, a Zsoltárok Könyvének talán leggyakrabban megkomponált, dicsőítő-allelujázó költeménye a zárótétel szövegének alapja. A tétel zenei formája a refrénes szerkezetre, a visszatérő formaegységek egymást váltó sorára épül. Mint harangszó, úgy csendül fel a kóruson az első Alleluja után a *Laudate*. Ez a részlet tér vissza a legtöbbször, ez választja el a különböző formaegységeket egymástól. Rendkívül különös a második szakasz, és valószínűleg ez volt az a részlet, amin a bemutató idején a közönség megrökönyödött. Határozottan jazzes ízű ritmusok szólalnak meg a zenekaron; jazz és az ajánlás „Isten dicsőségére” szövege: hogyan lenne ez összeegyeztethető?! Pedig nagyon is egyszerű, kézenfekvő megoldás ez, és nincsen benne semmi megdöbbentő. A 150. zsoltár szövege a továbbiakban igen sok hangszert említ, szinte felsorolja a bibliai idők teljes zenei instrumentáriumát. Tudjuk, hogy az ókori kultuszokban nagy szerepe volt mind a zenének, mind a táncnak: hadd emlékeztessünk csak egy momentumra, Dávid király táncára a frigszekrény előtt. Nem természetes-e, hogy Stravinsky 1930-ban az *akkori* tánczene, a jazz elemeit is beleolvasztja az Istent dicsőítő zenébe? A hangszerek után az énekkar is ezt a jazzes ritmikát veszi át, ezt ellenpontozza egy széles ívelésű, nyugodt dallammal. Visszatér az Alleluja és a *Laudate*, majd újra az előbbi táncos lüktetésű formaegység. A zárószakasz kétrészes, előbb egy hármashangzat-felbontásos dallamra épülő nagy fokozást hallunk, majd a tételt megnyitó *Laudate* hangvételének széles kibontására kerül sor. Ez a szinte véget nem érő

zsoltározó dallam koronázza meg a darabot, ez tükrözi leginkább a hálaadást is, és ez az, amiben félreérthetetlenül meg kell hogy érezzük Stravinsky származását, a gyermekkor ortodox istentiszteleteinek emlékét.

STRAVINSKY

MISE

vegyeskarra és tíz fúvóshangszerre

5 tétel

Az 1948-ban készült Mise talán az egyetlen Stravinsky egyházi művei közül, amely a katolikus liturgiához tartozik. (A 30-as évekből való a cappella kórusok – Pater Noster, Credo, Ave Maria – zenei jellegüknel fogva, a latin szöveg ellenére, az ortodox görögkeleti liturgiához illenek jobban.) A Mise Stravinsky elképzelése szerint nem koncertmű, hanem kifejezetten templomi használatra készült.

Előadói apparátusa, stílusának hallatlan szigorúsága részben talán tüntető ellenvélemény is volt. A mű ugyanis már Amerikában készült, abban az országban, ahol a katolikus templomokban nem éppen egyházas jellegű művek szólalnak meg, hanem – mint Stravinsky egy méltatója a Misével kapcsolatban említi – Rachmaninov, sőt, a Tristan. A kísérő hangszeres együttes kizárólag fúvósokból áll, ezek közül is a keményebb hangzásúakat választotta a zeneszerző: oboákat, angolkürtöt, fagottokat, trombitákat és harsonákat. A kórust is inkább gyermekhangokkal kiegészített férfikarként képzelte el, semmint puhább női hangokat magában foglaló vegyeskarként. (Már a Zsoltárszimfónia esetében is ezt ajánlja az előadónak.)

Mindazok az elvek, amelyeket a Zsoltárszimfóniával kapcsolatban Stravinsky önéletrajzából idéztünk, a Misében teljes mértékben diadalmaskodnak. Nyomát sem leljük a szavak, a mondatok, a szövegi tartalom vagy az érzelmek-gondolatok zenei ábrázolásának. Minden a zenei szerkesztésből indul ki. Úgynevezett „missa recitata” ez a mű, tehát egyetlen szóismétlés nélkül, pontosan tartja magát a mise hagyományos szövegéhez. Még olyan lehetőségeket sem vesz figyelembe Stravinsky, mint a passiótörténet dramatikus megzenésítése, ami pedig a XVII. század óta nem hiányzik egyetlen misekompozícióból sem. Egy-egy tételen

belül rendszerint ugyanaz a zenei anyag kerül kibontásra, legfeljebb a szöveg adta nagy formaegységek válnak el egymástól, mint például a Kyrie a Christe-től vagy a Sanctus és a Benedictus az Osannáktól. Maga a zenei anyag túlnyomó részében homofon-akkordikus. Ezen belül Stravinsky igen gyakran alkalmazza a legtisztább alapakkordokat, hármashangzatokat. Különös hangzást eredményez aztán, amikor az énekkar tiszta akkordjaiba a hangszerek játszanak bele egy-egy idegen hangot. A mű kisebb részében viszont olyan melizmatikus dallamanyagokat találunk, amelyek egyrészt a gregoriánra, másrészt az ortodox himnuszokra emlékeztetnek. Messze vezetne, ha itt az egyes tételek zenei szerkezetéről, azoknak különböző megoldásairól, a melodikusabb szakaszokban elő-előforduló ellentétes struktúrákról beszélnénk. Nincs is értelme a tételleket külön-külön ismertetni, hiszen az egész Mise lényegében teljesen homogén. Ha a zenei anyagban vagy annak kezelésében, megszerkesztésében találunk is különbségeket, a mű hangulata teljesen egységes. A hangulat kifejezést is kissé joggalanul használjuk. Ennek a műnek lényege – nem hangsúlyozhatjuk eléggé – magából a zenéből fakad és nem a miseszöveg különböző hangulatú, különböző karakterű részeiből. Éppúgy, mint ahogy akár a szláv ikonok, akár a bizánci mozaikok vagy a Ducento festményei is inkább színeikkel, formáikkal fogják meg a szemlélőt, semmint az ábrázolás tárgyával. S még egy képzőművészeti hasonlat: az említett képeken, mozaikokon az ikonográfia és a szerkesztés, sőt a színek alkalmazása is éppoly szigorú törvényeknek engedelmeskedik, mint Stravinsky Miséjében a zenei szerkesztés.

STRAVINSKY

CANTICUM SACRUM

kantáta tenor- és baritonszólóra, vegyeskarra és zenekarra

Dedicatio és 5 tétel

A Canticum sacrum 1956-ban készült, az abban az évben Velencében megrendezett nemzetközi modern zenei fesztiválra. A szerző vezényletével hangzott fel, méghozzá a Szent Márk székesegyházban. A zeneszerző sok szempontból vette figyelembe az előadás helyét: az öt tételt ő maga a székesegyház öt kupolájához hasonlította, a Dedicatio Velence városá-

hoz és védőszentjéhez. Szent Márkhoz szól; akusztikai szempontból is figyelembe vette Stravinsky a bazilika sajátosságait.

Az 1953-ban komponált Szeptett zárótétele jelentette a nagy fordulatot Stravinsky életművében: ez az első eset, hogy az akkor hetvenedik életévén túl levő mester az új bécsi iskola, Schönberg és főleg Webern kompozíciós elveit átvette, csatlakozott a dodekafon-szeriális irányzathoz. Már korábbi művei egyikében-másikában is találunk nyomokat, melyek már akkor kétségtelenné tették a változást, a demonstratív kiállítás azonban a Szeptett volt. Az ezt követő időben az első jelentős és nagyméretű alkotás, amelyben a mester ezt az irányzatot, illetve kompozíciós módszert alkalmazta, éppen a *Canticum sacrum* volt. Még ebben is vannak tételek, amelyek a korábbi Stravinsky-stílus képviselői, a teljes metódusátvétel az ezután készült művekre marad.

Természetesen nem lett volna Stravinsky Stravinsky, ha szolgáiban, epigonként alkalmazta volna a schönberg–weberni elveket. Az ő szeriálitása helyenként lazább, helyenként kötöttebb amannál, a sorok nem mindig tizenkét hangból állnak. De kétségtelen a módszer és a szerkesztésmód jelenléte, mely ettől kezdve élete végéig egyeduralkodóvá vált oeuvre-jében. Jellegzetes ritmikus profilja, hangszerezése és – a dodekafon szisztémán belül is – dallamalkotása azonban félreismerhetetlenül megmaradt egyéninek.

A *Canticum sacrum*-ban más hatás-átvételeket vagy inkább archaizáló visszapillantásokat is találhatunk. Így mindjárt a *Dedicatio* Schützre vagy a még korábbi renaissance mesterekre emlékeztet, mint ahogy a középső tétel bonyolult kánonszerkezetei félreismerhetetlenül Bachra utalnak.

A nagyforma csodálatos egyensúlyt és arányt mutat. A rövid, néhány ütemes *Ajánlás* („Velence városának és patrónusának, Szent Márk apostolnak”) után az öt tétel koncentrikus formát mutat. Az utolsó tétel pontos rák-megfordítása az elsőnek, a második helyen álló darab inkább hangulati, mint zenei rokonságban van a negyedikkel, míg a centrális harmadik tétel önmagában is visszatéréses hármastagolódást mutat.

Dedicatio. A tenor és bariton szólista éneklie a szöveget, a kísérő együttesben csak három harsona vesz részt.

1. *Euntes in mundum*. (Márk evangéliumából.) A régi Stravinsky-stílus jegyében álló darab, emlékeztet helyenként a Misére, sőt a korai Fűvőszimfóniákra. Ez utóbbit a zenekar egyes hangszercsoportjainak felelgető, antifonális karaktere juttatja eszünkbe.

2. *Surge, aquilo*. (Az Énekek énekéből.) Tenorszóló fuvola, angolkürt,

hárfa és nagybőgő kísérettel. A hangszerek az első ütemben akkordokba tömörítve szólaltatják meg a tétel alap-Reihéjét, melyet aztán melódiává kibontva intonál a szólista. Csodálatos lírikus darab a tétel, igazi énekes kamarazene.

3. *Ad Tres Virtutes Hortationes: Caritas – Spes – Fides.* (A szövegek forrása: Mózes V. könyve, János apostol első levele, 125., 129., 124., 115. zsoltár). Hármassal: a két szélső szakaszban a kórus többé-kevésbé bonyolult kánonjai szólalnak meg, a középsőben a két szólista koncertál a női karral. Az egyes szakaszokat az alapsor orgonán való bemutatása vezeti be. Külön érdekessége a harmadik szakasznak, hogy a kánonfeldolgozás előtt a kórus unisono szólaltatja meg a *Credidi, propter quod locutus sum* (Hittem, azért szóltam) szövegsort, ezzel az eszközzel ábrázolva a hit szilárdságát.

4. *Brevis motus cantilenae.* (Márk evangéliumából.) A tétel első szakaszában a baritonszólo és a kórus felelgetős és dúsan melizmatikus éneke hangzik, majd az a cappella énekkar énekli a további szövegeket, ugyancsak bonyolult kánonszerkesztésben. A zárószakaszban ismét a bariton melizmatikus szólamái a vezetőszerep.

5. *Illi autem profecti.* (Márk evangéliumából.) Mint említettük, a tétel pontos rák-megfordítása az 1. tételnek. Stravinsky mindössze három záróakkorddal toldja meg a tételt.

STRAVINSKY

THRENI

id est Lamentationes Jeremiae Prophetae

szoprán-, alt-, két tenor- és két basszusszólóra, kórusra és zenekarra
3 rész, több kis tétel; valamennyiben szólisták és énekkar egyaránt részt vesznek

A Canticum Sacrum-mal kapcsolatban tettünk említést Stravinsky nagy stílusváltásáról. Míg a fordulatot bevezető Szeptettnek csak egy tétele készült a szeriális kompozíciós technika szerint, és a Canticum Sacrum-ban is még egymás mellé kerülnek új és hagyományos elemek, az első mű, amely teljesen az új technika jegyében született: a Threni. Mint párdarabja, a Canticum, ez a darab is Velencében került bemutatásra, az

1958-as Biennale alkalmával. A darab tulajdonképpen a Hamburgi Rádió felkérésére készült, és a velencei premier után pár héttel sor került az ottani bemutatóra is.

A Threni-ben Stravinsky nemcsak a schönberg–weberni tizenkétfokúságot és a soros szerkesztést veszi át. Mint a Canticumban, ebben is felfedezhető Schütz és Bach hatása. A tételek java része szövevényes ellenpontban alakul ki, sok a kánon és más ellenpontos forma. A kíséret nélküli énekkettősök pedig ismét Schütz stílusát idézik fel.

A mű a biblia latin fordításából, a Vulgata-ból veszi a szöveget, Jeremiás siralmainak könyvéből. Hasonlóan a Canticumhoz, a Threni tételbeosztása is a többrészségen alapul. A három szakasz mindegyike több apróbb formaegységre tagolódik. Minthogy azonban az egész mű egyetlen tizenkétfokú sorra épül, a zenei anyag természetesen homogénné teszi az egész művet. Stravinsky emellett gyakran él az ismétléses formaalkotással is, azaz több azonos szövegű, de más-más zenéjű szakasz követi egymást. (Teljesen modern megoldása ez a hagyományos strófaszerkezetnek.)

Az első tételt rövid bevezetés nyitja meg – ismét a Canticum Sacrum Dedicatioja tekinthető modellnek –: mintegy címként halljuk az *Incipit lamentatio Jeremiae Prophetiae* szavakat.

Az egész mű folyamán, valamennyi tétel, ill. valamennyi szakasz kezdetén Stravinsky megzenésíti azokat a megnevezett héber betűket (alef, bét stb.) amelyek számokként alkalmazva állnak a Siralmak egyes versei előtt.

A tulajdonképpeni első tétel szakaszai azonos szerkezetet mutatnak (az említett ismétléses konstrukciót): az énekkar szólaltatja meg a héber betűket, majd ugyancsak a kórus recitálja szavalva a szakaszok szövegét. Ezután kerül sor ugyanennek a szövegnek énekelt bemutatására. Ezt a kórus és az egyes szólisták egymással szembeállítva, vagy kánonban összeszöveve adja elő. (Rendszerint a mű alapjául szolgáló sor és annak egyik megfordítása kerül egymás mellé.) Ezt a formaegységet követi minden esetben a szakaszoknak Stravinsky által Diphona-nak nevezett kétszólamú záradéka.

A középső részt a zeneszerző alcímekkel is három részre osztotta. (Ismét csak a Canticum tengelytételére és annak a háromrészségére kell utalni.) Itt a három rész címe: *Querimonia* (Panasz), *Sensus Spei* (A remény érzése), *Solacium* (Vigasztalás). A mélybasszus szólista éneke nyitja meg az első szakaszt, kíséret nélküli szólamát a kórus harsonák által kísért közbevágásai, az említett héber betűk szakítják csak meg. Majd a

tenorszólóval kétszólamú, az első basszussal háromszólamú, végül a másik tenorszólistával négyszólamú kánonban zenésíti meg Stravinsky a szöveget. A második szakasz izgatott, drámai hangokat üt meg, talán az egész mű legfeszültebb, legszínesebb része ez. Természetesen itt is uralodik, mint formáló elv, a kánon, nemegyszer dallam és megfordítása lépnek egymással kánonviszonyba. Csak a szakasz végén nyugszik meg a hangulat a teljes énekes együttes nyugodt akkordjaiban. Tartalmának megfelelően a harmadik rész nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb, szerkezetileg azonban ugyanolyan bonyolult, mint a megelőző formaegységek.

A harmadik tételt a két basszusszólo megint csak címet bejelentő ket-tőse nyitja meg: *Oratio Jeremiae Prophetae*. Valóban imahangulatú tétellel, melyben találkozunk ismét az énekkar szavalókórus-jellegével, a szólisták kánonjaival, tehát a zárórész mintegy összefoglalását adja a mű kifejezési eszközeinek.

És ha már a kifejezési eszközöket említettük: erre a műre éppúgy vonatkozik Stravinsky félreismerhetetlen egyéni hangja, mint akár korai, akár közép-periódusbeli alkotásaira. Éppen ez a csodálatos Stravinsky életművében: bármilyen stílust, bármilyen módszert alkalmazott is, mindig egyazon egyéniség kisugárzását kell éreznünk. A zenetörténet nagy hazugságai közé tartozik tehát az a nemrégben még sokat emlegetett „bölcshonosság”, miszerint a „pojáca” Stravinsky minden darabjában más és más arcot mutat, tulajdonképpen nem lehet tudni, hogy melyik a sajátja. Mint oly sok kategorikus megállapításnak, ennek is éppen az ellenkezője igaz...

PROKOFJEV

ALEKSZANDR NYEVSKIJ

kantáta altszólóra, vegyeskarra és zenekarra. Op. 78.

7 tétel: 1 ária, 5 kórustétel, 1 zenekari tétel

Nem első eset a zene történetében az Alekszandr Nyevszkij példája, mármint az, hogy egy mű átdolgozás során kapja meg végleges formáját, mégpedig olyan átdolgozás révén, amely egy eredetileg más célzatú darab zenei anyagából állítja össze a koncertformát. Jelen esetben az eredeti változat: filmkísérőzene volt. Prokofjev, hosszabb nyugat-európai

tartózkodása után hazatérve, igen hamar megtalálta a kapcsolatot a 30-as években nagyszerű fejlődésben és lendületben levő szovjet filmművészetrel. Számos filmnek ő komponálta a kísérőzenéjét, hiszen tudta, hogy a film: korunk egyik legfontosabb művészi kifejezőeszköze. Annak az időszaknak szovjet filmjei, mindenekelőtt Eisenstein, Pudovkin és Dovzszenko alkotásai távol álltak az olcsó szórakoztatástól, ám ugyanakkor nem estek a végtelen átideologizálás sematizáló hibájába sem. Ezek a filmek igazi művészi alkotások, bennük, különösen Eisenstein alkotásaiban, ma is a filmművészet legnagyobb remekeit tiszteljük. Így nagyon is természetes, hogy Prokofjev szívvel-lélekkel állt e nagyszerű művészet szolgálatába.

1937-ben készítette el Eisenstein a *Jégmezők lovagja* c. nagyszabású történelmi filmjét, első hangosfilmjét. Hosszú várakozás után, külföldi sikertelenség és hazai bürokratizmus leküzdése után foghatott újra munkához. Alekszandr Nyevszkij novgorodi herceg történetét választotta filmje témájául. 1937-ben időszerű volt ez a téma, hiszen a XIII. században lezajlott események: az Oroszországra támadó német (teuton) lovagok legyőzése, égető analógiát mutatott a fasiszta Németország harci készülődésével, s nem volt vitás, hogy a hitleri hadigépezet előbb-utóbb a Szovjetuniót is megtámadja. 1938-ban került sor a film bemutatójára, és mire a filmzenéből készült kantáta premierje elhangzott, már csak három hónap hiányzott a II. világháború kitöréséhez.

A film zenéjének megírására Eisenstein Prokofjevet kérte föl. Mint az összes filmtörténet megjegyzi, a filmalkotás művészi értékéhez és sikeréhez igen nagy mértékben járult hozzá Prokofjev muzsikája. Eisenstein, aki a zenére vágásnak egyik legnagyobb mestere volt, a képsorokat Prokofjev ritmikájára állította össze, és így a kép és hang, vágás és zene csodálatos ellenpontos szövedékben forrott össze.

A film elkészülte után Prokofjev a kísérőzene legjellegzetesebb részeit kibővítette, öntörvényű zenei formákká fejlesztette, és így alkotta meg az Alekszandr Nyevszkij-kantátát. (Korábban, 1934-ben már volt egy ilyen kísérlete, akkor a *Tetik hadnagy* c. film zenéjéből állított össze koncertszvitet.)

A kantáta 7 tétele tulajdonképpen nem folyamatos cselekmény, inkább „történelmi tablók”, képek, amelyek megértéséhez – cselekménybeni megértéséhez – ismerni kell a Jégmezők lovagját. A film Nyevszkij diadalát mondja el a teuton lovagok felett. A novgorodi herceg egyszer már megmentette országát, amikor 1240-ben a Néva mentén legyőzte a betörő svéd hadsereget. (Innen kapta a Nyevszkij = Névai melléknevet.)

Most a teuton lovagok támadtak az országra. Feldúlták Pszkovot, fenyegetik Novgorodot. Nyevszkij áll a sereg élére, és csatára kényszeríti a lovagokat a Csud-tó jegén. Először vereséget szenved, de a második csatában tönkreveri a lovagrendet. Segítségére siet maga a természet is: a tó jege beszakad a nehéz páncélba öltözött lovagok alatt. Nyevszkij győzelmesen vonul be a felszabadított Pszkovba. A filmet záró szavai: „Minden idegen, aki mint vendég jön Oroszországba, szíves fogadtatásra talál. Aki azonban karddal jön, kard által leli halálát.”

1. *Oroszország a mongol iga alatt.* A XIII. században az ország nagy részén a mongolok uralkodtak. Ezt az elnyomást ábrázolja a kantáta bevezető tétele, mely a zenekar segítségével tárja a hallgató elé e szomorú sorsot. Sötét hangzatok keretezik ezt a zenekari muzsikát, a tétel fő zenei anyaga azonban egy jellegzetesen orosz népdal hangvételű melódia. Egyébként a kantáta egészére elmondhatjuk, hogy Prokofjev talán ebben a darabban közelített legjobban a muszorgszkiji hagyományhoz.

2. *Dal Alekszandr Nyevszkijről.* Kórustétel, mely a novgorodi hercegnek a svédeken aratott győzelmét énekli meg. Egy lassabb és egy gyorsabb tempójú, ugyancsak népdal jellegű szakasz váltakozásából áll össze a tétel.

3. *A keresztések Pszkovban.* A teuton lovagok csellel jutottak be a városba: keresztvivő zarándokoknak álcázták magukat. A fenyegető veszedelmet az a zenekari rész illusztrálja, amely tulajdonképpen zeneileg tagolja a tételt. Rézfúvók és ütőhangszerek súlyos akkordjaiból áll ez a szakasz. Egyes megjelenései közt az álcázott lovagok „zarándokénekét” halljuk, egy latin szövegű és gregoriánra emlékeztető dallamot. Ennek legfőbb jellegzetessége az, hogy alig hagyja el a megütött alaphangot, attól csak időnként tér el, és akkor is csak kis távolságra. Ennek a témának szinte már mániákusan monoton ismételtetése ezt a tételt Stravinsky Zsoltárszimfóniájának I. tételéhez teszi hasonlatossá. (Mint ahogy Prokofjevre általában is hatott a nála alig valamivel idősebb Stravinsky.)

4. *Fel, te orosz nép!* Lendületes induló – vagy kis túlzással így is mondhatnánk: tömegdal –, melynek tematikája természetesen ismét az orosz népdalokra emlékeztet. Középszakaszában válik csak a hangvétel lágyabbá, érzelmesebbé, a szélső szakaszokban kemény, éles harmóniak és ritmusok adják a zene jellegzetességét.

5. *Csata a jégén.* Tulajdonképpen zenekari tételnek is nevezhető, hiszen a kórusnak – mely ismét a már a 3. tételből ismert latin éneket szóltatja meg – csak másodrangú szerepe van benne. A kantátának ez a

leginkább filmzeneszerő része. Egy amerikai kritikából hadd idézzünk: „A »Csata a jégen« lényegében talán nem egyéb mozizenénél – de micso-da mozizene!” A tétel valóban bővelkedik leíró részekben, halljuk és szinte látjuk a felvonuló lovagokat, a velük szemben álló orosz hadakat, majd magát a csatát, a lovagok elsüllyedését.

6. *A csatamezőn.* Altszólo siratja el a csatában elhunyt orosz hősoket. Ez a kantáta egyetlen szólótétele. Zenei anyaga és feldolgozásmódja ezúttal is emlékeztet Muszorgszkijra, például a „Halál dalai és táncai”-ciklus dalaira.

7. *Alekszandr Nyevszkij bevonulása Pszkovba.* Harangzúgás, trombita-fanfárok és a kórus ünneplő éneke fogadja a győztes hadvezért. Ismét két zenei anyag áll szemben egymással: egy ünnepélyes, himnikus jelle-gű, és egy vidám, táncos karakterű. Ez utóbbi – csakúgy, mint a csata-képnek az oroszokat ábrázoló része – Prokofjev szimfóniáinak kicsatta-nó lendületű scherzóira hasonlít.

SOSZTAKOVICS

DAL AZ ERDŐKRŐL

tenor- és basszusszólóra, gyermekkarra, vegyeskarra és zenekarra. Op. 81.

7 tétel

Dmitrij Sosztakovics 1949-ben írt oratóriuma azok közé a szovjet oratórius művek közé tartozik, amelyek valamely közvetlen agitációs feladat szolgálatában mozgósítottak. A személyi kultusz idején, a sztálini korban ezek a közvetlenül agitáló vokális-szimfonikus művek foglalták el a szovjet zenei alkotás központi helyét. A zeneszerzők kivétel nélkül egyszerű, közvetlen hatású és rendszerint a tömegdal hangvételét követő muzsikát írtak, a művek feledésbe merültek, mint egy elmúlt korszak termékei, egy olyan korszaké, amelyben a művészet feladata túlnyomórészt napi eseményekhez, konkrét politikai problémákhoz volt kötve. Azóta a szovjet muzsika is új utakon jár, életben tartja ugyan a klasszikus-romantikus hagyományt, de csak szellemében és nem kifejezőeszközzeiben, mint ahogy ez a 45–50-es években „egyedül üdvözítő” volt.

Az oratóriumoknak és a kantátáknak ebből a szinte végtelen sorából

egyetlen mű vált maradandóvá: Sosztakovics Erdő-oratóriuma. A Sosztakovics-mű látszólag a fenti elveket követi: legfőbb inspiráló forrása Muszorgszkij hagyománya. Ám ez a tradicionális muzsika mennyi finomsággal, artisztikummal, zeneiséggel van megírva! Elavulhattak a szövegek – azóta egyes tételek textusát át is dolgozták –, de a zene önérdemei révén túlnő a konkrét agitációs célon, és önmagában véve is értékes.

1. *Amikor a háború véget ért.* A basszusszólista fájdalmas ariosója a háború utáni orosz tájról: a letarolt földekről, a kipusztított erdőkről. Szavait a férfikar húzza alá. A tétel második részében az újraerdősítési tervről van szó, természetesen gyorsabb tempóban és világosabb zenei színekkel.

2. *Borítsuk erdőkkel hazánkat.* Gyors tempójú és 3/4-es metrumba ellenné induló jellegű kartétel.

3. *Emlékezés a múltra.* A tételt indító, majd később egyre visszatérő, pontozott lüktetésű, fájdalmas melódia párját Sosztakovics IX. szimfóniájának lassú tételéből ismerjük. A tételben a basszusszóoló és a vegyeskar folytat párbeszédet, melyben a múlt fájdalmas emlékei kapnak ismét hangot. Szünet nélkül következik:

4. *A pionirok erdőt ültetnek.* Gyermekkórus jellegzetes úttörőindulója, trombitaszóolóval, felelgető fanfárokkel és dobpergéssel. Ismét szünet nélkül következik:

5. *A sztálingrádiak élen járnak.* A hős város lakói az erdőültetésben is elsők: ezt a témát Sosztakovics jellegzetes tömegdalként dolgozza fel.

6. *Séta a jövőben.* Az oratórium legszebb tétele. A rövid zenekari előjáték után a cappella vegyeskar álló, légies harmóniai fölött csendül meg az újra erdőkkel borított táj látomása a tenorszóoló énekében. A tétel második részében a zenekar is bekapcsolódik; igen szépek az utolsó ütemek, a fuvolaszóló szinte misztikus, elhaló dallamával.

7. *Éljen!* Apoteózis funkciójú zárótétel, melyben az egész előadói apparátus részt vesz. Első része monumentális fuga, majd a szólisták éneke után az első tétel motivikája vezet a mű tetőpontjához.

HONEGGER

DÁVID KIRÁLY

szimfonikus zsoltár három részben, szoprán-, alt- és tenorszólóra, narrátorra, énekkarra és zenekarra

28 szám: 6 szóló-tétel, 14 kartétel (részben szólókkal), 7 zenekari tétel, 1 melodráma

„Szimfonikus zsoltár” – ezt a különös műfaji meghatározást írta Honegger a „Dávid király” végleges változatának partitúrájára. Ma azt mondjuk rá: oratórium – ma, mivel 1921 óta az oratórium fogalma némi módosuláson ment át. Nemcsak a „szabályos”, mondjuk: händeli értelemben vett darabot nevezük oratóriumnak, hanem minden olyan alkotást, ami szólóénekre, kórusra és zenekarra készült, s amelyet nem színpadon adnak elő. Hogy bonyolultabb legyen a definíció problémája – a Dávid király eredetileg színpadi mű volt. Lássuk, hogyan emlékezik a keletkezés körülményeire maga a szerző:

„1921 elején levelet kaptam René Morax-tól, aki testvérével, Jean-nal együtt a Théâtre du Jorat-t megalapította Mézières faluban, 12 kilométerre Lausanne fölött. Arra kért, hogy írjak zenét a Dávid királyhoz, amit az év májusában akartak bemutatni. Anélkül, hogy felmértem volna a rám bízott munka fontosságát, örömmel elvállaltam, mivel ez a téma nagyszerűen megfelelt az olyan bibliásnak, mint én vagyok. Legszebb emlékeim közt őrzöm az előadásokat, s főleg a munka előkészületeit. Boldog egy korszak! Diákok, parasztok és hivatásos művészek vettek részt közös örömlükben.”

Két évvel később, 1923 nyarán készült el a végleges, oratorikus változat, a „szimfonikus zsoltár”. Honegger némi átcsoportosítást hajtott végre a számok sorrendjében, és nagyzenekarra hangszerelte át a művet. Az eredeti, mézières-i előadáson ugyanis mindössze – 17 tagú hangszeres együttes állt Honegger rendelkezésére: néhány fa- és rézfúvós, harmónium, zongora, egy-két ütős és egyetlen nagybőgő. S mindehhez száztagú énekkar. A feladat tehát nem volt könnyű. Honegger a legjobb tanácsot Stravinskytól kapta: „Elmondtam neki, milyen nehézségeket okoz nekem, hogy előirt hangzó tömegeket kell kiegyensúlyoznom. – Nagyon egyszerű, mondta, dolgozzék úgy, mintha ön választotta volna az együttest, és komponáljon száz énekesre és 17 hangszerjátékosra. – Ebben az egy mondatban kitűnő zeneszerzői leckét kaptam: azt, hogy sohase te-

kintsem az adottságokat kényszernek, hanem személyes feladatnak, belső szükségszerűségnek.”

1923 márciusában németül, majd 1924 tavaszán francia nyelven is lezajlott a bemutató, a svájci Winterthurban, illetve Párizsban. Ez a kettős premier hozta meg Arthur Honeggernek, az akkor harmincegy éves fiatalembernek a világsikert. A Dávid király egyike lett a leggyakrabban játszott modern műveknek.

Modern? Ma semmiképpen sem hat annak: klasszikus tisztaságú zenének érezzük. De valószínűleg már 1923-ban sem volt olyan értelemben modern, hogy idegenkedhetett volna tőle a minden korban és mindenhol konzervatív, az újat, a modernet nehezen befogadó nagyközönség. S Honegger szinte egész alkotói pályáján arra törekedett, hogy a nagy tömegekhez szóló, de ugyanakkor mesterségbelileg tökéletes, színvonalban, művészi igényességben soha meg nem alkuvó műveket írjon. „A közönséggel megalkuvás nélkül lehet, sőt kell is beszélnünk, de beszédünknek világosnak kell lennie. . . Erre törekedtem, nem tudom, sikerült-e céloimat elérnem? Mind a szakembereket, mind pedig a tömegeket szerettem volna megnyerni. Néha úgy éreztem, hogy ez sikerült – például, amikor a jorat-i parasztok énekelték a Dávid király allelujáját.”

Honegger zenei nyelvezete, stílusa sok forrásból merít. Megtalálható benne a „bibliás” vonzódása a protestáns korálhoz – s ezen keresztül Bachhoz –, a régi stílusok más rétegei, a népdal világa, a különböző régi és mai – akkori. . . – táncok ritmusvilága, áttételesen: a *gép* tisztelete, s végül a „modern” réteg: a harmóniavilág differenciáltsága, az időnként egyidejűleg alkalmazott több hangnem (bitonalitás, politonalitás) és a zenekar modern kezelése. Ez a sokféleség azonban mégis egyénivé válik Honeggernél; egybefűzi a szálakat a szerző dramatikus egyénisége, tiszta hunamizmusa. Nyilván ez utóbbi összetevő volt az, ami a Dávid osztatlan sikerét eredményezte – szakma és nagyközönség előtt egyaránt.

Megragadja a közönséget a zenei szerkesztés is, azaz a zenei alapfogalmak kezelése. Honegger rendszerint egy frappáns, könnyen megjegyezhető és ábrázoló erejével is hatásos zenei magból építi fel az egyes tételeket. Ez a mag lehet egy jellegzetes ritmikus figura – mint például a II. részt kezdő örömdal anapestikus ritmusa –, vagy egy dallamos gondolat – leghatásosabb példaként a kétszer is felbukkanó Alleluja témájára utalhatunk. De lehet hangszínötlet is egy tétel alapja, mint a filiszteus-induló rézhangzása.

Jelentős szerepet juttat Honegger a Dávidban a koráldallamoknak is.

(Talán innen a „szimfonikus zsoltár”-megjelölés.) Nem mindig kórus éneklie tételeket, gyakran szólóénekekre bizza a szerző a megszólaltatást. Ezek a tételek talán a legegyszerűbbek valamennyi között: dalszerűségük, illetve a kórus-zsoltárok masszív tömbjellege nagyon közel áll a mindennapi templomi gyakorlatból ismert formákhoz. (Kivéve a III. szakasz utolsó zsoltárát, a Halál angyala megjelenésének rémületében felhangzó részletet, mely nagyon emlékeztet Stravinsky Tűzmadarának Kascsej-táncára, annak vad hangzására, diszszonanciáira.)

A mű egyébként oratorikus változatában nemcsak énekes szólásokat foglalkoztat. René Morax tanácsára Honegger narrátorra bízta a cselekmény ismertetését. A Dávid ezzel mintegy előfutára lett Stravinsky Oedipus Rexének.

A cselekmény. A színmű és az oratórium híven követi Dávid történetét, amint azt Sámuel I. és II. könyve, valamint a Királyok I. könyve ránk hagyományozta.

A zenekari bevezetés egyrészt a harcok hangulatát, másrészt Dávidot, a pásztorfiút állítja elénk. – Sámuel prófétát égi szózat inti: menjen Betlehembe és keresse meg Dávidot, a pásztorfiút. Kenje fel királlyá az ifjat, még Saul király életében. Dávid legyőzi a filiszteus óriást, Góliátot (jellemző Honegger izlésére, hogy nem zenésítette meg Dávid és Góliát párviadalát). Dávidnak menekülnie kell az ifjú népszerűségére féltékeny Saul elől; a hegyekbe vonul vissza. Saul újra harcba keveredik a filiszteusokkal; tudni akarja jövőjét, s ezért az endori boszorkány által felidézti Sámuel szellemét. (Félelmes erejű programatikus melodráma kíséri a jelenetet.) Felvonulnak a filiszteusok (induló), és legyőzik Sault. A király és fia, Jonatán – Dávid barátja – ott pusztulnak a Gilboa hegyén lezajlott csatában. Dávid elsiratja a holtakat. (Hatalmas siratójelenet zárja az első részt: a főleg szöveg nélkül éneklő női kar hangjai felett szólalnak meg Dávid fájdalmas szavai.)

Dávid Izrael és Júda királya lett. A frigyládát diadalmenetben viszi Jeruzsálembe, és örömeiben, elragadtatásában táncot lejt a frigyláda előtt. (Az oratórium méretekben és zenei szépségekben legjelentősebb szakasza.) Az Úr angyala tudtára adja Dávidnak: nem ő, hanem fia fogja felépíteni a jeruzsálemi templomot. Fia, akit az Isten minden kegyével eláraszt majd. (A frigyláda előtti tánc zárórészében hangzik fel először a monumentális Halleluja.)

Az uralkodó Dávid bűnbe esik: megkívánja és – gyilkosság árán is – megszerzi Bethsábét, Uriás feleségét. Az Úr büntetése sújtja. Először fellázad ellene fia, Absolon, majd a várost meglátogatja a Halál angyala.

- Az öreg Dávid királyá keni kedves fiát, Salamont, majd megbékélve sorsával, meghal. (Az oratóriumot az Alleluja visszatérése zárja le, ezután az Alleluja dallama koráltémával szövődik össze, s ez az egybefonódás visz el hatalmas fokozásban a tetőpontos apoteózishoz.)

HONEGGER-CLAUDEL

JOHANNA A MÁGLYÁN

(Jeanne d'Arc au Bûcher)

dramatikus oratórium 11 jelenetben, előjátékkal. 2 szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, prózai szereplőkre, vegyeskarra, gyermekkarra és zenekarra

Énekes szólisták:

A Szent Szűz (*szoprán*) - Margit és Katalin, harangok (*szoprán és alt*)
- Egy hang, Porcus, I. herold, Klerikus (*tenor*) - Egy hang, II. herold, Paraszt (*basszus*)

Prózai szólisták:

Johanna, Domonkos testvér, III. herold, A Szamár, Bedford, Jean de Luxembourg, Regnault de Chartres, Guillaume de Flavy, Heurtebise, Mère aux Tonneaux, Paraszt, Vádló, Perrot, Pap

A jelenetek nem oszthatók szóló-, melodrámá- és kórustételekre

„A Jeanne d'Arc-ban Claudelnek oly nagy része volt, hogy nem is tartom magam a darab igazi szerzőjének, csak szerény közreműködőjének” - jelentette ki Honegger egy ízben arról a műről, amely, ha nem is alkotói pályájának fő műve, de mindenesetre legnépszerűbb opusza.

A Szent Johannáról szóló oratórium ötlete eredetileg Ida Rubinstein-től származik. Mint oly sokszor a század első évtizedeinek Párizsában, ismét ez az orosz származású művészasszony - kezdetben balett-táncosnő, majd színésznő is - állt egy új mű születésének hátterében. Ida Rubinstein ihlette többek között Debussy *Szent Sebestyén*-jét, Ravel *Bole-róját*, Stravinsky *Perséphone*-ját és *A tündér csókja* című balettjét. Most is ő volt az, aki misztériumjátéokra ösztönözte Honeggert és Paul Claudel-t, misztériumjátéka, melynek hőse a Pucelle, a Szűz: Jeanne d'Arc. Claudelnek nem volt kedve a darab megírásához; nem vállalta a mű leg-

nagyobb nehézségét: az élő, történelmi alak elhangzott szavainak képzelt keretbe való belefoglalását, a történelmi valóság és a költői fikció egyesítését. Csak jóval később – állítólag revelációszerűen – döbbsent rá a megoldás sarkalatos pontjára. Egy pillanatot kell megragadni, melyben bennefoglaltatik minden. S ez a pillanat lett a mű címe: Jeanne d'Arc a máglyán, Johanna életének utolsó pillanata, a roueni máglya.

Claudél vizióban eleveníti meg Johanna életét. Mint ahogy állítólag a haldokló előtt végigvonul egész élete, úgy vonulnak el egymás után a máglyához kötözött Johanna előtt életének eseményei. Mégpedig ellenkező sorrendben. Először a gyalázatos roueni per elevenedik meg előtte, majd a félelmetes és szégyenletes groteszk kártyaparti, melyben őt teszi meg tétnek Anglia és Franciaország négy főura. Ezután Jeanne d'Arc küldetésének csúcspontja villan fel: Károly király rheimsi koronázása. Az utolsó tabló: a gyermekkori emlékek, Domrémy tája és gyermekjátékai, az égi szózat, az elhivatás. Az emlékképek sorát pedig a *jelen* egy „bevágott” pillanata szakítja meg: a roueni máglya körüli események. S a vég: a máglya meggyullad, Johanna vállalja az áldozatot, nem tagadja meg küldetését, igazságát. A láncaitól megszabadult lelket a Szent Szűz fogadja magához. S a gyermekhangok szólaltatják meg a tanulságot, „mintha sírfeliratot olvasnának”: *„Nincs nagyobb szeretet, mint feláldozni az életet azokért, akiket szeretünk.”*

A partitúra 1935. augusztus 30-án készült el. A bemutatóra 1938. május 12-én került sor, Bázelen, Ida Rubinsteinnel Johanna szerepében. A karmester Bartók műveinek nagy propagátora, a modern zene egyik apostola, Paul Sacher volt. A következő évben volt a franciaországi bemutató, mégpedig Johanna hőstettének színhelyén, Orléansban. A háború alatt a két szerző prólógust írt a műhöz (1944-ben), amely még élesebbé teszi az oratórium politikai-eszmei elkötelezettségét. Bibliái szavak felhasználásával utalt Claudél és Honegger a mű célzatára:

*És Franciaország kietlen és puszta volt,
S sötétség volt a királyság felett...*

Honegger zenéje – akárcsak a *Dávid királyban* – sok forrásból merít. Bachi polifónia, népdal, jazz és szavalókórus, régi tánczene, modern zenekari hang, zsolnározó egyszerűség, gregorián és gyermekdal – mindez benne foglaltatik a zenében, amely azonban e sokrétűség ellenére sem hullik szét elemeire. Összetartja magas szárnyalású, emelkedett szövege, mely maga is részben latin, részben francia, részben verses, részben pró-

zai. Egységbe forrasztja a logikus drámai szerkesztés és Honegger minden keresztülsugárzó egyénisége. Nem engedi szétesni a zenei és gondolati alapeszme sem; zenében: „... megalkuvás nélkül lehet, sőt kell is beszélnünk, de beszédünknek világosnak kell lennie...” Gondolatban: Jeanne d'Arc pere mindenki pere Franciaországban, Jeanne d'Arc harca mindenki harca; s így a zene is mindenki muzsikája. Megalkuvás nélkül és világos módon az.

Ami azonban a legfontosabb: a népdal, mint ennek a közösségi hangnak közösségi kifejezője. Szöllősy András, az egyetlen magyar Honegger-monográfia szerzője írja: „Honegger mást keresett a népdalban, mint azok, akik nyelvi megújulást vártak tőle. A francia népdal a troubadour- és trouvère-dalok óta sokmindenre tanította már a műzenét, de talán senki sem kereste benne olyan következetesen a közösség hangját, mint Honegger. Mindegy neki, hogy régi francia, vagy svájci német népdalról van-e szó. Mindkettő egyformán alkalmas arra, hogy valamilyen nagyobb közösség hangját szólaltassa meg általa... A felhasználás módja világosan tájékoztat a népdal szerepéről. Történeti tömegjelenetben szólal meg, s annak népies jellegét hangsúlyozza... a régi eszközök mellett most a népdal is megjelenik, hogy... a már felvázolt díszletet nemzeti színekkel ékesítse.”

Tulajdonképpen ugyanilyen szerep jut a gyermekdalnak is, a *Trimazonak*, mely a mű zárójelenete előtt hangzik fel. Természetesen gyermekhangok éneklik – előbb szóló, majd kórus –, s fölötte hangzanak fel Jeanne szavai, melyek a domrémy-i napokat, az ő gyermekkorát, majd az elhivatást mondják el. Majd ő maga is – prózaszövegekkel meg-megszakítva – eldúdolja a dalocskát. S ez az ének – Johanna szerepének egyetlen énekelt részlete – kapcsolja az orléans-i szüzet népéhez, ez mutat rá kulcsszerűen a zenében a mű alapeszméjére, melyet a claudel-i szövegben majd az utolsó – fentebb már idézett – mondat mond majd ki.

Még két nagy zenei tömbről kell külön megemlékeznünk. Az egyik az ítékezés jelenete. Különös muzsika: jazzes elemek, valami egyszerűségben triviálissá váló, s így groteszken hangfestő-jellemábrázoló gyermeknóta, állathangok utánzása és szavalókórus vegyül össze benne. Mindez együtt démonikusan félelmetes, Goya háborzongató karikatúráira emlékeztető összhatást eredményez. – A másik szcena a kártyajáték. Honegger itt a középkori tánczene nyelvét, forma- és stílusvilágát veszi modellnek, természetesen modern eszközökkel és mai szemlélettel.

Summázásként idézzük ismét Szöllősy András szavait: „Népi hős és aktualizált történelmi tanulság – merőben új jelenségek Honegger

oeuvre-jében. Természetes, hogy ezt az új szemléletet, amelyben a misztikus, katolikus Claudel és a protestáns, svájci Honegger egyetérthetett Jeanne d'Arc alakjának megformálásában, a második világháború felé sodródó Európa egyre nyomasztóbb légköre teremtette meg. Nem Honegger az egyetlen, aki e nehéz években újrafogalmazta a maga számára a művészetről vallott felfogását, de bizonyosan egyike azoknak a keveseknek, akik a legkisebb stílusteréssel és művészi engedménnyel érkezhettek el a nagy tömegekhez szóló példázatok zenei megjelenítéséhez. Tizenöt esztendeje járta ezt az utat, mely a maga belső logikája szerint is, szükségszerűen, a *Jeanne d'Arc* példázatához vezetett.”

A cselekmény. Sötét, komor, „mélységből kiáltó” hangulat árad a prólógus első szakaszából, mely lassú átmenettel, egyre fokozódó és egyre fényesebbé váló hangerővel és színekkel készíti elő a Johanna megjelenését idéző próza-felkiáltásokat. A sötétségbe visszahanyatló zárórészben megszólal a De profundis zsoltárszöveg is.

1. *Az égi hangok.* Tompa tam-tam ütés és nagydobpergés festi az első ütemben Franciaország történelmi éjszakáját. Majd megszólal a szövegnélküli kórus: a Jeanne d'Arcot hívó égi hangok kara. A jelenet végén Johanna nevét suttogják. . .

2. *A könyv.* Az orléans-i szűz már oda van kötve a roueni máglya cölöpéhez. Fehér csuhás, kámzsás szerzetes, Domonkos testvér jelenik meg mellette, kezében egy nagy könyvvel, melyben Johanna egész története le van írva. Domonkos testvér elkezdí a felolvasást, megelevenedik Johanna története.

3. *A földi hangok.* Domonkos első szavai a fellázított, felizgatott tömeg kiáltásait elevenítik meg: Johanna eretnek, boszorkány, az Isten, a király és a nép ellensége! Égettessék meg! Domonkos szavait átveszi a kórus, majd a basszus- és tenorszóló az énekkarral váltakozva latinul ismétli a káromló szavakat.

4. *Az állatoknak kiszolgáltatót Johanna.* Az első nagy tabló: a roueni per, a törvényszéki tárgyalás. Az elnök a tigris, a róka és a kígyó lemondása után a Disznó, Porcus. (A claudeli szöveg nagyszerű szójátékkal él: a roueni per törvényszéki elnöke Cauchon beauvais-i püspök volt; neve kiejtésben teljesen azonos a disznó francia megfelelőjével, a cochonnal, latinul porcus a neve.) Az ülnökök a birkák, a jegyző a szamár. Bármit is tagad Johanna, az elnök Porcus úgy vezeti a tárgyalást, hogy a szűz mindenképpen vétkesnek tűnjék, árulónak, a máglyára méltónak.

5. *A szégyenoszlophoz kötött Johanna.* A történet képeinek sorozatába bevillantott jelenidejű pillanat. A szégyenoszlophoz, a máglya cölöpéhez

kötött Johanna kutyaugatást hall az éjszakában. (Ugyanez a kutyaugatás hangzik fel a mű elején is.) Domonkos testvér felvilágosítja Johannát: nem kutya hangját hallja. Yblis üvölt a pokol fenekén. Mint ahogy mindazok a doktorok és tudósok: Malvenu, Jean Midi, Coupequesne és Toumouillé, akik a törvényszéki tárgyaláson részt vettek, a Sátán hívei, bölcsességük is a Sátán bölcsessége.

6. *A királyok avagy a kártyajáték.* A kártyajátékban négy király, négy királynő és négy lovag vesz részt: őfelségeik, a francia, az angol király, a burgundi herceg és a Halál, királynőik a Dölyf, a Butaság, a Kapzsiság és a Bujaság. A négy lovag pedig, akik őfelségeik helyett a játszmát tulajdonképpen lejátszzák s az ügyeket elintézik: a szembenálló hadak vezetői, Bedford hercege, Jean de Luxembourg, Regnault de Chartres és Guillaume de Flavy. Három játszmát játszanak le, s aki veszít, az nyer, aki nyert, az veszít, illetve mindenképpen csak Johanna a vesztes, akit Guillaume de Flavy kiszolgáltatt az angoloknak.

7. *Katalin és Margit.* Johanna emlékeiben felcsendülnek a domrémy-i harangok, Katalin és Margit. Az égi hangokkal egyidejűleg ők szólították a pásztorlányt, ők küldték Johannát harcolni Franciaországért.

8. *A király Rheimsbe tart.* A harmadik, a leghatalmasabb tabló. Johanna vezeti a királyi menetet a rheimsi koronázásra, ahol Károlyt Franciaország valóságos királyává kenik fel. Ahogy a menet elhalad, sorra feltűnnek a francia föld különböző vidékeinek lakói. A déli borteremő vidéket Mère aux Tonneaux („A hordók anyja”), az északi gabona-termő földeket Heurtebise képviseli. A nép táncol, majd egy klerikus hangja szólal meg, hogy gregorián dallamra megzendítse az ünnepi zsoltárt. A népünnepély jelenetét a királyi induló hangjai zárják le. Azaz, nem zárják le: az ünneplő hangokba a szavalókórusként kezelt énekkar előbb suttogja, majd egyre hangosabban üvölti bele a Johannát káromló és elítélő szavakat.

9. *Johanna kardja.* Miközben a szólísták, az énekkar és a zenekar a Prológusból, illetve a 7. jelenetből ismert zenei anyagot szólaltatják meg, Johanna elmondja, hogyan találta meg, hogyan kapta meg legendás híru kardját. A jelenet vége felidézi Domrémy, Normandia tavaszát, a megélénkülő, újjazöldülő tájat és egyben Johanna küldetésének kezdetét. Ebben a tavaszi levegőben nem állhatott ellen semmiféle ellenség a Szent Mihálytól kapott kardnak. S ennek a kardnak a neve nem gyűlölet, hanem szeretet.

10. *Trimazo.* A rövid, összesen tízütemes rész az egyetlen, amelyben a

Johannát megszemélyesítő előadóművészeknek énekelnie kell. Jelentőségéről már a bevezetőben említést tettünk.

11. *Jeanne d'Arc a lángokban*. Csodálatos gondolati átkötés: a Trima-zo-dal utolsó sora a gyermekek szavait idézi: Adjatok egy kis lisztet, egy kis tojást, nem inni, nem enni, hanem hogy gyertyát gyújthassunk a Szent Szűznek. Johanna folytatja a gondolatot, s kimondja a nagy áldozatvállalás szavait: „Én leszek ez a gyertya.” S erre válaszol a 11. jelenet kezdetén maga a Szent Szűz: „Elfogadom ezt a tiszta lángot.” Innen kezdve hatalmas kórusfokozás vezet a befejezéshez. Közben egy pap próbálja még rávenni Johannát, hogy írja alá a vallomását visszavonó papírt, s akkor megmenekül a haláltól. De Johanna nem tud hazudni. A lángok felcsapnak . . .

HONEGGER–CLAUDEL

A HALOTTAK TÁNCA (La danse des Morts)

oratórium narrátorra, baritonszólóra, szoprán- és altszólóra, vegyeskarra és zenekarra

7 tétel

A Johanna a máglyán ismertetésében említettük, hogy a mű ősbemutatójára 1938 tavaszán került sor Bázelen. A bemutató idején nemcsak a zeneszerző, hanem a szöveg költője, Paul Claudel is a svájci városban tartózkodott. Mint Honegger említi egy írásában, Claudelre igen nagy hatással volt bázeli látogatásakor egy XV. századi ismeretlen mester képsorozata, a Haláltánc, valamint Hans Holbein azonos tárgyú ciklusa. Ennek a benyomásnak köszönhető, hogy röviddel a Johanna elkészülte után zeneszerző és költő újabb oratorikus mű megírására szövetkezett. Az alkalmat a Johanna premierjének karmestere, Paul Sacher teremtette meg, ő rendelte az új művet. Honegger ismét – akárcsak a Johanna a máglyán esetében – igazi szerénységgel Claudelnek tulajdonítja a mű megszületésének érdemét. „Claudel felolvasta a szöveget. Terjedelmes bibliai átiratok, Ezékiel látomásai, Jób könyvének részletei, kissé átalakított népdalok, felkiáltások, zokogás, latin mondatok – s mindez úgy elrendezve, úgy komponálva, mintha már zenével volna körülvéve.”

Már a Johanna alapvető jellemvonásai közé tartozott az elkötelezettség. A Halottak tánca keletkezése egyenesen elválaszthatatlan az időponttól, a körülményektől: közvetlenül a II. világháború kitörése előtt fejezte be Honegger a kompozíciós munkát. Minden oka megvolt mind a zeneszerzőnek, mind a költőnek, hogy apokaliptikus látomást öntsön művészi formába. És amikor Sacher 1940 márciusában bemutatta a művet – már teljes erővel tombolt a valóságos haláltánc, a háború.

A Haláltánc kisebb előadói apparátussal dolgozik, mint Honegger addigi oratorikus művei. Jelentős szerephez jut a narrátor és a baritonszólista, a két női szólóhangnak csak kisebb a feladata (Honegger elképzelése szerint a női kar egy-egy tagja énekli ezeket a szólamokat), s a zenekar – noha orgona erősíti – csak közepes nagyságú szimfonikus együttes.

1. *Párbeszéd (Dialogue)*. Távoli mennydörgés hangjából indul, azt fokozza a zenekari előjáték. Majd elhalkul a zene, s a narrátor és a kórus felelgetéséből alakul ki Ezékiel látomása, párbeszéde az Istennel. Felbukkannak már ebben a tételben is jellegzetesen táncos lejtésű ritmusképletek, majd hatalmas fokozás után kerül sor az oratórium centrális jelentőségű és terjedelemben is legnagyobb szakaszára, a

2. *Haláltánc-ra (Danse des morts)*. Ez a tétel zeneileg és szövegileg is különböző síkokból, rétegekből tevődik össze. Az előadói apparátus is egy-egy zenei síkhoz kapcsolódik. Először a vegyeskarból leváló kamarakórus egy hangon deklamál, majd szavalókórossá alakul át: „Ne feledd, ember, hogy lélek vagy, és a test több, mint az öltözet, és a lélek több, mint a test, a szem több, mint az arc, és a szerelem több, mint a halál.” (Az utolsó gondolat: a Johanna-oratórium záró mottója!) A kiskórus fölött zengi a nagykórus – kissé megváltoztatott szöveggel – a legismertebb francia népdalok egyikét, az avignoni hidacsjáról szóló nótát (Sur le pont d'Avignon). Majd megszólal a forradalom közismert indulója, a Carmagnole, hogy ezeknek az elemeknek velőtrázó, megrendítő és lélegzetállító fokozása után a csúcsponton felhangozzék az orgona és a trombiták unisonójában minden haláltánc-kompozíció – úgy tűnik – elengedhetetlen mottója, a gregorián Dies irae-dallam. Ez koronázza meg a Haláltánc-tétel borzalmait.

3. *Sírató (Lamento)*. Baritonária, mely az ember büntudatáról énekel. Az énekszólammal egyenrangú szerephez jut a hegedűszóló; ezt maga Claudel írta elő a szövegkölteményben.

4. *Zokogások (Sanglots)*. Az énekkar ismét kettéoszlik: hol szöveg nélkül, hol latin szöveggel idézi fel a kartétel azt az örökös rettegést, amelyben a földi élet lezajlik. A szöveg nélküli részletek kifejezetten a si-

rást utánozzák, a kóruskezelés külön érdekessége, hogy a zenei frázisok záró hangjait a levegőt beszíva kell énekelni.

5. *Az Isten válasza (La réponse de Dieu)*. A mű utolsó három tétele csillantja fel a reménységet. Az ötödik tételben a narrátoré a vezető szerep, a tétel zenei anyaga rokon az 1. tétellel.

6. *Reménység a keresztn (L'espérance dans la Croix)*. A két női szólista, majd mindhárom szólóénekes, végül a teljes énekkar szólaltatja meg a tétel áhítatos, koráldallamokhoz hasonló zenei anyagát.

7. *Megerősítés (Affirmation)*. A mű rövid, ünnepélyes zárószakasza, a bizalom, a remény hangjának megzendítése. A szólószoprán szöveg nélküli melizmájában és egy halk C-dúr akkordban csendül ki a feszültségben és feloldásban, borzalomban és reménységben gazdag oratórium.

*

Utószó a Johanna a máglyán-hoz és a Halottak táncá-hoz. Honegger így nyilatkozott Paul Claudelről és kettejük együttműködéséről: „Életem egyik legnagyobb öröme volt, hogy librettistám – ha ugyan librettónak lehet nevezni a Jeanne d’Arc au Bûcher és a Danse des Morts csodálatos költeményeit – Paul Claudel lehetett. . . Pontosan tudja, hogy a színházban mit jelenthet a zene, s mennyiben járulhat hozzá a szöveg érvényesüléséhez. Ami érdekli, az nem a tulajdonképpeni opera vagy a zenés színpad – mert elveti a régi gyakorlat megrögzött formáit, amely szerint a színpadon mindent énekelni kell, azt is, amit nem lehet. Azt szeretné, hogy a színház a színpad minden elemét egyesítse, s hogy valamennyi megtalálja a maga sajátos helyét ebben a szintézisben. Minden darabjában, amikor csak vele dolgozhattam, jelenetről jelenetre, majdnem azt mondhatnám, hogy sorról sorra előírta számomra a partitúra zenei szerkesztését. Megéreztettem velem a darabok légkörét, hőfokát, s azt, hogy milyen dallami körvonalakat kíván, s rám bízta, hogy a magam nyelvén fejezzem azt ki. . .”

MARTIN

LE VIN HERBÉ

(A varázsital)

kamaraoratórium szólókra, tizenkéttagú kamarakórusra, kamaraegyüttesre

5 rész

Szereplők:

Isot (*szoprán*) – Brangäne (*szoprán*) – Isot anyja (*alt*) – A fehérkezü Isot (*alt*) – Tristan (*tenor*) – Kaherdin (*tenor*) – Hoël herceg (*basszus*)
– Marke király (*basszus*)

Frank Martin (1890–1971) a modern zene klasszikus korának, a század 30-as, 40-es éveinek nagy jelentőségű és teljesen egyéni utakon járó komponistája volt. A svájci mester ezt az egyéni hangot múlt és jelen különös egybekovácsolásával érte el. A renaissance mesterekre emlékeztető tiszta harmóniasorok ötvöződnek össze műveiben kötött vagy szabadon kezelt tizenkétfokúsággal, álló akkordok a zsúfolt kontrapunktikával. Hatással voltak rá a századelő nagy francia mesterei, elsősorban Ravel, és különös módon elég gyakran hallunk műveiből olyan hangot kicsendülni, amelynek legközelebbi rokonát Bartókban fedezzük fel. Ám akármelyik darabját nézzük, valamennyiben megtaláljuk az emelkedett hangot, valami szubtilis, földöntúli zeneiséget. Mindez együttvéve teszi nemessé Martin műveit. Legnépszerűbb darabja talán a hárfára, csembalóra, zongorára és kettős vonószekarra írt *Petite symphonie concertante*, ám életművében legjelentősebbnek oratorikus alkotásait tarthatjuk. A „Golgotha”, az „Et in terra pax” a passiónak és a vallásos oratóriumnak korunkban legszebb megnyilvánulásai közé tartoznak, míg a Rilke versére írt „Cornet” és a „Le vin herbé” a lírikus területen emelkedik ki.

A „Le vin herbé” a Trisztán-legendát dolgozza fel, Joseph Bédier átköltése alapján, kamaraoratórium formájában. Az előadóegyüttes minimális: három-három szoprán, alt, tenor és basszus énekes, akik kórusként és szólistákként egyaránt szerepelnek, valamint két-két hegedű, brácsa és gordonka, egy nagybőgő és egy zongora. A mintegy másfél órás alkotás valahol középúton áll az oratórium és az opera között; gyakrabban kerül előadásra a koncertpódiumon, de elképzelhető a szcenírozott megszólaltatás is. Különleges magyar vonatkozása is van a műnek: bemutatójára 1947-ben került sor a salzburgi ünnepi játékokon.

Fricsay Ferenc vezényletével és a budapesti operaház zenekarából alakult kamaraegyüttes kíséretével.

Mint Martin stílusa általában, a „Le vin herbé” zenéje is sokgyökerű, sokrétű. Dramaturgiai megoldásában a középkori misztériumjátékok lebeghettek a szerző szeme előtt. Az énekkar részben kommentálja a cselekményt, részben *testo*-ként maga mondja el a történetet. A kamarakórus tagjai pedig időről időre kilépnek a képzeletbeli vagy a valóságos színpad közepére, hogy megszemélyesítsék a történet egyes figuráit. Ugyanakkor azonban a *testo*- vagy kommentáló szövegek is váltakoznak a teljes kórus vagy annak egy-egy szólístaként fellépő tagja között.

A zene maga helyenként szabadon kezelt tizenkétfokúságot mutat, így például Isot és Tristan szerelmi motívuma és általában a szerelmi szféra esetében. Az elbeszélő részek vagy akkordikus felrakásúak, vagy – ritkább esetben – ellenpontos megoldásúak. A szóló szakaszok valamiféle modern monódiaként hatnak: igen egyszerű hangszeres kíséret fölött hol ariózus, hol recitativikus képletek váltakoznak. (Ez a megoldás sokban rokon Debussy „Pelléas és Mélisande”-jának dallamos énekbeszédével.)

A cselekmény: Prolog. Néhány ütemes bevezetés a színházi prologusok mintájára, amely kevés szóval elmondja a cselekményt.

I. *A varázsital.* Tristan hajóján viszi Isotot Cornwallba, ahol az ír herceglányt leendő férje, Marke király várja. Kíséretében van barátnője, Brangäne, akit Isot anyja szerelmi bájitalal bocsátott útra. Ebből a bájitalból kell majd Isotnak és Markénak a nászéjszakán innia, hogy egész életre szóló szenvedélyes szerelem fűzze őket össze. Isot gyűlöli Tristant, mert az megölte kedvesét, Moroltot. Tristan hiába próbálja a hercegnőt kiengesztelni. Amikor azonban egy izben egyedül maradnak és szomjasak lesznek, egy szolgálólány Brangäne távollétében bornak nézi a bájitalt, és felszolgálja. Isot és Tristan isznak belőle, s most már nincs visszaút a számukra, a halálig szeretik egymást.

II. *A moroisi erdő.* A cornwalli udvarban Tristan ellenségei felfedték a titkos szerelmet, és a király bosszúja elől alig tud megmenekülni a két szerelmes. A moroisi erdőben lelnek rejtekhelyet. Itt fedezi fel őket almukban Marke. Először mindkettőt meg akarja ölni, ám amikor észreveszi, hogy Tristan és Isot között egy éles kard fekszik a nyoszolyán, meghatódik, és letesz gyilkos tervéről. Tristan kardját azonban kicseréli a sajátjával. Mindkét szerelmes rádöbben Marke jószágára, és mindketten lemondanak egymásról. Isot visszatér a királyhoz, Tristan pedig – örök hűséget fogadva szerelmesének – Bretagne-ba távozik.

III. *A halál.* Tristan és barátja, Kaherdin együtt kalandoznak. Hoël herceg, Kaherdin apja felajánlja leánya, a Fehérkezű Isot kezét fia barátjának. Tristan, aki hírek hiányában azt hiszi, hogy Isot elfelejtette őt, elfogadja a lány kezét. A hős lovag halálosan megsebesül egy párviadalban. Ekkor jut eszébe Isot és elküldi Kaherdint szerelmeséért. Nem akar addig meghalni, míg újra nem látta. A Fehérkezű Isot azonban csellel másítja meg a sorsot: a haldokló Tristannak hamis jelzést ad. Tristan meghal, és a késve érkezett Isot mellette leheli ki lelkét. Sirjukból bokor nő ki, mely a halálban is összeköti a két szerelmezt.

Epilógus. A Tristan-legenda költői: Béroul, Thomas, Eilhart és Gottfried von Strassburg köszöntik a hallgatókat. Azok számára mondták el a történetet, akik szeretnek. Főleg a boldogtalan szerelmeseknek, vigaszul a szerelem minden szenvedéséért.

ORFF

CARMINA BURANA

szoprán-, tenor- és baritonszólóra, gyermekkarra, kamarakórusra, nagy vegyeskarra és zenekarra

28 szám: 10 szólószám, 1 kettős, 15 kartétel (ebből 3 kamarakórusra), 2 zenekari tétel

Carl Orff (1895–1982) a mai zene – és benne a mai német muzsika – egyik leghíresebb és legérdekesebb alakja. Műveit világszerte a legnagyobb sikerrel játsszák. Ezt a hírnevet nemcsak operák és más vokális alkotások révén szerezte, hanem pedagógiai munkásságával is.

Tanulmányait a századforduló egyik neves német zeneszerzőjénél, Heinrich Kaminskinál végezte, és zenei pályája mindjárt az oktatás frontján indult el. Egy balettiskolának volt zenetanára. Ez a pályakezdés, a zenetanítás alapelemeivel, valamint a tánccal való foglalkozás újszólván egész munkásságára rányomta bélyegét. Pedagógiai műve, a világszerte alkalmazott „Orff-Schulwerk” elsősorban a ritmikus képzésre fektet súlyt – nemegyszer a tánccal, illetve mozgásművészettel összekapcsolva –, de egyaránt gondja van az énekes és hangszeres képzésre is. Egész instrumentárium alakult ki az Orff-Schulwerk hatására, részben

régi hangszerek újjáélesztésével, részben ismert vagy Orff által először alkalmazott ütőhangszerekből.

Orff zeneszerzői életműve szinte teljes kizárólagossággal színpadi alkotásokból áll. Monteverdi jegyében indult: az Orfeót három alkalommal is átírta modern előadógyűttesre, majd ugyanígy járt el a Balló delle ingráté-val. Első nagy színpadi sikerét 1937-ben, Frankfurtban aratta, az akkor színpadi változatban előadott Carmina Burana-val. Ezt követték további művei, ezúttal már kifejezett operák: A hold, Az okos lány, a Bernauerin, majd a Carmina Burana párdarabjai: a Catulli Carmina és a Trionfo d’Afrodite. Az utóbbi évtizedekben Orff egyre inkább a klasszikus ókor alkotásai felé fordult: megzenésítette az Antigoné-témát, az Oidipusz-t.

Orff stilusa

Orff zenéjének fogadtatására elég gyakran jellemző az a sajnálatos tény, hogy – félreértik. Ez a zene ugyanis annyira komplex, annyira – túlménoen a wagneri értelmezésen – „összművészeti alkotás”, hogy nem lehet kizárólagosan zenei szempontok szerint értékelni. A zeneszerzőnek magának nem is volt soha célkitűzése – talán az egy Carmina Burana kivételével –, hogy *csak* zenét szerezzen. Mintegy színpadi rendezőként ő maga „komponálja meg” a muzsika mellett a vizuális elemeket: az akciót, esetleg a díszleteket, és gyakran a szöveget is ő írja. Ezekben a művekben tehát a zene csak egyike a művet alkotó elemeknek, méghozzá nem is mindig a legfontosabb elem. Valószínűleg ez a célkitűzés hozta magával, hogy Orff a szándékos archaizálás, sőt, nemegyszer a tudatos primitivség és trivialitás módszerét választotta. Minthogy színpadának lényege a mozgás, muzsikájának éltető eleme a ritmus. Orff-zene hallatán az az érzésünk, hogy a dallam és a harmónia, a forma és a hangszerezés a ritmusból születik. A ritmuson kívül csak a melódiára fektet súlyt, ezek – a korai művekben – szélesen íveltek, néha a gregorián hangvételt alkalmazták, néha pattogóan táncos lejtésűek. A harmóniavilág a lehető legegyszerűbb. Tulajdonképpen alig vannak harmonizálva az Orff-darabok, a dallamokat a legegyszerűbb unisonók, terc- és kvintpárhuzamok kísérik. A forma rendszerint ismétléses, azonos vagy kissé variált formagységek egymásutánja. A hangszerezés viszont a modern nagyzenekar szinte minden eszközét felhasználja, nem utolsósorban – a ritmikus fogantatás következménye ez is – az igen nagy méretű ütőhangszer-cso-

portot. Az utolsó évtizedekben Orff stílusa még szikárabbá vált, már szinte a mondókák és a legegyszerűbb gregorián formulák tömörségéig jutott el.

A Carmina Burana szövege

Carmina Burana néven ismeretes az a XIII. századi latin és alnémet szövegű versgyűjtemény-kódex, amelyet a bajorországi Benediktbeuren kolostorában találtak meg. A gyűjtemény igen fontos a középkori irodalomtörténetben, ugyanis egyik leggazdagabb lelőhelye az ún. vagánsköltészet alkotásainak. Ezek a versek, melyeket vándordíákok és szerzetesek írtak – hol középkori latin, hol alnémet, néhány esetben pedig ófrancia nyelven –, egytől-egyig világi témájúak. Megtalálhatók bennük a középkor hol gyengéd, hol a trágárságig vaskos, hol lírikus, hol humoros népies költészetének legjellegzetesebb képviselői. Ezek a vagánssalok azonban nemcsak a tematika és a nemzeti nyelv szempontjából fontosak. A latin költészet az addig majdnem kizárólagos metrikus verselés után itt érkezik el a ritmikus és rimes verseléshez. (Előtte csak néhány egyházi himnusz, pl. a Stabat Mater vagy a Dies Irae ismerte ezt a költői formát.) A felfedezés öröme, az új eszközzel való betelni nem tudás mámore csendül fel ezekben a magával ragadó, sodró zeneiségű rím- és ritmusjátékokban.

*

A Carmina Burana Orff latin műfajmegjelölése szerint: Profán dalok énekesekre és énekkarra, hangszerek és vetített képek kíséretében. Mindezt más kifejezéssel így mondhatjuk: szcenikus kantáta. Az énekelt, illetve zenekaron előadott tételeket a szerző eredeti elképzelése szerint pantomimikus színpadi játék egészíti ki. A darabot azonban igen gyakran adják elő színpad nélkül, oratóriumszerűen. (Ám, hogy mennyire az eredeti szcenikus elképzelés a helyes, azt többek között a Jean Pierre Ponelle rendezte, nálunk is vetített tv-film bizonyította be.)

A mű három nagy részre oszlik, melyeket az elején és végén egy motószerűen visszatérő kórustétel keretez. Ez a megnyitó kórus a szerencse forgandóságáról szól, szövege latin nyelvű. Az állandó ismétlésekben kibontakozó dallamot a zenekar változatlan ostinatója kíséri. A bevezető kórushoz kapcsolódó másik kórustétel a mű befejezésekor nem ismétlődik. Az első rész a tavaszról szól. A tételek közül az első (*Veris leta facies*) gregorián jellegű, utána érzelmes, de ugyancsak deklamáló bari-

tonszólót hallunk (*Omnia sol temperat*), majd nagyméretű kórustétel következik (*Ecce gratum*). Ebben az egyre gyorsuló tempójú kórusban és a következő, tisztán zenekari táncjátékban találkozunk először az orffi ritmusorgiával. Ezután a kis- és nagykórus váltakozására épülő, félig latin, félig német szövegű, kedvesen humoros kartételt hallunk (*Floret silva*), utána lírikus kórusmuzsika következik (*Chramer, gip die varwe mir*), hogy ezután ismét a zenekar szólaltasson meg egy kedves körtáncmuzsikát. Az első rész befejező tételei: egy triós formában készült tánc-kórus (*Swaz, hie gat umbe*) és egy igen gyors menetű, kicsattanó erejű zárótétel (*Were diu werlt alle min*).

A második rész címe: A kocsmában. Az itt felhangzó énekek az egész mű leghumorosabb, helyenként meglehetősen sikamlós részei. Elsőnek a baritonszóló bordalát halljuk (*Estuans interius*), majd egy igen gúnyos, humoros, a fisztulás magasságokba csukló tenorszóló következik, melynek tárgya: a peccsenyévé változó liba szomorú sorsa (*Olim lacus colueram*). Pazar humorú gregorián-paródia a következő tétel (*Ego sum abbas*). A rész befejezéseként magával ragadó temperamentumú, pezsgő vidámságú kocsmai gúnydal szólal meg (*In taberna quando sumus*). Ez a tétel ismét Orff ritmikájának pregnánságát, a tudatosan alkalmazott trivialisitást, valamint az ismétlésen nyugvó formálást képviseli.

A harmadik rész a szerelemről szól. Az első tételt (*Amor volat undique*) szopránszóló és gyermekkar intonálja; ez a tétel sem szűkölködik gúnyban. A *Dies, nox et omnia*-dalt a baritonszóló adja elő; Orff kitűnő hangkezelésére vall, ahogy a bariton fekvést annak végső határaiig kihasználja. Egyébként ebben a tételben keveredik először ófrancia a latinhoz. Ismét két szólószám van soron, a szoprán kedvesen szatirikus dala (*Stetit puella*) és a bariton kórusral kísért lírikus éneke (*Circa mea pectora*). A kiskórus férfiszólamai éneklük a meglehetősen sikamlós *Si puer cum puellula* verset, majd kettőskórus szólaltatja meg a lendületes szerelmi dalt: *Veni, veni, venias*. A szopránszóló rövid lírikus dala (*In trutina*) után a teljes együttes adja elő a mű egyik legszebb és leglendületesebb tételét, a kicsattanó örömmű *Tempus est iocundum*-ot. A szólószoprán néhány taktusos koloratúrkadenciája (*Dulcissime*) köti össze ezt a tételt a befejező Vénusz-himnusszal: *Ave formosissima*, amelyben ennek a középkori világi költészetnek minden öröme és lendülete megszólal. A művet a bevezető kórus visszatérése zárja le.

BRITTEN

HÁBORÚS REQUIEM (War Requiem)

szoprán-, tenor- és baritonszólóra, gyermekkarra és vegyeskarra, kamarazenekarra és nagyzenekarra, valamint orgonára. Op. 66.

6 nagy tétel, melyek mindegyike több szakaszra oszlik. Az együttes különböző csoportjai valamennyiben egyaránt részt vesznek.

Britten művének lényegét tulajdonképpen a mű címe és a komponálás alkalma magyarázza meg. „Háborús Requiem”, melyet a szerző Coventry városának felkérésére írt, abból az alkalomból, hogy felszentelésre került a híres háborús bombázásban teljesen megsemmisült, de újjáépített katedrális. Coventry egyike a háború szimbólumainak, a háborús könyörtelenség és borzalom, a háborúban elszabadult gonoszság szimbólumainak. Annak a gonoszságnak, amely nemcsak a hadseregeket, nemcsak a háborúban résztvevőket, de az ártatlan és békés polgári lakosságot is sújtja.

Tulajdonképpen egyszerű és sablonos megoldás lett volna erre az alkalomra szabályos gyászmisért komponálni, még egyet hozzáfűzni az irodalom oly sok requiemjének sorához. Britten nem ezt az egyszerű megoldást választotta. Nem requiemet, hanem *háborús* requiemet írt. Az ötlet után a kivitelezés valószínűleg már könnyű volt: meg kellett találni azt az eszközt, amivel a mű méltó lesz célkitűzéséhez. A zeneszerző igen merész megoldást választott: a hagyományos latin gyászmise-szöveget lépten-nyomon angol költemények megzenésítései szakítják meg. A versek költője *Wilfred Owen*, az első világháború utolsó napjaiban a harctéren elesett fiatal költő. Owen költeményei igen messze állnak attól a fajta háborús költészettől, amit megszoktunk. Nem a hadi dicsőségről, nem a diadalokról és nem a háború igazságáról, jogosságáról szólnak. A költő végigélte mindazt, amit az első gépesített háború borzalmakban és szenvedésben jelentett, s így egyáltalán nem csodálatos, ha versei semmi másról nem szólnak, mint arról, hogy a háború borzalmas, gonosz, és minden formája elvetendő. Egyik versének – melyet Britten a mű mottójává tett – utolsó sora: „*Amit manapság a költő tehet, csak annyi, hogy figyelmeztessen.*”

A zenei megoldás éppoly frappáns, mint amilyen egyszerű. Az előadói apparátus három részre oszlik (valószínűleg felhasználta Britten a szé-

kesegyház hangzó terét is, és a különböző előadócsoportok különböző helyeken szólaltak meg). A hagyományos szöveget a vegyeskar, a nagyzenekar és a szopránzóló éneklő; az Owen-versek megzenésítését a két férfiszólista, a kamarazenekar kíséretével. A gyermekkar – rendszerint orgonakísérettel – ugyancsak a latin szöveg tolmácsolásában vesz részt időnként. A különböző szakaszok egybekapcsolása és folyamatossága mind szövegi, mind zenei vonatkozásban rendkívül szoros. A költemények mindig valamilyen módon a Missa pro Defunctis verseinek gondolatmenetéhez kapcsolódnak, és ugyanakkor zeneileg is motivikus összefüggések vannak a kétféle anyag között.

Britten, a lényegében eklektikus, jelenből és múltból egyaránt merítő, *mai, de nem modern* zeneszerző a latin szöveg megzenésítésében több ízben állítja modellként maga elé a requiem-irodalom két legnagyobb remekét, Mozart és főleg Verdi művét. Természetesen nem kópiáról, vagy pláne plágiumról van szó; a modell kifejezés egyrészt a tagolásra, másrészt a zenei kifejezőeszközök jellegére utal. Britten, a XX. századi zeneszerző természetesen nem használ múlt századi vagy Mozart korabeli harmóniakat, hangszerelémódot, sőt ritmikát sem. Mégis: ahogy például a *Confutatis* szakasz után visszahozza a *Dies Irae*-t, ebben kifejezetten Verdit követi. Ahogy viszont a *Confutatis* gondolati elemeit kettéosztja és hangulatilag megragadja, ebben a Mozart-modell hatását látjuk.

A mű egésze lenyűgöző. A „mai, de nem modern” megjelölés ebben az értelemben is helyénvaló. A mű mindenképpen a ma emberéhez szól, a mi háborúk utáni lelkiállapotunkat fejezi ki, irtózásunkat és félelmünket minden újabb háborútól. Hozzánk szól, még akkor is, ha eszközei – zenei eszközei! – gyakran félszázadosaknak, vagy esetleg még régebbieknek tűnnek.

A mű bemutatójára 1962. május 30-án került sor, mint említettük, a coventry-i székesegyházban, Heather Harper, Peter Pears, Dietrich Fischer-Dieskau szólójával, a Melos együttes és a Birmingham Symphony Orchestra közreműködésével, a szerző és Meredith Davies vezényletével. A hangverseny-előadásokon is szokásos, hogy két karmester vezényel: egyik a nagyegyüttest, a másik a kamarazenekart. Ilyen formában került nálunk is bemutatásra a darab, amikor is Ferencsik János és a szerző álltak a zenekarok élén.

1. *Requiem aeternam*. A tétel legfontosabb anyaga egy akkord, illetve tulajdonképpen csak két hang: *fis*: és *c*. A kettő együtt az ún. tritonus hangközt adja ki, az egetlent, amelyet – mivel pontosan felezi az oktá-

vot – semlegesnek érzünk. (A tritonust igen sokáig diszsonánsnak érezték, sőt a középkori elmélet egyenesen ördöginek nevezi.) A Requiem tétel fő részében – mely a középszakasz után vissza is tér –, az énekkar semmilyen más hangot nem szólaltat meg, mint ezt a kettőt, vagy egymásutánban, vagy egyidejűleg. Mindezt a zenekarban egy fájdalmasan tovalépdelő, szinte vánszorgó dallamanyag kíséri. A középrészt a gyermekkar és az orgona adja elő (*Te decet hymnus*), gregoriánra emlékeztető dallammal. A visszatérés után kapcsolódik be a kamarazenekar és a tenorszóló. Minthogy a tritonust nemcsak az énekkar énekli, hanem a zenekarban elhelyezett harangok is állandóan kongatják, kézenfekvő a kapcsolat:

Mily harang szól azért,
ki hull, mint csorda?*

A költő meg is felel: fegyverropogás, ágyúdörej. Ne is szóljon értük harang vagy ima, csak a bajtársak gondoljanak az elesettekre. Majd ismét a nagyegyüttes veszi át a szót, és a harangok tritonusaitól meg-megszakítva, kíséret nélkül recitálja el a *Kyrie eleison*-t. Ennek zenei anyaga még többször visszatér a mű folyamán. Benne is fontos szerepet játszik a tritonus hangköz; csodálatos az utolsó akkord váratlan kinyílása, megbékült, nyugodt fordulata.

2. *Dies Irae*. A gyászmise leghosszabb tételét természetesen Britten is – mint valamennyi elődje – több részre osztja. A tétel terjedelmességét magától értetődően növelik a közbeékelte Owen-megzenésítések. A tétel alaptémája – amely ugyancsak több ízben felbukkan a mű folyamán, és nyugodtan nevezhető *Dies Irae*-témának –, tulajdonképpen rézfúvó-fanfárok egymásutánja. Sorrendben a harsona, trombita és a kürt szólaltatja meg a téma három alkotó elemét, melyek időnként megfordításban is jelentkeznek. A kórus éneke az Utolsó Ítélettől való félelmet fejezi ki. Nem hiányozhat természetesen – a Verdi-modellt követve – a *Tuba mirum* eget-földet megrázó rézfúvózenéje. Amint ez lecsendesül, a bariton-szólista és a kamarazenekar lép be. Az előbb még félelmetesen harsongó tematika nyugodttá és halkká változik, és a szöveg nem az Utolsó Ítélet, hanem a békés álmodó takarodó kürtszavát szólaltatja meg. Ismét a nagyegyüttes következik: a *Liber scriptus*-tól a *Rex tremendae*-strófa végéig foglalja egybe Britten a latin szöveget. Itt lép be először, fe-

* Az Owen verseket *Raics István* fordításában közöljük.

nyezető és félelmes dallammal a szoprán szóló, míg az énekkar ismét a félelmet, a rettegést szólaltatja meg (*Quid sum miser*). Frappáns ellentétként a két férfiszóló indulózenéje következik:

És most a halálhoz vitt a sétaút;
Leültünk, s ettünk véle jóízűn.

Csupa vidámság, hetykeség, valóban a halállal komázó hang szólal meg ebben a részben. – Megint csak a Verdi-modellre hivatkozhatunk, mikor sor kerül a *Recordare* szakaszra. Ahogy Verdi művében a szoprán és alt szóló kettőse énekli ezt a részt, Brittinnél – és nála is lírikus dallamra – a női kar. Ellentétként a férfikar énekli a *Confutatis* szakaszt. Mégpedig – mint említettük – kettéosztva; a basszisták az elkárhozás, a tenorok a könyörgés szövegét. Az elkárhozás, sőt az átkozottság gondolatához kapcsolódik a következő Owen-betét, mely az ágyúra és mindenféle harci eszközre szór átkot:

Ha megtetted azt, mi tiszted volt
az Isten törjön ketté, s tépjen szét!

A *Dies Irae* szakasz idézetszerű visszatérése után – erről már szóltunk – következik a szoprán szóló és a nagygyűttes előadásában a tétel zárószakasza, a *Lacrimosa*. Itt is felfedezhetjük a Verdi Requiem hatását, a két tétel még a b-moll hangnemben is megegyezik. A kidolgozást megmetszik a tenorszóló Owen-strófái. Ez a vers keserű kérdést tesz föl: „Hát azért van élet csak, hogy megöld?” A tételt a már ismert Kyrie-anyag zárja le.

3. *Offertorium*. A többrészes tétel első szakaszát a gyermekkar és az orgona szabad recitálása nyitja meg. A nagygyűttes csak Mihály arkangyal említésekor lép be, harsány indulózenével. A második szakasznál ismét Verdire kell gondolnunk, illetve a hagyományra. Hagyomány, hogy a *Quam olim Abrahae* rész fűga legyen, és Verdi művéből ismerős ennek a fűgának hangvétele. A latin és az angol szöveg összekapcsolásának egyik legragyogóbb példája következik: Owen balladában énekelte meg Ábrahám és Izsák történetét, csak éppen a vers végén

„...nem a kost ölte meg ő, de gyermekét
és fél Európát hozzá egyenként.”

A zenei anyag lényegében azonos a fúgáéval. Ezután következik a fúga visszatérése, az első megjelenés forte-jával szemben pianóban.

4. *Sanctus*. A ritmikailag teljesen szabadon kezelt szoprán szóló és ütőhangszer-együttes adja elő a *Sanctus*-t, az ugyancsak szabad ritmikájú és kissé szavalókórus-szerűen felrakott énekkar a *Pleni sunt coeli*-t, fúvóhangszerek harsány kiáltásai és a teljes kórus zengése a *Hosanna*-t. Csak a Benedictusnál válik liraivá a zenei kifejezőmód; ebben ismét a szoprán szóló vezet. A *Hosanna* rövidített visszatérése után a baritonszólo és a kamarazenekar zárja a tételt. A vers ismét kérdés, de megválaszolatlan:

A sebhelyekről ódát írni nem kell. . .

5. *Agnus Dei*. Megint egyszer a Verdi-modell: ahogy ott a két női szólista és a kórus a zenekarral együtt unisonóban zendíti meg a témát, Brittennél ugyancsak az unisono dominál. Ebben a tételben a szerző teljesen egybeolvasztja a tradicionális szöveget és az Owen-verset, mind a kettőt ugyanarra a dallamanyagra építi. A requiem-szöveg az Isten Bárányáról beszél, a vers egy háborúban szétlőtt útszéli fészületről.

6. *Libera me*. A tétel egész első szakasza, a kezdettől a *Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae*-ig egyetlen hatalmas fokozás, feltartóztatlan indulóritmusban. A *Libera* visszatérésekor szélesedik ki a tempó, és ér el a tétel a dinamikus csúcspontra.

Tulajdonképpen ez után következik az egész mű alap gondolatát megfogalmazó Owen-vers megzenésítése. A vers arról szól, hogy a katona megmenekül, és egy mély alagútban halottakkal találkozik. Köztük van az az ellenséges katona is, akit az előző napon éppen ő ölt meg.

Ne nézzük mi e gyászos indulót,
ez oly városba visz, amelyet nem véd fal,
s majd, mikor sok vér ragad szekerükhöz már,
felmegyek s megmosom őket édes kútból.
Mert van oly kút, bár dúlták háborúk,
Van olyan kút, melyben édes még a víz.

S a két szólista – a valamikori ellenségek – egymásnak énekelnek altató-dalt. Lassan bekapcsolódik a többi együttes is, először a gyermekkar és az orgona, majd a szoprán szóló, a nagykórus és a nagyzenekar, hogy Owen szövegével egyidejűleg énekeljék a gyászmise állandó részeihez egyébként nem tartozó *In paradisum deducant te Angeli* könyörgést. Ez a

gyönyörű bölcsődal zenei és gondolati tetőpontja az egész műnek. Más már nem is marad hátra, mint hogy az első két tétel végéről már ismert, tritonus-kondulással kísért kóruszakasz zárja le – az ugyancsak említett csodálatos utolsó akkordváltással – Britten megrázó alkotását.

PETRASSI

CORO DI MORTI (A halottak éneke)

„Dramatikus madrigál” férfikarra és kamarazenekarra

Goffredo Petrassi (1904–) a jelenlegi olasz zeneszerzés legnagyobb alakja Luigi Dallapiccola mellett. A két mester sokban rokon egymással: mindketten neoklasszikus stílusban írták első műveiket, s mindketten a bécsi iskola jegyében, a dodekafónia híveként érték művészetük tetőpontjára. Ám, míg Dallapiccola főleg az emberi énekhanghoz vonzódik, és legkiválóbb művei az opera vagy a kantáta műfaját gazdagítják, Petrassi mindenekelőtt instrumentális alkotóművész. Nem kizárólagosságot jelent e megkülönböztetés: Dallapiccola is írt kiváló hangszeres darabokat, s hogy Petrassi milyen kitűnően ért a vokális muzsikához, azt éppen a *Coro di morti* bizonyítja.

Petrassi ugyanakkor nagyszerű pedagógus is. Évtizedek óta vezeti a római Santa Cecilia Akadémia zeneszerzés-mesteriskoláját; e tevékenységének jótékony hatását mi, magyarok is élvezhetjük: Petrassinál tanult a mai magyar komponista-gárda három kiválósága is: *Szöllősy András, Durkó Zsolt és Jeney Zoltán*.

A *Coro di morti* 1941-ben készült, bemutatójára ugyanebben az évben került sor, a szerző vezényletével, Velencében. A következő évben színpadra került a darab: Rómában mutatták be ezt a változatot, Milloss Aurél koreográfiájával.

A Halottak éneke – krízis-mű, több szempontból is. Kritikus időben született, háború idején, amikor nagyon is természetes, hogy lelkiismeretes alkotóművész szembekerüljön a halál gondolatával. De kritikus időt jelez a mű Petrassi zenei fejlődésvonalaiban is. Megtalálható még benne a neoklasszikus stílusvilág hangja, de már fel-felbukkannak a Schönbergre, a dodekafóniára utaló momentumok. Nem teljes tizenkétfokú sorok, csak egy-egy menet, amely mintegy a sejt állapotában mutatja a

változást. S még egy – meglehetősen külsőséges – hatásmomentum: a zenekar összeállítása Stravinskyt juttathatja eszünkbe. A kíséző együttes ugyanis *három zongorából, rézfúvókból, ütőkből és nagybőgőkből* áll.

A mű alapja Leopardi egy költeménye. A vers gondolatmenete: a halottak érzelmek nélküli, „nem vidám, de biztonságos” állapotban vannak. Éppoly rejtély számukra az elmúlt élet, mint az élőknek az, mi lesz a halál után. Nem vidámak, de biztonságban vannak, mert „a sors halandóktól és halottaktól egyaránt megtagadja a boldogságot”.

A megzenésítés pontosan követi a költeményt: egy-egy formaegységnek vége egybeesik Leopardi versének mondatvégeivel. Visszatérő zenei motívumok – ostinato-basszusok, harmóniák és dallamsejtek – biztosítják a forma tömörségét, a változatosságot viszont a hangulatok, a kifejezés sokfélesége. Petrassi *olasz* művész; él benne az örök olasz tradíció: az énekhang ne csak *szép*, de *kifejező* dallamokat szólaltasson meg. S hogy ne csak a Leopardi-vers gondolatvilága kapjon hangot a műben, hanem valami kísérteties-fantasztikus-groteszk kripta-világ is: két hideg, különös, szárazan kopogó hangszeres scherzo-fugato ékelődik a vokális szakaszok közé.

DALLAPICCOLA

A FOGSÁG ÉNEKEI (Canti di prigionia)

énekkarra és hangszeres együttesre

3 tétel

Luigi Dallapiccola (1904–1975) a mai olasz zeneszerzők gárdájának vitán felül vezető egyénisége volt. A mester pályája során a zene minden műfajában jelentős műveket komponált, több alkotása világhírűvé vált. Dallapiccola stílusvilágára a legjobb felvilágosítással saját szavai szolgálhatnak: „Közismert tény, hogy egy egész élet irányvonalára döntő jelentőségű lehet egyetlen találkozás. Az én sorsom 1924. április 1-ének estéjén dőlt el, amikor a firenzei Pitti-palota fehér termében Arnold Schönberget láttam, amint »Pierrot lunaire«-jét dirigálta. Az a terület, ami engem eddig leginkább a dodekafónia rendszeréhez vonzott, a *dallamiság* volt. Tudjuk, mily különböző volt a századok folyamán a dallam-

ról való elképzelés: ennek sokoldalúságára mi sem jellemzőbb, mint hogy minden zenei újítónak kortársai elsősorban a dallamhiányt vetették szemére. Magam, személy szerint, azért választottam ezt a módszert, mert lehetővé teszi, hogy kifejezzem azt, amit kifejeznie kell. A soros technika a zeneszerző számára csak segédeszköz, melynek segítségével a zenei tartalom összefüggését megvalósíthatja. Ha valaki úgy véli, hogy ezt az összefüggést automatikusan garantálja a mű soros felépítése, az nagyon téved. A művészet technikája soha nem garantált semmit. . .” – Dallapiccola művészi portréját mindenekelőtt a drámaiság jellemzi, mégpedig az a fajta drámaiság, amely a nagy olasz operaalkotók, főleg Verdi sajátja.

A *Canti di prigionia* kifejezetten politikai ihletésű mű. Dallapiccola maga így ír keletkezéséről: „A mű alap gondolata 1938. szeptember 1-ének délutánján született meg bennem, amikor megtudtam, hogy Mussolini elindította Olaszországban a fajüldözést. Hogy írjam le érzéseimet, amikor a rádió közölte a fasiszta kormány elhatározását? Tiltakozásomat nem tudtam másként kifejezni, csak zenében. Akkor még nem tudtam, hogy néhány évvel később az olyanfajta műnek, mint amit akkor éreztem magamban megszületni, pontos definíciója lesz majd: protest music.” Ekkor vette kezdetét Dallapiccola belső emigrációja a fasiszta Olaszországban, amelynek következménye volt, hogy többek között épp a *Canti di prigionia* egyetlen előadást ért csak meg akkoriban, 1941. december 11-én, éppen azon a napon, amikor Mussolini hadat üzent az Egyesült Államoknak. A mű „újra-felfedezésére” 1945-ben került sor, a Modern Zene Nemzetközi Társasága első háború utáni zenei ünnepségén.

Három világhíres fogoly imája, gondolatai adják a mű szövegét: Stuart Mária börtönben írt imádsága, a középkor hajnalán mártírhalált halt nagy filozófus, Boëthius szózata és a fanatikus firenzei szerzetes, Fra Girolamo Savonarola búcsúja. E három szöveg a szerző számára nemcsak írójuk lelkiállapotát, helyzetét fejezi ki, hanem az egész, háborútól és barbárságtól sújtott emberiségét.

A háromtétéles mű zenei apparátusa: énekkar: (az I. és III. tételben vegyeskar, a II.-ban női kar), valamint két zongorából, két hárfából és nagy ütőcsoporthoz álló hangszeres együttes. A mű 1938 és 1941 között készült, első tétele a híres belga muzikusnak, Paul Collaernek van ajánlva (aki a Stuart Mária imáját még 1940 tavaszán bemutatta a belga

rádióban), a második Ernest Ansermet-nek, a harmadik pedig Dalla-piccola állandó hegedűművész-szonátapartnerének, Sandro Materassinak és feleségének.

*

I. O Domine Deus! Speravi in Te.

O care mi Jesu! Nunc libera me.

In dura catena, in misera poena desidero Te.

Languendo, gemendo et genu flectendo,

Adoro, imploro, ut liberer me.

(Ó Uram Istenem! Benned bíztam.

Ó édes Jézusom! Most szabadíts meg.)

Kemény láncban, nyomorult kínban vágyom Rád.

Szenvedve, zokogva és térdenállva

Imádlak, könyörgöm, hogy szabadíts meg.)

Stuart Mária imája

Mint az egész műben, már az első tételben is két zenei alapanyag adja a szerkesztés alappilléreit: egy tizenkétfokú sor, valamint az ősi gregorián Dies Irae-téma. („Egy tizenkétfokú sort állítottam össze, mint a teljes mű alapját, és ezt, szimbólum gyanánt, a régi egyházi éneknek, a Dies irae, dies illa-nak egy részletével ellenpontoztam. Az általános politikai helyzetet figyelembe véve, néhány héttel a müncheni egyezmény után, egyáltalán nem volt oda nem illő az utolsó ítéletre gondolni. Egyébként is meg voltam győződve arról, hogy a Dies irae-nek cantus firmusként való használata megkönnyíti majd mindannak megértését, amit ki akartam fejezni. . .”) A tétel zenekari bevezetése ezt a két anyagot mutatja be. Az énekkar először szavalókórusként recitálva szólaltatja meg a szöveg első sorát. A hangszeres együttes hozzákezd a két alaptéma kidolgozásához, ezt csukott szájjal énekelt szólamok kísérik az énekkarban. Nagy fokozás után elhal a hangszeres együttes hangja, a vezetést a kórus veszi át. A cappella, kíséret nélküli tétel bontakozik ki, a kóruszólamok imitációs feldolgozásban, az alapsorra támaszkodva mutatják be a tulajdonképpeni ima szövegét. Később újra belép a hangszeres együttes, hogy az utolsó szövegsorban kórus és zenekar együttes erőfeszítése vigye tetőpontjára a tételt.

II. Felix qui potuit boni
fontem visere lucidum,
felix qui potuit gravis
terrae solvere vincula.
(Boldog, ki a jónak
tisza forrását láthatja,
boldog, ki a földnek
nehéz bilincseit megoldhatja.)

Boëthius: De consolatione philosophiae

Ezt a tételt Dallapiccola „apokaliptikus scherzónak” nevezte. A nagyjából háromszakaszos formájú darab szinte a semmiből indul, fel-le hullámzó, rohanó és mégis légies hangokkal. Közben a különleges összeállítású hangszeres együttes maga is a legkülönösebb hangzási effektusokat szólaltatja meg. Felbukkan itt is a Dies irae témája, ezúttal a két hárfa szólamában. A tizenkétfokú szerkesztés ebben a tételben a legszabadabb, így például helyenként tiszta dúr-akkordok is hallhatók. A középszakasz markáns kóruszenéje adja az ellentétet az első részhez, majd visszatér a bevezetés hangszeres muzsikája, ezúttal összeötvözve a női kar szólamaival, végül az ívelt forma lezárásaként ismét egyedül marad a hangszeres együttes.

III. Premat mundus, insurgant hostes, nihil timeo
Quoniam in Te Domine speravi,
Quoniam Tu es spes mea,
Quoniam Tu altissimum posuisti refugium tuum.
(Szorongasson a világ, keljenek fel az ellenségek, semmitől sem félek,
Mert Tebenned biztam, Uram,
Mert Te vagy az én reményem,
Mert magasztos menedéket alkottál.)

Savonarola: Meditatio in psalmum 30.

Egyetlen bevezető ütem után az énekkar és a zongorák unisonója intónálja a tétel tizenkétfokú alapsorát, majd rögtön utána harmonizált formában szólal meg a Dies irae. E két anyagra épül a tétel első része. A középszakaszban – ugyancsak az alapsorból alkotott képletekre – Dallapiccola három, egymásba épített kánont dolgoz ki. A harmadik

szakaszban visszatér, természetesen variálva, az első főrészt, majd a tétel és a mű az I. tétel végének variált idézésével ér véget.

Több mint tíz évvel *A fogság énekei* után készült el a mű párdarabja, a vegyeskarra és nagyzenekarra írt *A szabadság énekei* (Canti di liberazione). Ebben a darabban is három latin szöveg adja a három tétel tárgyát: Castellio egy levele, Mózes II. könyvének három verse és Szent Ágoston Vallomásainak egy részlete.

NONO

IL CANTO SOSPESO

szoprán-, alt- és tenorszólóra, vegyeskarra és zenekarra

9 tétel: 3 zenekari, 3 kartétel, 3 szólótétel (ebből az egyikben női kar is közreműködik)

Korunk oratorikus alkotásainak általános bevezetőjében tettünk említést az „elkötelezettségről”. Talán egyetlen zeneszerzője sincs napjainknak, akire ez az elkötelezettség jobban vonatkozna, akit jobban determinálna, mint *Luigi Nono*, az 1924-ben született világhírű olasz zeneszerző.

Pályája kezdetén Schönbergből, majd Webernből indult ki, mint szinte valamennyi kortársa. Tulajdonképpen nem végzett akadémikus tanulmányokat, nem tanulta főiskolán a zeneszerzést soha. Mesterei az olasz Bruno Maderna – később műveinek karmestere –, valamint korunk egyik legnagyobb dirigens génusza és a modern zene apostola, Herman Scherchen voltak. Nono a darmstadti nyári fesztiválokon „ugrott” ki, egyidőben azzal a másik két zeneszerzővel, akik az 50-es évek elején az avantgarde élére kerültek: Pierre Boulezszel és Karlheinz Stockhausennel. Három zeneszerző – három teljesen különböző alkat. Ritkán fordul elő, de ezúttal így volt, hogy a három fiatal komponista egyben három nemzeti psziché, nemzeti látásmód megtestesítőivé is váltak. Boulez Debussyt vallja ősének, és valóban, muzsikájában félreismerhetetlenül ott van a színek vibrálása és az a latin forma-génusz, amely Debussyre és minden francia zeneszerzőre olyannyira jellemző. Stockhausen példája a kísérletező-töprengő német szellemiségnek; ő talán a legmerészebb az új metódusok, az új ötletek kipróbálása terén.

Nono pedig soha nem tagadta meg az olaszokra mindig jellemző kan-

tábilítást, az emberi énekhangnak minden más instrumentumnál nagyobb tiszteletét. Gyakran jegyezték meg munkáiról, hogy azok bármennyire is avantgardisták, sohasem hiányzik belőlük az az énekes szellem, amely a legnagyobb olasz operakomponisták műveit hatotta át. Ugyanennek a karakterisztikumnak másik megjelenési formája, hogy éppen 1956-tól, a Canto sospeso születési évétől kezdve, Nono szinte kizárólag vokális műveket komponál.

Ám akár instrumentális, akár vokális, akár még kialakulatlan, akár már egyéni stílust tükröző egy-egy Nono darab, mindig ott van bennük az elkötelezettség. Nono ízig-vérig kommunista. Minden darabja tehát politikai állásfoglalás. A jelentős tett az, hogy Nono ezt a teljes átpolitizáltságot össze tudja egyeztetni a legmerészebben avantgardista eszközökkel és módszerekkel.

Stiláris fejlődésének fordulópontja, első igazán egyéni hangú műve volt az 1955–56-ban komponált Canto sospeso. A cím alig fordítható: a „sospeso” szó egyaránt jelent „félbeszakadt”-at és „lebegőt”. A zeneszerző abból a kötetből vette szövegeit, amelyben az európai ellenállási mozgalom halálraitéltjeinek búcsúlevelei találhatók. Egyes mondatokat emelt ki 10 ilyen búcsúlevélből, köztük a Ljuba Sevcováéból. E szövegválasztás folytán a „sospeso” szó mindkét jelentése érvényes: a mártírok éneke félbe is szakadt, de örök időkre itt is lebeg köztünk. A kifejezés maga abból a búcsúversből való, amelyet a Rosenberg-házaspár a kivégzés előtt írt gyermekeinek. Igen érdekes a szöveg kezelése. Nono egy több évszázaddal korábbi technikát elevenít föl, az ún. *hoquetus*-rendszert. (Az olvasó Machaut Rheimsi Miséjének ismertetésénél találja meg ennek a módszernek leírását, a 13. oldalon.) Az új *hoquetus*-szisztéma abból áll, hogy a kóruszólamok a szövegnek csak egy-egy szótagját éneklik, a következő szótagot már egy másik szólam veszi át, és így felosztva, szólamok közé széttörve áll össze szavakká, mondatrészekké, mondatokká a textus. Ezzel tulajdonképpen Nono a szöveg fonetikus anyagát is bevonja a kompozícióba. Ez a módszer Nono nyomán iskolát teremtett.

Az egész mű egyetlen tizenkétfokú sorra épül, mégpedig egy olyanra, amely a központi *a* hangból kiindulva félhangonként lép egyre távolabb, azaz tölcészerűen tágul. (Ezt a témakialakítást igen régen ismerjük, hiszen Bach *e*-moll orgonafügája ezért kapta a „Tölcserfuga” elnevezést.) Ez a soralkotás tulajdonképpen egyértelmű azzal, hogy a sor nem melodikus; bármelyik hang lényegében bármikor előfordulhat, a sor mintegy statisztikus alapot ad csak a kompozícióhoz. Ez az eljárás megint csak

iskolát teremtett: megszülettek azok a művek, amelyek minden pillanatban a teljes tizenkéthangos mezőt megszólaltatják. Ez megint egyértelműen alakítja át a hangzó anyagot *foltokká, színekké*. Megszűnik a harmónia konszonáns vagy diszsonáns jellege, hiszen ha minden hangot egyszerre hallunk – hogy megismételjük – az összhangzásból hangszín válik.

Az I., IV. és VIII. tétel csak zenekarra íródott, a II. a cappella kórusra, a többiben szólísták, kórus és zenekar vesznek részt.

A darab kilenc tételében hol drámai, hol lírai képeket kapunk. Így az első zenekari tétel hallatlan feszültséget állít elénk a lehelethalk pianissimo-hangzás, és a harsány rézfúvós hangzatok szembeállításával, az a cappella második tétel ismét a drámai feszültség jegyében áll, a tenorszó-lós ötödik darab érzelemgazdag kép, míg a kórusra és zenekarra komponált hatodik tétel a fasizmus megrendítő látomása. (Szövege: „Ezek a mi gyilkosaink.”)

Az egész műre vonatkozóan pedig hadd idézzük Luigi Pestalozzát, a kitűnő olasz kritikust, aki szerint: „Ez a kantáta olyan mű, amelyben az erőszak áldozatai fölött érzett mély szánalom és együttérzés sohasem válik a tragédiával szembeni passzív érzéssé. Mindig olyan erő nyilvánul meg benne, amely igazi humánus dühhé fokozódik, dühhé, amellyel az áldozatok is szembeállították szilárd, tiszta és a jobb jövőben bízó hitüket az embertelenséggel. A halálraitéltek búcsúleveleiben foglalt tartalomnak ez az átérzése Nono darabjában kiegészül, együtt jár a zene formai tökéletességével.”

STOCKHAUSEN

AZ IFJAK ÉNEKE (Gesang der Jünglinge)

Az elektronikus muzsika

Az oratórium műfajának korok feletti érvényességét, életét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a különböző zenetörténeti korszakokban kere-teibe tudta olvasztani a legkülönbözőbb kifejezési eszközöket, szerkesztésmódokat, sőt közlési médiumokat is. Ezt bizonyítja, hogy a legújabb zenetörténeti periódus alkotóművészei is gazdagítják a műfajt, s hogy a

napjainkban létrejött eszközök, médiumok is bevonultak az oratórium világába. Így az elektronikus zene is.

Az 1940-es évek legvégén egyszerre több helyen is – így elsősorban a kölni és a párizsi rádió kísérleti stúdióiban – felmerült a gondolat, vajon nem lehet-e a generátorok által keltett hangokat zeneként felfogni, azokból a zene törvényszerűségei szerint darabokat felépíteni. A generátorhangzás lehetőséget ad a zeneszerzőnek arra, hogy teljesen függetlenítse magát a temperált hangrendszertől – sőt, az elektronikus zenének egyáltalán nem lehet célja temperált rendszerben dolgozni. (Hasonlatként: ha egy zeneművet szerzője tökéletes hangszereszerűséggel komponált meg zongorára, akkor teljesen felesleges a művet bármilyen más hangszerre vagy zenekarra átdolgozni.) Szinte beláthatatlan az elektronikában a dinamikai skála is, az alig hallható pianissimóktól a süketítő fortissimóig. A kezdeti kísérletek után lassanként két irányzata is kialakult ennek az új művészeti ágnek: a szigorúan vett elektronikus zene és az úgynevezett *musique concrète*. Az első a kölni stúdióban, a második a párizsiban bontakozott ki. (Azóta a világ számos helyén létesült elektronikus stúdió, a leghíresebbek az említettekén kívül Amerika több városában, Milánóban, Varsóban és Tokióban vannak.) Az elektronikusok kizárólag a generátorok által keltett hanganyaggal dolgoznak. A *musique concrète* művei a természetben adott, *konkrét* zörejeket manipulálják a különböző stúdióberendezésekkel. Ezek a berendezések lehetőséget adnak a magnetofonra felvett generátorhangok vagy zörejek lassítására (tehát hangjuknak mélyítésére), gyorsítására (a hang magasabbá tételére), különböző szűrők segítségével való átalakításra, egymásra helyezésre, keverésre stb. Az elektronikus partitúra hangjegyekkel természetesen nem rögzíthető; műszaki rajzhoz hasonló grafikonon tervezik meg a művet, melynek egyik tengelye az időtartamot, a másik a frekvenciákat jelzi. Később rájöttek, hogy megszólaltatható egyszerre a teljes frekvenciatartomány is, amelyben az egyes frekvenciák már teljesen eltűnnek, és az összecsendülés helyett szín adódik. Ez utóbbit nevezik fehér zúgásnak. A különböző „színes zúgások” pedig a frekvenciatartomány különböző szakaszait szólaltatják meg. Későbbi időkben, az 50-es évek közepe táján a két irányzat egyre inkább közeledett egymáshoz. Majd felhasználták az elektronikus hangzásokat hangszerekkel, illetve énekhanggal együtt is. Manapság egyre ritkább, hogy egy zeneszerző tisztán elektronikus vagy konkrét zenét írjon, s így az elektronikus anyagot tartalmazó hangszalag lassanként a zenekar vagy a kamaraegyüttes egyik „hangszerévé” alakult át.

Az 50-es években fellépő avantgarde egyik vezéralakja a Kölnben 1928-ban született Karlheinz Stockhausen. Tanulmányait Frank Martin-nál, Darius Milhaud-nál és Olivier Messiaen-nál végezte. Már korai alkotásaiban is a legmerészebben kísérletezők egyike volt, aki főleg a Webern darabjaiból levonható törvényszerűségeket szigorította és vitte tovább. Kezdetől fogva foglalkozott az elektronikus kísérletekkel, s egyike volt azoknak, akik először komponáltak önálló elektronikus darabokat. Ezek realizálására a kölni stúdióban került sor. Eddigi életművében hangszeres, elektronikus és a kettőt vegyítő darabok egyaránt szerepelnek. A jelenlegi avantgarde irányzatok számos újítását ő kezdeményezte, így többek között a térhatásnak a zenemű alkotóegységei közé való bevonását is. A legutóbbi években egyik résztvevője annak az irányzatnak, melynek eredményét jobb szavak híján zenei neo-dadaizmusnak vagy happening-nek nevezhetjük.

*

A „Gesang der Jünglinge” 1955–56-ban készült a kölni stúdióban. A cím a biblia apokrif fejezeteinek egyikére utal, Dániel könyvének „Az ifjak éneke a tüzes kemencében” című imájára. A darabban főszerephez jut az elektronikus hanganyag mellett egy gyermekhang is. Ezt a gyermekhangot manipulálta Stockhausen különböző sebességekkel, sokszorosítással és egymásra helyezéssel. Így az egyetlen énekhangból többszólamú kórusokat alakított ki. Az énekelt hang és az elektronikus elemek egyenrangúak a műben. A darab egyébként eredeti formájában a sztereofóniára is épít, tulajdonképpen öt, a terem különböző részein elhelyezett hangszóróra koncipiálódott. Ezáltal a hangzás iránya és térbeli eloszlása is hozzátartozik a kompozíció lényegéhez.

LUTOSŁAWSKI

HÁROM MICHAUX-KÓRUS

húszszólamú vegyeskarra és 23 tagú zenekarra

Witold Lutosławski (szül. 1913) a mai lengyel zeneművészet és az „új lengyel iskola” hazájában és külföldön egyaránt legelismertebb vezéralakja. Zeneszerzői fejlődése úgyszólván szimbóluma a mai lengyel zene útjának. Folklorisztikus ihletésű műveket alkot első korszakában (Sziléziai triptichon, Kis szvit, Concerto), majd 1957-ben megírja a Bartók emlékezetének hódoló *Gyászzenét*. Ebben a műben még vegyítette a dodekafon-szeriális elemeket a tonális-hagyományos muzsika néhány összetevőjével, bizonyos fokig – például ritmikájában – megmaradt a hagyományos kifejezési módoknál. 1961-ben írja meg *„Jeux vénitiens”* című zenekari darabját, s ebben a műben már szakított mindenfajta tradicionális kötöttséggel.

Lutosławski azóta írt darabjai – a Michaux-kórusok, a II. szimfónia, a Vonósnegyes, a Livre pour orchestre, a Mi-parti, a Gordonkaverseny – a mai zene egyik legújabb szerkesztési módszerét alkalmazzák, az úgynevezett aleatóriát. Ez a szakkifejezés Pierre Boulez-től származik, és lényegében azt jelenti, hogy a zeneszerző több-kevesebb módot ad a véletlennek a mű felépítésében. Bizonyos formaelemek, tételek, sőt esetleg maguknak a hangoknak a sorrendje, egymásutánja, előadási módja a karmester, illetve az előadóművész (zenekari tag vagy kórusénekes) kedvére, pillanatnyi ihletére, tehát a véletlenre van bízva. Lutosławski szerint ez a módszer „hatalmas mértékben gazdagítja a zene ritmikai oldalát, anélkül, hogy fokozódnának az előadás nehézségei. Az aleatória ezenfelül lehetővé teszi a zenekar keretein belül a játék teljes egyéni szabadságát. Így nyílt meg előttem az út olyan hangzási víziók megvalósításához, amelyek egyébként megmaradtak volna örökre a képzelet világában. Az aleatorikus technika azon vívmányai viszont, amelyek a véletlent vezető faktorrá emelik – ezek nem érdekelnek.”

A mai zenében kevésbé otthonos hallgató-olvasó számára hadd iktassunk itt közbe néhány magyarázó szót az előbbi Lutosławski-idézethez. A véletlen bevonása a kompozíciós munka eszközei-módszerei közé nem kevesebb, mint ezer évre tekint vissza. Első jeleit Arezzói Guido egyik traktátusában találhatjuk: a szolmizáció és a hangjegyzírás feltalálója itt azt javasolja, hogy a zeneszerző a megzenésítendő himnusz dallamát úgy készítse el, hogy az előforduló magánhangzókhoz társítson egy-

egy zenei hangot, az utóbbiakat aztán úgy sorolja egymás után, ahogy a szöveg szótagjaiban előforduló magánhangzók diktálják. A középkortól kezdve se szeri, se száma az úgynevezett *soggetto cavatok*-nak, betűhang játékoknak, melyek rendszerint egy-egy nevet ültetnek át zenei hangokká. (A legismertebb ezek között természetesen a B-A-C-H...)

Így, amikor 1959 tájékán Boulez és köre alkalmazta a véletlent, igen régi hagyományt újított fel. Az elnevezés a latin *alea* = kocka szóból ered; a zeneszerzők ugyanis a véletlenre bízott zenei folyamat alakulását a kockadobásra bizzák. (Ez sem új metódus: Haydn és Mozart tollából ismerünk olyan táncdarab-sorozatokat, amelyekben például egy-egy menüettet megadott ütemekből kockadobással lehet összeállítani.) Ez utóbbi példa mutathat rá a mai aleatória egyik ágának jellegzetességére. A Mozart- és Haydn-féle játékokban ugyanis az ütemek úgy vannak megszerkesztve, hogy azok bármilyen sorrendben értelmes egészzé állnak össze. Tehát a véletlen szerepe korlátok közé van szorítva, az aleatória *irányított*. Lutosławski is – csakúgy, mint Boulez vagy a többi olyan mai zeneszerző, aki a mesterséget komolyan veszi – ezt a fajta irányított aleatóriát alkalmazza.

Ezzel szemben áll a másik aleatorikus irány, amely nem ismer semmiféle korlátozást, semmiféle irányítottságot, és mindent a véletlenre bíz. Ez a szerkesztésmód – ha lehet a konstrukció fogalmát itt egyáltalán használni – természetesen azonossá válik a mai drámairodalomból ismert happeninggel, mindkettő lényegében felújítása az I. világháború idején megszületett dadaizmusnak.

A Michaux-kórusok vagy a többi említett Lutosławski-mű pregnáns bizonyítékai annak a tételnek, hogy nem a módszer a lényeges, hanem az, hogy a zeneszerző mire és hogyan használja a módszert. Lutosławski zenéje mindig kifejezésteljes volt, és bármely alkotómódszert használt, az is maradt. Éppen a Michaux-kórusok bizonyítják, hogy az aleatória is alkalmas a legnagyobbfokú érzelmi feszültség, a dráma és a líra kifejezésére.

*

A mű 1962–63-ban készült a zágrábi Modern Zenei Biennále vezetőségének felkérésére. Bemutatója 1963. május 9-én volt Zágrábban.

Az előadói apparátus: 20 szólamú énekkar (azaz a hagyományos négy szólam mindegyike öt alcsoportra oszlik) és 23 tagból álló zenekar (fúvóhangszerek, 4 ütőscsoport, 2 zongora és hárfa). A költő, Henri Michaux (szül. 1899) az újabbkori francia líra egyik legjelentősebb alakja.

Versei nehezen sorolhatók bármilyen izmus fogalomkörébe. Megtalálható bennük a szimbolizmus éppúgy, mint a betűjáték (lettrizmus), a dadaista versekre emlékeztető halandzsa éppúgy, mint az egészen mélyreható gondolatiság és líra.

I. Gondolatok. A vers a felbukkanó, majd elröppenő, körvonalakat alig-alig nyerő gondolatokról szól. A zenei megoldás ezt követi, amikor mind a zenekarban, mind az énekarban elmosódó, elfátyolozott effektusokat alkalmaz. Minden énekkari tag a maga belső egyéni tempója szerint szólaltatja meg szólamát az adott kereteken belül, és a zenekar ugyanezt teszi. A tételben igen kevés a dinamikus részlet, uralkodik a piano és pianissimo. A szerkezet maga döntő mértékben clustereket alkalmaz, mégpedig mozgásban feloldva.

II. A nagy háború. A kórusé a vezető szerep, ám egyetlen énekhang sem hallatszik az egész tétel folyamán: a legkülönbözőbb beszédmódok szólnak meg – egyszerű beszéd, suttogás, kiáltás stb. A zenekari együttesből az ütők kerülnek előtérbe, a többi hangszer csak egy-egy tetőpontot erősít. Az egész tétel egyetlen kavargás, izgatott-feszült gomolygás, mely csak az utolsó pillanatokban simul el, hogy érvényre juttassa a „Mindenki keresi, mi is, hol a Nagy Titok” sort.

III. Megnyugvás a balsorsban. Ha az I. tétel a gondolatiságé, a második a drámaiságé volt, a harmadik a líráé. A kórus ismét az énekhangot alkalmazza, a zenekar csak néhány hangszeres közjátékra szorítkozik, melyekben a hárfáé a vezető szerep. A költemény és a zene hangulatát legjobban akkor közelítjük meg, ha idézzük a kezdő- és zárósort:

Balsors, nagy művelőm,

Balsors, ülj le...

.....

Fényednek, kényednek, tényednek

Megadom magam.

(*Weöres Sándor fordítása*)

A rendkívül szövevényes aleatorikus szerkesztés miatt a mű előadása két karmestert igényel: az egyik a zenekart, a másik az énekkart vezényli.

PENDERECKI

LUKÁCS-PASSIÓ

(Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam)

szoprán-, bariton- és basszusszólóra, narrátorra, gyermekkarra, hármás
vegyeskarra és zenekarra

Személyek:

Krisztus (*bariton*) – Péter (*basszus*) – Evangelista (narrátor)

12 szám: 4 ária, 8 kórus

A mai lengyel zeneművészet nagy áttörését a középgenerációhoz tartozó zeneszerzők indították meg az 50-es évek második felében. Néhány év után azonban csatlakoztak Witold Lutosławski nemzedékéhez a fiatalok: azok az évjáratok, amelyek a modern, korszerű nyelvet már tanulmányaik során szívták magukba. Ennek a nemzedéknek lett egyik vezető alakja Krzysztof Penderecki (szül. 1933).

Első stíluskorszakában – melynek világszerte ismert darabja a Gyász-ének Hiroshima áldozatainak emlékére – teljesen új zenekari stílust honosított meg. Tulajdonképpen ezekhez a művekhez fűződik az a törekvés, amely az elektronikus zenéből ismert hanghatásokat a zenekar eszközeivel akarja realizálni. Ennek egyik legfontosabb eszköze a cluster-technika. (Cluster [hangfürt] néven olyan hangcsoportot értünk, amelyben a hangok szorosan egymás mellett szólalnak meg, rendszerint fél-, sőt esetleg negyedhang távolságnyira. Az ilyen hangfürtben a disszonancia-jelleg, sőt már az akkordfogalom is teljesen megszűnik és átalakul hangszínné.) Ezekben a Penderecki-művekben a vonósok hangszerkezése is megváltozott: a szerző a legkülönbözőbb súrlódó, ütögető, kopogó effektusokat írja elő, alkalmazza a hűrtartó lábön és a mögötte való játékot. Mindezzel valósággal iskolát teremtett, nemcsak Lengyelországban, hanem világszerte.

A 60-as évek elején komponált, a cappella kórusra írt Stabat Materben, majd az 1966-ban bemutatott és a világ legtöbb zenei centrumában előadásra került monumentális Lukács-passióban új útra tért. Felhagyott korábbi vonósenekari műveinek szinte kizárólagos zörej- és hangfürt-technikájával, és új stílusának gyökereit régebbi korokba ereszti. Különböző eredetű tradíciókat támaszt fel a műben, természetesen a mai kor szellemében átértelmezve azokat, a mai zeneszerzési módszerek eszközeit felhasználva.

A felületen kezdve: tradicionális, még hozzá a bachi passió-formára utal egyrészt a két főrészeire való osztás (Krisztus szenvedése, illetve halála), másrészt a mű formai tagolása áriákra, recitativókra, Evangelista-szövegekre és kórustételekre. A zenei anyagban magában ugyancsak találhatóak a régmúltra utaló jelzések: egyrészt a B-A-C-H téma mikrostruktúráként való felhasználása, másrészt egy régi lengyel egyházi himnusz kezdetének motívumtöredéke. S ami a leglényegesebb: a zenei anyagkezelés, a konstrukció maga is mutat fel hagyományos, illetve újjáélesztett vonásokat, így Penderecki sokat vesz át a gregorián intonációkból (többek között a melizmatikus éneket is), gyakran alkalmaz szűk hangterjedelmű, litániázó dallamképzést.

A hagyományos elemek mellett természetesen a legmodernebb szerkesztésmódok jutnak szerephez a Passióban, sőt, ezeké a vezetőszerep. A tömörszerű, clusterekre építő kóruskezelés, a különböző struktúrák logikus és következetes végigvitele, egyes helyeken az aleatorikus szerkesztés, valamint Penderecki zenekarkezelésének ismert eszközei a legfontosabb jegyei ennek az új Penderecki-stilusnak. (Új? Több régi művében megtaláljuk a gyökereit a látszólag fordulatszerűen beálló, valójában azonban jól előkészített stílusváltásnak.)

Egész nyelvezete sokat egyszerűsödött, sőt, mondhatni előszeretettel alkalmazza új darabjaiban a legegyszerűbb, de ugyanakkor mindig a közvetlen hatást célzó eszközöket. Talán merész a hasonlat, de bizonyos szempontból Carl Orff módszerei jutnak a hallgató eszébe: mind a ketten a közvetlen, direkt hatások emberei, s mindketten dolgoznak végtelenségig lemeztelenített eszközökkel. Nem kell azonban mondani sem, hogy ezek az eszközök, Orff és Penderecki világa fényév távolságban vannak egymástól.

A legutóbbi években Penderecki levonta a végső következtetéseket: stílusa teljesen romantikussá vált.

A Lukács-passió a kölni rádió felkérésére, 1963–65-ben készült. A megrendelésre az alkalmat a münsteri katedrális hétszázéves fennállásának ünnepe adta; 1966. március 30-án az ősrégi székesegyházban zajlott le a világbemutató.

A Lukács-passió szövegének összeállítását a zeneszerző műve. Benne nemcsak az evangélium-szöveg maga kapott helyet, hanem különböző latin himnuszok is. Az Evangelista-szövegeket prózai narrátor mondja el.

Az egyes különálló tételek: *O crux ave* – kórus; *Deus meus, Deus meus* (XXI. zsoltár) – Krisztus áriája; *Domine quis habitabit* (IX. zsoltár)

– szopránária; *Jerusalem, Jerusalem* (Jeremiás siralmaiból) – kórus; *Ut quid Domine* (X. zsoltár) – a cappella kórus; *Judica me, Deus* (XLII. zsoltár) – Péter áriája; *Jerusalem, Jerusalem* (Jeremiás siralmaiból) – kórus; *Miserere mei* (LVI. zsoltár) – a cappella kórus.

Et bajulans sibi crucem (János evangéliuma) – kórus; *Crux fidelis* – szopránária; *In pulverem mortis* (XXI. zsoltár) – a cappella kórus; *Stabat Mater* – a teljes himnusz megzenésítése a cappella kórusra. (Penderecki egy korábbi művét vette be ezzel teljes egészében a Passió partitúrájába.) *In te Domine speravi* (XXXV. zsoltár) – kórus.

PENDERECKI

DIES IRAE

szoprán-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra és zenekarra

3 tétel

Penderecki *Dies Irae* című oratóriumának bemutatója 1967-ben volt, az auschwitzi haláltáborban, a fasizmus áldozatai nemzetközi emlékművének leleplezésekor. A mű teljes címe: „Oratórium az auschwitzi haláltáborban meggyilkoltak kiolthatatlan emlékezetére”. A mű szövegét bibliai idézetekből, Broniewski, Rózewicz, Aragon és Valéry verseiből, valamint Aiszkhülosz drámáinak egyes részleteiből a zeneszerző állította össze; valamennyit – a görög idézeteket kivéve – latinra fordította.

A *Dies Irae* stiláris világáról ugyanazt mondhatjuk el, mint a Lukács-passióéről. Annak közvetlen szomszédságában született, az új stílus megjelenésének második állomása volt Penderecki életművében.

A *Dies Irae* három főrésze oszlik: *Lamentáció*, *Apokalipszis*, *Apoteózis*. A három főrész természetesen hangulatilag élesen elválik egymástól. A *Lamentáció*ban a zsoltározó szavalókórusok, a szoprán-szólo széles-ívű, valóban „lamento”-jellegű dallamai és a rendkívül szűk hangterjedelmű szólamokban mozgó, tömörszerű hatásokat létrehozó kórus-szalkaszok a legjellemzőbb zenei eszközök, míg az *Apokalipszis*ben a fortissimo effektusok, a természetes hangszerkezelés (így például valódi láncsörgés, fémlemez, sziréna), a kórus és a basszusszólo kiáltó-sikolto hanghatásai ábrázolják a haláltáborok elszabadult poklát. Az *Apoteózis*ban a tenorszólo hirdeti meg a halálon aratott diadalt, az énekkar

szinte a régi passiók zárókórusainak hangját idézi. A mű befejezése pedig még egyszer visszahozza – emlékeztetőül – a kezdő Lamentáció hangulatát.

LIGETI

REQUIEM

szoprán- és mezzoszoprán-szólóra, kis- és nagykórusra, zenekarra

4 tétel

Ligeti György (1923–) nevét manapság a világ legelső élvonalában emlegetik, a mai zeneszerzés legnagyobbjai között tartják számon. Veress Sándor és Farkas Ferenc növendéke volt, s tanulmányainak befejezése után a Zeneakadémia elmélettanára lett. 1957 óta külföldön él. Ligeti már itthon is foglalkozott olyan kompozíciós tervekkel, amelyek csak később realizálódtak ugyan, de már a tervezés állapotában magukba foglalták azokat a csírákat, amelyek a zeneszerző új stílusát jelentették. Hogy mindez kibontakozhassék, Ligetinek tanulnia kellett. Munkatársa lett a kölni rádió elektronikus stúdiójának, első kísérletei elektronikus darabok voltak. 1959-ben írt *Apparitions* című zenekari művében – melyet egy bírálója igen találóan „a szimfonikus költemény egyedül lehetséges mai megoldásának” nevezett – már készen állnak az új stílus kifejezőeszközei és zenei jellemzői, míg az 1961-es *Atmosphères* az érett mestert mutatják. Ligeti nem él a dodekafónia eszközeivel, sem annak ortodox, sem pedig „darmstadti” módján, soha nem írt sem aleatorikus, sem totálisan determinált szeriális műveket. Mottója, mely tulajdonképpen iskolát teremtett: „Szabadságot a rendben”. Azaz, megtartva a mai avantgarde szigorú szerkesztési elveinek legtöbbszörét, úgy komponál, hogy a pillanatnyi ötletnek – talán elavult szóval: az ihletnek – mindig döntő szerepe van. Mint egy levélben ő maga írja: „Nem érdekel, hogy az »avantgarde-hoz« vagy a »reakcióhoz« számítanak-e. Csak az érdekel, hogy olyan zenét írjak, amilyen előttem lebeg. Ideológiai szempontok lényegtelenek a számomra, és zenémet eszem ágában sincs elvi-elméleti bázisra helyezni. Ebből a szempontból Stravinsky felfogása számomra is az egyedül helyes. Akárcsak ő, én is közömbös vagyok a »modernség« kategóriájával szemben. . . . Egyszerűen azt teszem, amit helyesnek tartok. A divat egyáltalán nem érdekel.”

Ennek a szemléletnek és ennek a kompozíciós módszernek monumentális példája az 1963–64-ben komponált Requiem. A mű svéd megrendelésre készült, és bemutatója is Stockholmban zajlott le. Ligeti nem zenésítette meg a Missa pro defunctis teljes liturgikus szövegét, csak négy tételt, az Introitust, a Kyrie-t, a Dies irae-t és külön tételként ez utóbbi Lacrymosa szakaszát.

A Requiem zenéjét két szempontból vizsgálhatjuk: a zenei szerkesztés és a kifejezés szempontjából. Az előbbi természetesen csakis mélyreható szakmai elemzés útján deríthető fel. Ligeti módszeréről itt csak annyit, hogy mai eszközökkel megoldott példája a németalföldi iskolák rendkívül bonyolult ellenpontjának. A szerző maga „mikropolifóniának” nevezi módszerét: minden egyes szólam valamilyen módon önálló életet él, az egész szólamszövedék azonban rendszerint hatalmas hangzó tömb benyomását kelti. Tulajdonképpen olyan hangfürt (cluster)-technikáról van szó, amelyben minden szólam önálló mozgásban van, kánonokat és fűgákat alkot, de mivel legtöbbször az egész hangzó tartomány igénybe van véve, a hallgató legtöbbször nem is tudja észlelni az egyes szólamok önálló mozgását.

A kifejezés módja bizonyítja leginkább, hogy Ligeti valóban nem avantgardista. A Dies irae-ben például tudatosan törekszik a szinte madrigaleszk ábrázolásmódra, így a Tuba mirum-szakaszban a mezzoszoprán szóló a *sepulchra* (sír) szóra énekli a legmélyebb hangot, de amikor majdnem ugyanez a frázis más szöveggel ismétlődik, a dallam más fordulatot vesz. „A sequentiát én hallatlanul színes képeskönyvként fogom fel, minden pillanatban, minden háromsoros strófában más, új képpel. A Dies irae-ben egészen tudatosan törekedtem a közvetlen képszerűségre, majdhogynem a vizuális megelevenítésre” – mondja maga a szerző.

S néha a zenei szerkesztés módszere is a kifejezést szolgálja. Ligeti számára ez a négy tétel valamiféle „per aspera ad astra”, a mélységekből a csillagokig-gondolatot tükröz. A *Requiem aeternam* sötét mélységéből ível felfelé a vonal, és ez a felfelé ívelés szó szerint éppúgy megvan a műben, mint hangulatilag. Az állandó alulról felfelé mozgás nemcsak a mű egészére, hanem az egyes tételeken belül is érvényes. Noha a Lacrymosában szó szerint nem fordul elő a *Lux perpetua* (örök világosság) kifejezés, a zárótétel mégis ezt a fogalmat állítja elének.

1. *Introitus*. Lassú tempóban, a férfikar és a hangszerek legmélyebb regisztereiben kezdődik a mű. Ha a kifejezést szavakba akarnánk foglalni, talán a halálfélelem lenne a legmegfelelőbb fogalom ennek a résznek

hangulati jellemzésére. Az *Exaudi*-nál világosodik csak ki kissé a zenei kép, hogy a *Requiem* visszatérésénél újra visszaessünk a sötét mélységekbe. (Ebben a részben lép be a két szólista is először.)

2. *Kyrie*. Míg az *Introitus* formája szakaszokra oszlik, a *Kyrie* egyetlen hatalmas és megszakítatlan mozgás. A szerkezet rendkívül bonyolult és valóban a németalföldiek bravúrjaira emlékeztető ötszólamú kettősfüga. Külön témája van a *Kyrie*-nek és külön a *Christe*-nek. Az öt szólam mindegyike ugyanakkor négy „alszólamra” oszlik és ezek egymás közt kánon-viszonyban vannak. Így a polifonikus szövevény hús szólamú. Ami a hallgatóhoz elérkezik, az egy lenyűgöző, véget érni nem akaró, hatalmas segélykiáltás, amely a semmiből indulva szinte az egész világot előnti. Mintegy tölcserként, egyre távol két irányban az anyag. Ez a távulás egyidejűleg érvényes a hangmagasságokra (illetve mélységekre) és a dinamikára. Ugyanilyen tölcérszerű módon szűkül vissza a formai folyamat, majd többszörösen, de rövidebb lefolyásban mindez megismétlődik. Túlzás nélkül mondhatjuk: a mai muzsika nem ismer ennél a tételnél monumentálisabb és lenyűgözőbb alkotást.

3. *Dies irae*. A formatörvény ebben a tételben ismét másféle. Az *Introitus* szakaszosságával és a *Kyrie* folyamatos mozgásával szemben, ebben a tételben a töredezettség az uralkodó. Őt karakterisztikus zenei elem váltakozik a *Dies irae* folyamán, és mind az öt ugyanakkor egy-egy hangulati elemnek felel meg. Az első típus rögtön a tétel kezdetén megjelenik: ritmikusan komplikált, nagy ugrások, melyeket a zenekar erős hangsúlyai tesznek még bonyolultabbá. A második leggyakrabban a szólistákra van bízva; jellegzetességei a hosszú, tartott hangok és az igen nagy, rendszerint másfél-két oktávnyi távolságok az egyes hangok között. A harmadik típust például a *Mors stupebit* szövegnél figyelhetjük meg: élesen deklamált, az énekbeszédhez közelálló, szinte szavalókorusszerű megoldás ez. A negyedik típus a *Kyrie* mikropolifóniájához hasonlatos, míg az ötödik az elsővel rokon, csak annál melodikusabb. Igen gyakran fordul elő, hogy a típusok keresztezik egymást, így például a szólisták tartott hangjai alatt az első típus gyors menetei szólalnak meg.

4. *Lacrymosa*. A kettőskórus hallgat, és az örök nyugalom, az örök világosság muzsikáját a két szólista és a szükrefogott zenekar szólaltatja meg. Gyakoriak a tiszta hangzások, főleg a tétel végén, amikor az egész mű alulról felfelé haladó vonala a végső magasságokba, a csillagok fényéhez jut el. Akárcsak a hangulat és a tartalom ábrázolása, a zenei szerkesztés is rendkívül egyszerű, tiszta és világos.

BARTÓK

CANTATA PROFANA

(A kilenc csodaszarvas)

tenor- és baritonszólóra, kettős vegyeskarra és zenekarra.

Személyek:

A fiú (*tenor*) – Az apa (*bariton*)

Kevés zeneszerzője van a muzsika történetének, akinél elválaszthatatlanabb egységbe forrott volna össze az ember és az alkotóművész, mint Bartók. Ha összevetjük a Cantata Profana szövegének zárómondatát és a mű megszületése után írott egyik levelét, Bartók maga mutat rá erre az egységre, a szinte azonos szóhasználattal. A kilenc csodaszarvas történetének csodálatos szabadsághimnusza e sorokkal végződik: *A szájuk többé nem iszik pohárból, csak tiszta forrásból.* Az említett levél híressé vált idézete: *Az én igazi vezéreszmém azonban, amelynek, mióta csak mint zeneszerző magamrataláltam, tökéletesen tudatában vagyok: a népek testvérré-válásának eszméje, a testvérré-válás minden háborúság és minden viszály ellenére. Ezt az eszmét igyekszem – amennyire erőmtől telik – szolgálni zenémben; ezért nem vonom ki magam semmiféle hatás alól, eredjen az... bármiféle forrásból. Csak tiszta, friss és egészséges legyen az a forrás!*

Ha a Cantata Profana külső burkát, felszíni rétegét nézzük, tehát a szöveget, már ebből is kiviláglik: mi a „tiszta forrás” Bartók számára. Egyrészt a *magyar zeneszerző román népi szöveget*, ún. kolindát fordított le, ezt komponálta meg; ez már önmagában véve is a „népek testvérré-válását” szimbolizálja. De a szövegválasztás mélyebb értelme, a természetben feloldódó ember, a természet „tiszta forrásánál” önmagát megtaláló európai ember gondolata még közelebb visz a Cantata Profana-hoz. 1930-ban készült a mű; Európa látóhatára kezdett elsötétedni, előrevetette árnyékát a közelgő tragikus történelmi forduló. De ha Bartók nem is ezt érezte meg, ha nem is ezt látta előre: elég volt körültekintenie az embertelen, ember- és kultúraellenes világban, hogy meglássa, mennyire hiányzik ez a „tiszta forrás”.

A mű igazi lényegét azonban természetesen a muzsika adja. Ebben bontakozik ki a maga teljességében, sokoldalúságában a szöveg alapeszméje. A természet, a tisztaság és a nép (amely Bartók számára a parasztsággal volt egyenlő) mindig egységet jelentett nála. Így magától értető-

dó, hogy ezt az alapgondolatot is úgy mondja el a zene nyelvén, hogy ugyanakkor a népzeneből veszi eszközeit. Bartók azonban sohasem szolgai másolással, egyszerű idézet-átvétellel oldotta meg a népzene és a műzene szintézisét. Így a Cantata Profaná-ban a szövegen kívül sehol nem található kifejezett népdalhang (talán csak a fiúk szarvassá változásának pillanatát érzékeltető szakaszban); ám minden pillanatban ott bujkál ez a román és magyar népzenei hang a műben, az alapvető, elemi építőkövek világában. Egy-egy ritmusképlet, egy-egy dallami fordulat árulja el, mennyire elválaszthatatlan a látszólag ezoterikus mű és a népi zene.

A szöveg maga arról szól, hogy az „apó” kilenc fia elindult szarvasra vadászni, és az *erdő sűrűjében szarvasokká lettek*. Apjuk útra kel nyomukon, találkozik a kilenc csodaszarvassal, hazahívja őket. Ám a kilenc fiú, a kilenc szarvas soha többet nem tér haza. Aki megízlelte egyszer a szabadságot, az *nem iszik pohárból, csak tiszta forrásból*.

A Cantata Profana formailag három nagy szakaszra oszlik, a három tulajdonképpen visszatéréses szerkezetet mutat: az epikus jellegű első szakasz után rendkívül feszült, drámai izzású középrész következik, majd visszatér rövidített és variált formában az első rész.

Sejtelmesen fel- és lehullámzó vonós-, majd fúvószenetek vezetnek be a szarvasfiúkról szóló mese világába. Álló vonósakkord felett szólal meg a kettős kórus szólamaiban, szinte a „hol volt, hol nem volt” tónusában a szöveg első sora:

Volt egy öreg apó

Bartók toronyszerűen építi egymásra a diatonikus skála hét hangját, a kezdő *d* hangot mint tengelyhangot fogják körül a belépő szólamok, mindig egy-egy félhanggal feljebb és lejjebb tágítva az akkord ambitusát. (Ez a szerkesztésmód mondhatni iskolát teremtett, és a mai zene számtalan alkotása alkalmazza e módszert.) A kórus tovább folytatja a mesét a kilenc fiúról, akik nem ismertek semmi mesterséget, sem a szántóvető, sem a csordapásztor munkáját. Csak egyet tudtak, apjuk csak egyre nevelte őket: szarvasra vadásztak. Eddig egységes a zenei anyag, epikusan nyugodt hangvételét semmi hangsúly, semmi kiemelkedő szín nem élénkíti. Harsány kúrthang, majd a vonóskar feszülten ritmikus motívumjátéka vezeti be a következő szakaszt, a vadászfűgát:

Az erdőket járta
És vadra vadászott
Kilenc szép szál fiú.

Csakhamar, amint a négyszólamúvá tömörülő vegyeskar minden szólamán végighaladt a fúgatéma, töredékekre bomlik az alapidallam, néha szinte artikulátlan felkiáltások hangzanak csak, a zenekar harsány trombita- és kürtfanfárokkal lép közbe. Amint elhal a vadászat zaja, s a szöveg szerint a fiúk

Szép hidra találtak,
Csodaszarvasnyomra

lassabb lesz a tempó, ismét sejtelmes motívumtöredékek kúsznak fel és le a zenekarban, csak egy-egy harsány hárfaglissando töri meg az erdei csendet. S amikor beáll a legmisztikusabb csend pillanata, a kórus unisonójában csendül meg a már említett népdalidézet-jellegű dallam:

Erdő sűrűjében
szarvasokká lettek.

Az első rész lezárása az eddigi zsúfolt ellenpont helyett áttetszőbb szerkesztést alkalmaz.

A második rész kezdetben megtartja az első rész végének nyugodt tempóját, tompított színeit. A kórus egyszerű imitációk egymásra felelgetésében beszéli el, hogyan indult az apa kilenc fia keresésére, hogy talált rá a hidra, a szarvasnyomra, s hogy találkozott a kilenc szarvassal. Az egyre izgatottabbá váló, tempóban gyorsuló és dinamikában fokozódó kórustétel drámai felkiáltásokkal és feszült parlandóban mondja el, hogyan célozta meg puskájával az apa a szarvasokat. Megint csak a legegyszerűbb eszköz, egyetlen felkiáltó, majd elhalkuló hárfaglissando vezet át a második rész tulajdonképpeni főszakaszához, a szólisták párbeszédéhez. Először a tenorszólót halljuk, *a legnagyobbik szarvas, a legkedvesebb fiú* szavát:

Kedves édes apánk,
ránk te sose célozz!

Csodálatosan ötvöződik ebben a szólóban a magyar és a román népdal ősi típusainak ékítményessége (melizmái) és az expresszionista énekstílus feszült drámaisága. Egyre nagyobb hangközökre nyílik az énekszólam, egyre magasabb régiókba kúszik fel, míg a magas c-t is el nem éri, így fenyegeti a fiú az apát:

Mert mi téged tűzünk
a szarvunk hegyére
és úgy hajigálunk
téged rétről rétre,
téged kőről kőre,
téged hegyről hegyre,
s téged hozzávágunk
éles kősziklához:
izzé-porrá zúzódsz
kedves édes apánk!

Öt ütemnyi kórus-recitativo vezet be a baritonszólo énekét, az apa hazahívó szavait. A fiú expresszív, expresszionista izgatottságával szemben a baritonszólo nyugodtabb és természetesen fájdalmasabb. Szavait a kórus kommentálja, elhalóan ismételve, utánamondva az apa egyes szavait. Ám hiába szól az otthon melegéről, a fiait váró édesanyjáról, az égő fáklyákról, a terített asztalról, a töltött serlegekről. Mintha ő maga is tudná, hogy hívása hiábavaló. A baritonszólo utolsó frázisai szinte gyászindulóként szólnak a tompa nagydobütés és a mélyvonósok-mély fáfúvók c-moll akkordjai révén. Ismét a fiúé a szó. Szólójának kezdete a korábbi melizmatikus-expresszív dallamvezetést követi, majd kimondja a végzetes szót, pianissimóban, egyetlen hangon deklamálva:

De mi nem megyünk!

A kórus visszhangozza szavait, fölötte az apa szinte síró kérdése: Mért nem jöttök, mért? S megszólal a tenorszólo második szakasza, a parlando népdalok egyszerűségével, alig térve el egy-egy központi hangról, s mégis fokenként egyre feljebb emelkedve:

Mert a mi szarvunk
ajtón be nem térhet,
csak betér az völgyekbe;

a mi karcsú testünk
gunyában nem járhat,
csak járhat az lombok közt;
karcsú lábunk nem lép
tűzhely hamujába,
csak puha avarba;
a mi szájunk többé
nem iszik pohárból,
csak hűvös forrásból.

A darab befejező ütemein kívül talán ennek a tenorszólónak utolsó három üteme tárja elénk legtisztábban a Cantata Profana alap gondolatát. A „*csak hűvös forrásból*” szövegrész hosszú kitartott *fisz* hangja alatt a zenekarban egy rövid motivumtöredék tör fel az egymást váltó fafűvös-szólamokban. Ezek az ütemek valami csodálatos tisztasággal idézik fel az erdő, a havasok, a tiszta szél, egyszóval a szabad természet vízióját.

A harmadik rész – mint mondtuk – rövidített ismétlése az eddigieknek. Lényegében két momentumot foglal össze, a mese kezdetét és a szarvasfiúk búcsúját apjuktól. Az első rész szövevényes ellenpontjával, illetve a második bonyolultan kromatikus-extatikus szólóival szemben, ez a finálé maga az egyszerűség, tisztaság. A szarvasfiú búcsúját most a kórus énekli, s csak az utolsó ütemekben csendül fel mégegyszer a tenorszólo, hogy egy extatikus melizmával újra aláhúzza, de most már valahonnan a messzi távolból üzenve:

Csak hűvös forrásból!

És csak az énekkar utolsó, egyre halkabbá váló szavai változtatják meg – szimbolikus jelentésűvé – a szöveget:

Csak tiszta forrásból!

Tiszta D-dúr akkord marad egyedül a kíséret nélküli kóruszólamok énekében, hogy az üstdob egyetlen tompa ütése tegyen pontot a történet végére. A XX. század embere békét talált a tiszta forrásnál...

KODÁLY

PSALMUS HUNGARICUS

tenorszólóra, vegyeskarra, ad libitum gyermekkórusra, zenekarra és orgonára. Op. 13.

Ha egy művészeti, szellemi forradalom sikerének ismérve a közönség elismerése, akkor az új magyar muzsika forradalmának győztes csatáját az 1923-as év hozta meg. Ez év november 19-én zajlott le az az ünnepi hangverseny a főváros egyesítésének 50. évfordulóján, amelyen Bartók Táncszvitje és Kodály Magyar Zsoltárja először szólalt meg. S amíg azelőtt két nagy mesterünk munkásságát túlnyomórészt meg nem értés, gúny, s az elismerés hiánya kísérte, e két remekmű hatása alatt megfordult a kocka: Bartók és Kodály művészete népszerűvé vált a nagyközönség körében is.

A Psalmus Hungaricus egyike azon műveknek, amelyek, mintegy tükörként, Kodály Zoltán művészetének minden gyökerét és minden összetevőjét feltárják előttünk. A Zsoltár szövegalapja *Kecskeméti Vég Mihály* XVI. századi református prédikátor szabad parafrázisa az 55. zsoltárra. Kodály zenéje azonban semmitől sem áll távolabb, mint a szándékolt archaizálástól. A szerző átveszi ugyan a régi magyar históriás énekek stílusát – főleg a tenorszólóban – de ez az átvétel az akkori, a 20-as évekbeli zene eszközeivel történik. Nem a Tinódi-féle dallamtípusok szolgai utánzatáról van szó, hanem ennek a stílusnak, ennek a születése után rövidesen a történelem zivataraiiba fulladt korai magyar műzenének új életre támasztásáról. Mind a históriás énekekben, mind pedig a Psalmus melódiavilágában felfedezhetjük a magyar népdal hatását, sőt elemeit. De ismét csak nem a *népdalidézet*ről kell beszélünk, hanem a népdalból leszűrhető fordulatok, tipikus dallamvonalak vagy ritmikus jegyek felhasználásáról. Ez a két elem (tehát a históriás ének és a népdal) adja az alapanyagot, s ehhez járul a XX. századi muzsika eszközeit főként birtokló mester technikai tudása, a mai harmóniák, a zenekar hangszíneinek bámulatos gazdagsága, a kórustechnika virtuozitása és a forma tökéletes egyensúlya. A gyökerek azonban messzebbre is nyúlnak. Kodály felhasználja – természetesen ismét századunkbeli áttétellel – a renaissance virágzó vokális polifóniájának eredményeit. Palestrina és Lassus, vagy a nagy barokk mesterek: Lotti és Monteverdi voltak Kodály példaképei kórustételeinek megfogalmazásakor.

Fájdalmas, szenvedélyes zenekari bevezető nyitja meg a művet. Amint a – később vissza-visszatérő – motívumok vihara lecsendesedik, a kórus alt- és basszusszólama kíséret nélküli unisonóban szólaltatja meg a mű főtémáját, a rondóforma visszatérő vezető gondolatát:

Mikoron Dávid nagy búsultában,
Baráti miatt volna bánatban,
Panaszolkodván nagy haragjában,
Ilyen könyörgést kezde ő magában.

Ismét felhangzik idézetként a zenekari bevezető rövidített változata, majd a Zsoltáros – tenorszóló – kezd rá az imára. Az első szövegszakaszok lényege: harc az igazság kimondásáért. Az egyre fokozódó fohász tetőpontjához a főtéma forte visszatérése kapcsolódik, ezúttal a kórus szoprán- és tenorszólamában. A második szólórész még az elsőnél is izgatottabb, kavargóbb jellegű. A szöveg felháborodását és keservét a zenekar hullámzó vonósszólamai festik alá. A hangulatot még inkább emeli, a fokozást még inkább szolgálja a tenorszóló mögött megszólaló szöveg nélküli, jajgó női kar. (Ezt az effektust Kodály az angol Delius egyik művéből vette át.) Amint az újabb tetőponthoz érünk, ismét a főtéma tér vissza, ezúttal teljes hangerővel, vegyeskaron és gyermekkaron. A harmadik Zsoltáros-passzus – a rondóforma harmadik epizódja – fájdalmasan nyomott, visszafojtott hangulatban veszi kezdetét. Annál megrázóbb ennek az áruló barátáról szóló résznek befejezése, félelmetesen szenvedélyes átkozódásával:

Keserű halál szálljon fejére,
Ellenségemnek ítéletére.

Az újabb visszatérésnél a rondótéma helyét a zenekari bevezető tematikája foglalja el, de ezúttal nemcsak a zenekar, hanem a kórus is részt vesz e motivika megszólaltatásában. A következő epizód kétrészes. Előbb a tenorszóló és a női kar kánonban intonálja az újabb könyörgést, majd ugyanez a kánon hangzik fel az énekkar és a zenekar között. Váratlan lezárás és szünet után a tenor szólólista hittel és bizalommal teljes éneke csendül meg:

Te azért lelkem, gondolatodat,
Istenben vessed bizodalmaidat,
Rólad elveszi minden terhedet
És meghallgatja te könyörgésedet.

Ezt az utolsó szólóállást gyönyörű zenekari bevezetés előzi meg, melyben hárfakkordok és szélesen kibontott vonósmelódiák kapnak vezető szerepet. Ugyanilyen jellegű a szakasz zenekari lezárása. Újabb szünet, majd a rézfúvók riadója vezeti be a mű zárórészét. A rondótéma ezúttal ritmikus variánsban jelenik meg. A többrészes kartétel egyre fokozódó intenzitással énekli meg az „igazak megtartását” és a „szegények felmagasztalását”. A fokozásba bekapcsolódik a gyermekkar és az orgona is. A tetőpontra az eddig a zenekari szólamokban bujkáló bevezetőbeli motívum teljes hangerővel harsan fel. A főtéma utolsó visszatérése zárja le a művet: egyetlen nagybőgő kíséri csak a kórust. Az énekkar unisonójából még egyszer kibontakozik a tenorszólam:

Vigasztalásért szörzék így versekben

majd egy hosszan elhaló üres kvint hangzattal véget ér a mű.

*

Minden zenei elemzésnél, stílusvizsgálatnál többet mond azonban a mű eszmei, történelmi mondanivalója. A Psalmus Hungaricus valóban magyar zsoltár. Olyan alkotás, melynek célkitűzése, feladata, hogy vigasztalásul szolgáljon minden időben, ha a magyar nemzetet sorscsapások érik. Soha nem született és valószínűleg nem is fog születni magyar zenemű, amely jobban, szebben és magávalragadóbban énekelné meg népünk történelmi sorsát. A változó korokkal változhat majd Kodály egész életművének, a magyar zenetörténetben vitt szerepének megítélése, de változtathatatlan a Psalmus Hungaricus helye. Ahogy a magyarság minden baj és csapás után életben maradt, úgy hirdeti a Magyar Zsoltár is a magyar nép életerejét.

KODÁLY

BUDAVÁRI TE DEUM

szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra, zenekarra és orgonára

1936. szeptember 2-án, Budavár visszafoglalásának kétszázötvenedik évfordulóján mutatták be a Mátyás-templomban Kodály Te Deum-át. Nicetas ősi himnuszának megzenésítését a mester Budapest polgármesterének felkérésére vállalta; az ünnepi alkalom, a budavári hősökre való visszaemlékezés nyomot hagyott a Te Deum egész szellemén.

Már a himnuszt bevezető harsány trombitafanfárok is ezt a szellemet szólaltatják meg. Az egész első rész (a *Pleni sunt* fugato végéig) ezt az ujjongó riadó-hangot zengeti, sőt, rövidebb ellágyulások után, ez folytatódik az első csúcspontig, a *Patrem immensae majestatis*-ig. Pár taktusos gregorián-idézet vezet át a mű középrészéhez, amelyben a kórus után most a szólisták veszik át a vezetést. Ez a lassabb tempójú formaegység sem szűkölködik zengő fortissimókban (*Judex...*), de alaphangja mégis a térdre hulló, szinte suttogó könyörgés (*Te ergo...*). Ismét a fanfárok riadója, majd visszatérésszerű szakasz következik. A mű befejezése bravúros kettős-fugato, amelyben második témaként az első rész *Pleni sunt*-témája jelentkezik változott szöveggel. Kódként a szopránszólo szinte álmodozó, a hitben való megnyugvást festő éneke zárja le a művet.

*

Ez a rövid áttekintés természetesen nem adhat képet Kodály Te Deumának szépségeiről, hangulatvilágáról, dinamikus erejéről és lírájáról. A mű a mesternek talán legkoncentráltabb alkotása, az az opusz, amelyben Kodály régít és újat összeegyeztető stílusa mintegy összefoglaló művészi credóként tárul fel a hallgató előtt. Gregoriánum, bachi kóruspolifónia, Palestrina és Lassus motettáinak tiszta harmóniája, modern akkordvilág, a magyar népdal pentatonikája, sőt, itt-ott még a magyar harci muzsika, a verbunkos hangja is megszólal a Te Deumban. E sokféle gyökeret eresztő, sok mindent magába olvasztó stílus azonban egyetlen hangjegyében sem teremtett önállóan művet. Mindent összefog, egyénivé alakít Kodály alkotó géniusza. Ennek az összefogásnak, egységeségnek csak egyetlen *zenei* eszközére kell rámutatni: a magyar népdal legfontosabb hangköze, a kvart, az egész Te Deum alapja. Mind a meló-

diákban, mind a harmóniak felrakásában döntő szerepe van e hangköznek.

A Te Deum világának talán legfontosabb kulcsát a szövegkezelés adja meg. Ezen a téren Kodály szintén a régi mesterekből, az olasz madrigalistákból indul ki. Talán nincs még egy vokális műve a magyar zenetörténetnek, amely ennyire belemélyedne a szöveg egyes mondatainak szinte vizuális megelevenítésébe. A büszke toronyként felmagasló *majestatis*, a Megváltó földreszállásának lehanyatló dallamvonala, a halál legyőzésének lassan emelkedő és diadalmassá váló melódiája, a *judex* félelmetessége, az *in te Domine speravi* meleg bizakodása és a már említett *in aeternum* zárórész: mind-mind nagyszerű példája a sohasem külsőségesé váló, mélyen átértzett, szinte a textus mögé hatoló szövegkezelésnek.

Az elsősorban vokális zeneköltő Kodálynál természetes, hogy a kórus és a szólóhangok alkalmazásában, az énekhangra való „hangszerelés” terén mintaszerű a Te Deum. A zenekar hangzása dús és fényes, ez a tényező is a Te Deum születésének indítékát hangsúlyozza: a magyar történelem egyik legnagyobb diadalának méltó ünneplését.

KODÁLY

MISSA BREVIS

3 szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra, zenekarra és orgonára

8 szám: az egyes tételek nem oszthatók áriákra vagy kórustételekre, a szólisták és az énekkar egyaránt vesz részt előadásukban

Kodály Zoltán egyházi muzsikája igen jelentős része a mester életművének. Ahogy világi vegyeskórusaiban, gyermekkaraiban teljesen új alapokra fektette, mondhatni megalkotta a magyar kóruskultúrát, úgy egyházi zenéje is új utakat nyitott meg a magyar musica sacra történetében. Ezekben a művekben a kodályi oeuvre-re olyannyira jellemző magyar alapanyag az első pillantásra egyáltalán nem szembeszökő: csak a részletesebb elemzés deríti ki a melódiafordulatokban és a harmóniakban a magyar népi muzsikából eredő formulákat és fordulatokat. Kodály templomi kórusaiban látjuk talán legtisztábban azt az évszázadokra visszatekintő zenei összefoglalást, amely Kodály muzsikájának egyik lé-

nyeges alapeleme: ezekben a művekben a már említett népzenei – főleg pentaton – elemek a legtökéletesebb összhangban állanak a vokális kontrapunkt, elsősorban Palestrina mesterműveinek világával. A sohasem öncélú, mindig a mondanivaló szolgálatában álló ellenpontos szerkesztés, a homofon részek éterien tiszta akkordsorai, a mélységes hitből fakadó, kifejező melódiavonalak és a minden Kodály-kórusra jellemző tökéletes énekkarkezelés: ezek az általános jellemzői a mester egyházi muzsikájának. És még valami, ami szintén a renaissance muzsika öröksége: a szöveg mondanivalójának szinte szóról szóra történő zenei viszszaadása, olyan szövegkezelés, amely az egyes szavak zenei nyelvre fordításától a teljes liturgikus szöveg átfogó zenei értelmezéséig terjed.

S ahogy Kodály kórusai, népdalfeldolgozásai iskolát teremtettek a magyar muzsikában, úgy szentzenéje is megtalálta követőit. A Kodály fellépte előtti németes, a ceciliánus mozgalom elveit követő magyar egyházi muzsika szinte egycsapásra eltűnt templomainkból, és átadta helyét a mester útmutatását követő tanítványok műveinek. Azóta számos kitűnő mise- és egyéb egyházi kompozíció született Bárdos Lajos, Harmat Artúr és társaik tollából.

Ennek a kodályi egyházi zenének legszebb alkotása a Missa Brevis. Három verzióját ismerjük a műnek: 1942-ben született a csak orgonára írt „Csendes Mise”, ezt írta át a mester 1944-ben vegyeskarra és orgonára, illetve zenekarra. A mű alcíme: „... *tempore belli*”, „Háború idején...” – elárulja belső mondanivalójának lényegét. 1944 véres napjaiban keletkezett ez a változat, s szinte minden taktusa a békére vágyó emberiség hangját idézi, a béke áhított nyugalmit énekl meg. Az egész alkotás felett ott lebeg a békének az a szinte éteri tisztasága, amelyet a mű alkotása idején a szerző csak áhítani, zenéjében megálmodni tudott.

*

A „missa brevis” műfaji fogalmán olyan „rövid” misét értünk, amelynek során a zeneszerző a szöveget nem bontja fel szó- és mondatisméltések segítségével kiterjedtebb altételekre, hanem az öt miserész textusát egyszerűen, tömören, lehetőleg ismétlés nélkül, egyvégtében zenésíti meg. Ez alól kivételt képez természetesen a néhány szóból álló Kyrie, Sanctus és Benedictus szöveg. Kodály miséje az öt állandó misétételen kívül még egy bevezető Introitus-t és egy záró Ite, missa est-et is tartalmaz. A mű ajánlása „A legkedvesebb hitvesnek és élettársnak” szól, harmincötödik házassági évfordulójukra.

1. *Introitus*. A bevezető tételt a zenekar szólaltatja meg. A teljes or-

keszter és az orgona hatalmas akkordjai nyitják meg a művet, majd oboaszóoló mutatja be a mise egyik zenei alap gondolatát, a *Kyrie* témáját. Ez a dallam a fűvők együttesen kerül ezután feldolgozásra. A bevezető akkordtömbök megismétlése hangzik fel újra, majd fokozatos lehalkulásban cseng ki a tétel.

2. *Kyrie*. Háromrészes forma. Szinte végig pianissimóban éneklő a kórus a már az *Introitus*-ból ismert *Kyrie*-dallamot, a középrészben pedig három szopránzólista intonálja a *Christe eleison*-szöveget. Ez a középrész egyik legszebb példája a bevezetőben említett palestrinai hagyományok modern köntösben való újjáélesztésének. A visszatérő *Kyrie*-rész tematikailag azonos az első formaegységgel, csak dinamikában emelkedik fel a forte magaslatára.

3. *Gloria*. Tenorszóoló intonálja a gregorián *Gloria in excelsis Deo*-t, majd a teljes kórus és zenekar szólaltatja meg az ujjongó, dicsőítő éneket. A tétel második részében (*Qui tollis...*) a szólisták veszik át a vezetést. Dallamuk szintén több ízben visszatér még a mise folyamán. A tétel harmadik formaegysége az első rész jellegzetesen pentaton fordulatait használja fel, hangulatában is megegyezik azzal.

4. *Credo*. Ismét csak gregorián idézet, a *Credo*-dallam nyitja meg a tételt, amely után halk suttogással kezd el a kórus a *Credo*-szöveg egyre emelkedő feldolgozását. Kodály a misekompozíciók különböző hagyományait is szigorúan betartja művében, így például a szöveg egyes mondatainak hagyományosan illusztratív megzenésítésének törvényét. Így a *Consubstantialem* (Egylényegű) szónál a teljes együttes unisonója a *descendit de caelis*-nél (leszállt a mennyből) a lefelé haladó melódiavonal festi a szövegben foglaltakat. Ilyen illusztratív megzenésítések a mű egészében gyakran előfordulnak. A tétel második része az emberré válás és a passió leírása. A lassú tempójú részben Krisztus kinszenvedésének és eltemetésének minden fájdalma és tragédiája megszólal. A befejező részben új tematikus anyag kerül feldolgozásra, amelynek ujjongó jellege a *Gloria* egyes részeinek párdarabjává teszi ezt a formaegységet.

5. *Sanctus*. Az Úr szentségét magasztaló miserész kodályi feldolgozása nem a magasztosságot, hanem inkább az alázatos leborulást állítja elénk. Ez a tétel alig emelkedik a piano dinamika fölé, csak a *Hosanna in excelsis* résznél fordul át a halk áhitat hangja az ünneplés, a dicsőítés fortéjába.

6. *Benedictus*. Nyugodt hangulatú, áhitatos imádság, amelynek végéhez a *Sanctus*-ból ismert *Hosanna* szélesebb kidolgozása csatlakozik.

7. *Agnus Dei*. Az egész mise zenei csúcspontja. A basszuskórus kitar-

tott hangjai felett a tenorszólón zendül fel a könyörgés – melódiája azonos a Gloria *Qui tollis*-ának dallamával. Majd az altszólo veszi át a vezetést, végül az egész kórus bekapcsolódik, és hatalmas fokozásban vezeti el a muzsikát a fortissimo tetőpontig, ahol a *Dona nobis pacem* (Adj nekünk békét) szövegrész szólal meg. Ennél a szakasznál érti meg a hallgató igazán a „... tempore belli” alcimet. A békéért való könyörgést a szerző még azzal is aláhúzza, hogy *Dona nobis pacem* szöveggel még egyszer teljes egészében megszólaltatja a Kyrie-tételt.

8. *Ite, missa est.* A miseszertartás zárószövegének megzenésítésében Kodály még egyszer összefoglalja művének mondanivalóját. Az első szakasz fenséges hangjaiban a hit ereje, a *Deo gratias*-ban az alázat, és a hozzátartott *Da pacem*-részben újra a béke utáni sóvárgás nyer magasztos zenei megfogalmazást.

VERESS

SZENT ÁGOSTON PSALMUSA AZ ERETNEKEK ELLEN (Sancti Augustini Psalmus contra partem Donati)

basszusszólóra, kórusra és zenekarra

Veress Sándor (szül. 1907) Kodály Zoltán és Bartók Béla növendéke volt, az előbbitől zeneszerzést, az utóbbitól zongorát tanult. Igen hamar a magyar zeneszerzőgárda élvonalába tört, mint Bartók stílusának követője és továbbfejlesztője. Zenéje kezdetben teljesen folklorisztikus alapon áll, népdalfeldolgozásokat ír különböző hangszerekre és együttesekre, nagyszabású műveiben is a népdal az uralkodó elem. (Veress nemcsak zeneszerzőként, de tudósként is foglalkozott a néprajzzal: két mestere és Lajtha László mellett egyike volt legjelesebb népdalgyűjtőinknek, s több évig a Néprajzi Múzeum munkatársai közé is tartozott.) 1936-ban írt I. szimfóniája jelzi a változást: megtartván a bartóki stílus legfőbb jegyeit, Veress zenéje bonyolultabbá, úgy is mondhatjuk: nemzetközibb hangúvá vált. 1948-ban előbb Olaszországba, majd Svájcba költözött, 1950 óta a berni konzervatórium zeneszerzéstanára. Külföldi letelepedése óta stílusa a schönbergi dodekafóniával gazdagodott, Svájcban írt művei ennek a módszernek jegyében születtek.

Zsoltára 1943–44-ben készült, bemutatójára 1948-ban Budapesten került sor. A szöveg Szent Ágoston himnusza, költeménye a donatista eret-

nekek ellen. Veress a latin szöveg Babits-féle fordítását használta fel, de később úgy rendezte el a szölamokat, hogy az eredeti latin szöveggel is énekelhető legyen a mű.

A kompozíció elkészültének időpontja és a szöveg összevetése minden további kommentárt feleslegessé tesz. A Szent Ágoston-i verset és Babits fordítását olvasva, mindenki előtt világos, hogy kiket értett Veress eretnekek alatt, milyen bűnök zavarták meg a hívőket, és mi az az igazság, amit a békére vágyóknak tudniuk kell. Sőt, az „Evangélium tudója, reszkess ezt a példát hallva” hatalmas fokozását és félelmetes fenyegetését hallva, az sem lehet kétséges, hogy 1943-44-ben ki ellen irányult a zeneszerző haragja. Veress harcos antifasiszta volt, és műve, amely születése idején természetesen nem kerülhetett előadásra, példája az „elkötelezett” oratorikus műnek. A szöveg a következő:

„Mind, akik Békére vágytok, nézzétek az Igazságot!

A bűnöknek sokasága a hívőket megzavarja.
Azért intett az Úr minket figyelmeztetni akarva,
mondván: Mint kivetett háló a Mennyeknek birodalma,
mely felé gyűl mindenünnen millió hal, vegyes fajta,
akiket szétválogatni kivontak a tengerpartra,
jót bárkába gyűjtve, rosszat visszadobva tengerzajba.
Evangélium tudója, reszkess ezt a példát hallva!
Lásd, az Egyház az a háló, tenger a világ viharja;
jó ember és gonosz ember benne a hal, vegyes fajta,
kik világ végén szétválnak s ott lesz majd a tenger partja.
Aki a tengert imádja, az a Hálót szétszakajtja:
sohse jut szentek honába, ahol vár a Gyűjtősajka.

Mind kik a Békére vágytok, nézzétek az Igazságot!”

Az egybekomponált kantáta három nagyobb formaegységre oszlik, elején és végén azonos jellegű „keret”-anyaggal. Az első nagyobb formaegység az ellenpontos szerkesztés minden mesterfogásával megírt, monumentális fúga, tulajdonképpen a mű legjelentősebb része. Nyugodt tempójú zenekari átvezetés, majd néhány kórusakkord köt át a második szakaszhoz. Ebben a basszusszóló veszi át a vezetőserepet, ő énekl el széles dallamossággal, tágivű és gyakran a gregoriánra emlékeztető melizmákkal ékesített melódiákban a példázatot. A harmadik szakasz előbb a már említett félelmetes erejű fokozást („Evangélium tudó-

ja...”), majd a példázat kifejtését tartalmazza. Ez utóbbi ünnepélyes, akkordikus szerkezetű kartétel. A mű végén visszatérnek a bevezetés akkordjai, hogy a Zsoltár a kórustenor népdalra emlékeztető melizmájával csendüljön ki; 1944 szenvedő-tiltakozó alkotóművésze így idézte fel – akkor még csak maga előtt – a vágyott, s oly messzinek tűnő Békét...

FARKAS

SZENT JÁNOS KÚTJA – LÍRIKUS KANTÁTA

énekkarra és kisenekarra

6 tétel

Farkas Ferenc zenéjének – a humor mellett – alapvető kifejezési területe a líra. A neves szerző e két hangulati szférában találja meg legegységibb, legigazibb hangjait, akár korábbi, akár későbbi – dodekafonikus – stílusát vizsgáljuk. Lírikus alaphangú művei közül eddigi oeuvre-jében a *Szent János kútja* emelkedik a legmagasabb szintre, sőt talán egész eddigi életművének ez a legértékesebb alkotása.

A fiatalon elhunyt erdélyi költő, Dsida Jenő versciklusa adja a kantáta szövegi alapját. Az 1945–46-ban készült mű hat tétele szimmetrikus és tervszerűen elrendezett tagolást mutat. A bevezető zenekari tétel után a II., IV. és VI. tételek visszaemlékező, szemlélődő jellegűek és lassú tempójúak, míg a közbeeső III. és V. tétel gyors tempójú; ezekben a visszaemlékezés jelenné változik, megelevenedik az a gyönyörű, nagy szerelem, amely a Kolozsvár melletti Szent János kútjánál bontakozott ki és ért véget valamikor régen... Ennek a tartalmi felépítésnek megfelelően a páros számú tételek zenéje általában fájdalmas, de mégis a belenyugvás, az emlékezés harmonikus hangján szólalnak meg. A két gyors tétel viszont annál nagyobb ellentétet ad pezsgő ritmikájával (ezek gyakran a görög metrumok világát idézik), természetpoézisével, szerelmes áradásával, amely az V. tételben az érzéki mámorig fokozódik. A forma egységét a hangulati megegyezéseken kívül az is biztosítja, hogy az utolsó tétel szinte szó szerint idézi fel a második zenei anyagát.

A megnyitó zenekari darab egyetlen hosszan kibontott és helyenként dúsan ékesített dallam feldolgozása. – Ugyanez a melodikus anyag festi alá a második tétel énekkari szólamait is. Ez a tétel lényegében két stró-

fából áll – befejező szakasszal, kódával –, melyeknek dallamanyaga csak annyiban változik, amennyire a szöveg prozódíája megkívánja. Maga a vezető dallam pedig a magyar népdal strofikus szerkezetének jegyében fogant. – Pezsgő ritmusú, táncos lejtésű zenekari bevezetés nyitja meg a harmadik tételt. Ez a táncos ritmika a tétel egész folyamán megmarad, jellegzetessége a hármaskörös lüktetés, melyet minden zenei sor végén egy-egy páros lüktetésű ütem zár le. Rövid, néhány ütemes zenekari közjátékok szakítják csak meg a kórus énekét (ebben a tételben csak férfikar szerepel). – A negyedik tétel háromrészes visszatérési forma. Elején és végén szinte teljesen azonos feldolgozásban halljuk a nagyívű, visszatérő dallamot, míg a középrész a vegyeskar és a férfikar egymásnak felelgető szakaszaiból felépülő nagy fokozás. – A terjedelmes ötödik tétel több szerkesztési módot egyesít, hogy a vers csodálatos szerelmi líráját és természetpoézisét zenében kibontsa. A visszatérési rondóforma elemei éppúgy megtalálhatók benne, mint a különböző ellenpontos megoldások (a tétel közepe táján valóságos fugatóval), valamint a variációnak egy bizonyos formája is, amely a tételben gyakran visszatérő alpdallamot a vers hangulatának megfelelően lassabb tempóban és paszellszínekben hozza vissza. – A hatodik tétel, a forma lekerekítése a második tétel anyagának rövidített visszatérése.

A Lírikus kantáta mondanivalójának kifejtése általában az énekkarra jutott feladatául, a zenekar inkább csak kíséretre és közjátékokra szorítkozik. A kóruskezelés egyaránt alkalmazza a homofon és az ellenpontos szerkesztést.

FARKAS FERENC

CANTUS PANNONICUS

szoprán szólóra, énekkarra és zenekarra

5 tétel: 1 ária, 4 kartétel

Az 1959-ben írt Cantus Pannonicus igen sok szempontból reprezentáns képviselője Farkas zeneszerzői stílusának és költői világának. Tükrözi a komponista kifinomult irodalmi ízlését, hiszen ő előtte talán senki sem gondolt Janus Pannonius verseinek megzenésítésére. Az egyes tételek zenei megoldásában együtt találjuk – néha tételeken belül is – a hagyó-

mányhoz való hűséget és a szerkesztési, technikai újításokra való hajlamot. Ennek jegyében Farkas habozás nélkül tesz egymás mellé olyan elemeket, amelyek látszólag nem férnek meg egymással, például a tizenkétfokú szerkesztést és a hagyományos ritmikát, az újszerű zenekarkezelést és a tradicionális dallamalkotást. Ami pedig a költői világot illeti: a Cantus Pannonicus elénk tárja Farkas legfőbb kifejezési szféráit: a lírát, a természetpoézist és az emelkedett hangot.

Néhány szót a versek írójáról, Janus Pannoniusról (1434–1472). Bence tiszteljük a magyar renaissance legnagyobb költőjét. Neve Csezmiczei János volt, ám a kor szokása szerint meglatinosította nevét, és így lett „Magyarországi János”, Janus Pannonius. A renaissance légkörét, költészeti elveit és technikáját, a jellemző témákat a renaissance hazájában, Itáliában szívta magába, ahol ifjúságát töltötte. 26 éves korában tért haza, és élete további részét Mátyás király udvarában töltötte. Költészete nagy elismerést vívott ki a humanista légkörű udvarban.

Janus Pannonius természetesen latin nyelven írta költeményeit, Farkas is az eredeti textushoz fordult.

1. *Laus Pannoniae* (Pannónia dicsérete). Ünnepeles hangulatú nyitótétel, melyben jelentős szerep jut a jellegzetes daktilikus ritmusnak. A középrészben elhallgatnak a hangszerek, és az énekkar szólaltatja meg a tipikus pentaton dallamra épülő, ellenpontosan feldolgozott szakaszt.

2. *De Agnete* (Ágnes szemeiről). Igen kedves, hangulatos, lírai szerelmi dal. A kíséretben uralkodnak a pengetős hangszerek: hárfa, csembalo, gitár, mandolin, valamint pengetett vonóshangszerek. A zeneszerző ezzel az instrumentáriummal igen szerencsésen adja vissza a renaissance zene jellegzetes hangszínét, hiszen akkoriban a lant és a többi pengetős hangszer volt a legismertebb és legkedveltebb. A strofikus szerkezetű tételt a férfikar szólaltatja meg.

3. *Abiens valere iubet sanctos reges Varadini* (Búcsú Váradtól). Szélesen kidolgozott, több epizódos scherzo ez a tétel. Az egyes epizódok követik a költemény képeit: a költő természeti leírást ad, beszél a váradkörnyéki forrásokról, búcsúzik könyvtárától (igen szép, tiszta akkordokra épülő, madrigál jellegű a cappella epizód), majd a régi idők szent királyaitól. Az egyes képeket a minden strofa végén visszatérő refrén: „*Quam primum, o comites, viani voremus*” (Hajrá, fogyjon az út, társak, siessünk) azonos muzsikája foglalja egységbe.

4. *De amygdalo in Pannonia nata* (Egy dunántúli mandulafáról). Szoprána. Ez a tétel képviseli legtisztábban Farkas tizenkétfokú stílusát. A vezető dallam például a sor és annak rákfordítása, a sor első négy

hangjából alakul ki a zenekari kíséret dallama, s ugyanakkor a szigorú szerkesztés elegyedik a hagyományos ritmikus lüktetéssel és visszatéreses formálással. Hangulatilag ez a tétel talán a mű csúcspontja, Farkas lírájának egyik legszebb képviselője.

5. *Ad Martem, precatio pro pace* (Mars istenhez, békességért). Akárcsak a vers, Farkas zenéje is két, nem azonos súlyú részre oszlik: a háború borzalmainak leírására és a békéért való könyörgésre. Az előbbi van túlsúlyban, ezt a zene gyászinduló jelleggel, élesen súrlódó disszonanciákkal ábrázolja, míg a könyörgést az 1. tétel anyagából vett rövid a cappella kórus állítja elénk. A befejező rész a könyörgésből mintegy apoteózisba megy át; a *Te Deum* Kodály-stílusának szinte tüntetően felidézett hangja nyilvánvalóan Janus Pannonius magyar voltát, a renaissance költő Magyarországnak szerzett dicsőségét festi.

SZERVÁNSZKY

HONVÉD-KANTÁTA

férfikarra és zenekarra

4 tétel

Sosztakovics „Dal az erdőkről” című oratóriumának ismertetése kapcsán beszéltünk a szovjet zene oratórium- és kantáta-kultuszáról. Természetes, hogy ez Magyarországra is átcsapott, és a szovjet példa nyomán nálunk is számtalan ilyenfajta mű keletkezett. Alapanyaguk kétsíkú volt: a magyar népdal és a tömegdal. Rendszerint a kettő vegyült is egymással, akárcsak a szovjet darabokban az orosz népdal hangvétele a tömegdalokéval. Közös abban is a sorsuk, hogy az 50-es évek magyar kantátairódalma is feledésbe merült – néhány kivétellel; s ezek a kivételek természetesen azok a művek, amelyeknek művészi értéke, a bennük megnyilvánuló mesterségbeli tudás és ihletettség túlnőtt a konkrét feladat, az agitációs tézis megszabta szűk tartalmi kereten.

Servánszky Endre Honvéd-kantátája mintapéldája ennek a kivételnek.

Servánszky Endre (1911–1977) a magyar zeneszerzőgárda középgenerációjának kiemelkedő tehetségű vezető tagja volt. Siklós növendékéként végezte tanulmányait, és már a 40-es évek elején, röviddel a dip-

loma megszerzése után nagy feltűnést keltett érett, végtelenül komoly és részben Bartók hatását tükröző I. Vonósnégyesével. Pályafutása 1945 után bontakozott ki. Ettől kezdve körülbelül az új generáció színrelépéséig, a 60-as évek elejéig Szervánszkyt tekintette a magyar zenei élet a „nagy öregek” utáni nemzedék legtehetségesebb tagjának. Instrumentális művei a Vonósenekari szerenádtól a József Attila-concertóig igen nagy sikerrel kerültek előadásra, s valamennyiben az akkori új magyar zene csúcspontos műveit ünnepelték. Teljes joggal: ezek a darabok valóban a legmagasabb szintre emelték a Kodály-iskola örökségét. Annál nagyobb meglepetést keltett, valósággal sokkhatást váltott ki Szervánszky 1960-ban bemutatott Hat zenekari darabja. Az addigi óvatos kísérletezgetések után ez volt az a mű, amely határozott lépéssel szakított a magyar iskola minden tradíciójával (talán csak a ritmikaival nem egészen), és ugyanilyen határozottsággal lépett az új bécsi iskola, mindegyelőtt Anton Webern útjára.

*

A Honvéd-kantáta 1949-ben készült, az ezidőben alapított Néphadsereg Művészegyüttese felkérésére. Az akkori idők szokása szerint népdalfeldolgozásokat egymás mellé sorakoztató tételekben a népi dallamokra új szöveget, a katonaélet szépségét dicsőítő strófákat írtak. A szövegíró Tóth Sándor volt. A mű hatalmas sikert aratott bemutatóján, a Honvéd-együttes több százas szériában szólaltatta meg országszerte. Erre a műre és az egy évvel később komponált zenekari Rapszódiaira kapta meg Szervánszky Endre első ízben a Kossuth-díjat.

Mi teszi kimagaslóvá ezt a művet, illetve mik azok a tulajdonságai, amelyek megkülönböztetik keletkezési korának számtalan, hasonló elvek alapján készült tucat-alkotásától? Szervánszky először is rendkívül finom ízléssel, artisztikusan dolgozta fel a népdalokat; a harmadik tételt bizvást tekinthetjük a Kodály utáni korszak legszebb népdalfeldolgozásának. Különösen a zenekari szólamok önállósága és differenciáltsága révén érik el e feldolgozások az igen magas szintet. A nagyforma pedig ugyancsak telitalálat: a Honvéd-kantáta a műfajon belül szimfonikus formációt valósít meg, a szimfonikus ciklus négyrészességét viszi át a kantátaműfajba.

Az egyes tételek: 1. *Verbuválás*, az ismert verbunkosdallam kéttriós feldolgozása. 2. *Sapkatánc*. A szimfonikus ciklus scherzo-tételének meg-

felelő vidám táncdalfeldolgozás, triós formában. 3. *Esti pihenő*, egyetlen dallamra épülő, rendkívül poétikus lassú tétel. 4. *Huszárnóta*, cigányos dallamú virtuóz finálé, ugyancsak visszatéreses formában.

SZERVÁNSZKY-PILINSZKY

SÖTÉT MENNYORSZÁG

Requiem

énekarra és zenekarra

9 tétel: 2 zenekari, 7 vokális

Az 1959-ben komponált Hat zenekari darab döntő stílusváltása után Szervánszky Endre továbbfejlesztette ennek az „első lépés” jellegű műnek stílusvilágát és kifejezési eszközeit. Négy év telt el az óriási feltűnést és helyel-közzel viszolygást, ellenérzést keltő mű bemutatója után, amikor sor került a Sötét mennyország rádióbemutatójára. Időközben Szervánszky nyomában a legtöbb magyar zeneszerző áttért vagy legalábbis áttérni igyekezett a bécsi iskola vagy még inkább a lengyel mesterek hatása alatt az új utakra. Így a Sötét mennyország már egyáltalán nem kellett olyan nagy feltűnést, mint a Hat zenekari darab. E sorok írásáig nyilvános hangversenybemutatóra nem került sor.

A továbbfejlődés, az eszközök csiszolása és finomítása sok vonatkozásban megnyilvánul ebben a műben. Rendkívül differenciálttá válik a ritmika, elhagyja már a zenekari opus periodizált ritmusvilágát. A színek kiemelkedő szerephez jutnak, különösen a pianissimo dinamikai régiójának legváltozatosabb árnyalatai. A hangszerelés teljesen áttér a puntuális megoldásra: az egyes hangszerek vagy hangszercsoportok a hangzó térben elhelyezett „pontokat”, egyes hangokat, akkordokat szóltatnak csak meg. Aránylag a leghagyományosabb még a kórus kezelése: Szervánszky éppúgy kerüli az énekkarban a nagyon tág hangközléseket, mint a Nono-féle hoquetus-technikát.* A zenekaron belül fontossá válnak az ütőhangszerek, a celesta és a hárfák.

Az alapul vett költemény, Pilinszky János verse csak néhány sorával ad konkrét anyagot a műhöz. Szervánszky inkább a költemény hangula-

* Részletesebben lásd Nono „Canto sospeso”-jának ismertetésénél.

tát, a koncentrációs táborok levegőjének érzékeltetését tekinti a zenei kifejezés céljának. Ez az alapállás azonban csak igen ritkán alkalmazza a konkrét vagy áttételes hangulatfestést. Mintha zene és szöveg külön síneken futna, illetve a muzsika a maga öntörvényű folyamatát követné inkább, semmint a költeményből kivett sorok tartalmi vonalvezetését. Kiemelkedik az oratórium egészéből az első és ötödik tétel, a két zenekari darab. Főleg az ötödik az, amely a műben a drámaiságot képviseli. A többi, a vokális tételek inkább lírikusak, nem egy közülük, így például a harmadik, negyedik, hatodik és nyolcadik aforisztikus rövidséggel éppen csak felvet egy-egy hangulati, illetve zenei motívumot. Az említett zenekari ötödik tétel mellett a hatodik darab a mű súlypontja, ez is sokszínűségével és drámai feszültségével tűnik ki.

SUGÁR

HUNYADI
(Hősi ének)

szoprán-, alt-, tenor- és bariton (testo)-szólóra, gyermekkarra, vegyeskarra és nagyzenekarra

14 szám: 4 ária, 4 recitativo, 5 kórus, 1 zenekari tétel. Néhány áriában és recitativóban a kórus is szerephez jut

Sugár Rezső (szül. 1919) Kodály növendékeként végezte tanulmányait. Pályakezdését néhány kamaramű és zenekari alkotás jelzi. 1952-ben mutatták be a Hunyadi-oratóriumot, melyet a szerző 1948 és 1951 között komponált. A művet néhány évvel később Kossuth-díjjal jutalmazták.

Sugár stílusa a Hunyadi-oratóriumban két forrásból táplálkozik: a Kodály-iskola hagyományaiból származik kóruskezelése, harmóniavilága és zenekari palettája, a dallamalkotás időnként Puccini melodikájára utal. Mindezen túl a mű a klasszikus oratórium hagyományait követi tételbeosztásával, s a krónikás, azaz testo szerepeltetésével. A testóra bízta a szerző a cselekmény elbeszélését, míg a lírai jeleneteket, a történet által felébresztett érzelmek visszhangját a másik három szólólista és az énekkar szólaltatja meg. A kórus a nagy tömegjelenetekben aktív szerepet is kap, képviseli a szembenálló hadseregeket, a népet, sőt a befejező szakaszban a ma emberét.

Az oratórium 14 szakaszból álló szövegét Romhányi József írta. A mű tárgya, mint már címéből is kiderül, Hunyadi János nándorfehérvári győzelme, halála és halálon túli örök élete.

Az egyes tételek:

1. Zenekari bevezetés után rövid kórustétel szólítja elénk a történelem mélyéből az oratórium hőseit, Hunyadi Jánost.

2. A krónikás szavai idézik fel az 1456-os év eseményeit: a török óriási haddal közeledik Magyarország felé. Majd a tenorszóló is bekapcsolódik a zenei történetbe, előlegezi a következő tétel vezető dallamát.

3. Hatalmas kórustétel ábrázolja az ország hangulatát, a feszült, izgott, drámai várakozást, majd a fegyverre kelt népet. Sugár ebben a tételben részben a fúgaformát alkalmazza.

4. Altária; lírai kitérés a szenvedés, a gyász ábrázolására.

5. Ismét a krónikás hangját halljuk: Magyarország népe hőiséhez, Hunyadihoz fordul, csak tőle vár segítséget. A krónikás szavainak eddigi, inkább énekbeszéd (recitativo) jellegű megformálását ebben a tételben széles dallamosságú arioso váltja fel.

6. Tenorária; a hadra kelt ország indulója, az elszántság, a küzdeni akarás gyűjtő hangulatú zenéje. A zenei szerkezet szerint a tenorária egyes strófái közt az énekkar ismétli a tétel vezető dallamát.

7. A krónikás szavai nagyszerű zenekari képbe olvadnak bele: a szöveg, az ismét recitativikus baritonoszóló a szembenálló hadseregek feszült csendjéről és a két tábor közt zsákmányra váró halálról szól; a zenekar képszerű ábrázolásban kelti életre a textus mondanivalóját.

8. Hatalmas kórustétel, a diadalmas nándorfehérvári csata zenei freskója. Az első szakasz még mintha az előző tétel hangulatának folytatása lenne, majd nagy fokozás következik, s ennek tetőpontján robban ki a kórus fúgatémája, a tulajdonképpeni csatakép vezető dallama. A csatakép egyre inkább diadalénekké válik, és szünet nélkül megy át a következő,

9. tételbe. Ez a tétel a tulajdonképpeni győzelmi dal. A kórus énekét a két női szólista kettőse váltja fel; e lassabb tempójú középszakasz után visszatér rövidített formában a diadalének.

10. A krónikás szavai – és a zenekar harsány harangozása – a nándorfehérvári diadal emlékére elrendelt déli harangozásról szólnak, majd hirtelen megszakad az örömujjongás, és az üstdob tompa hangjai jelentik a gyász hírt: Hunyadi a pestis áldozata lett.

11. A hős vezért elsirató zenekari gyászinduló.

12. Szopránária, az oratórium méltán leghiresebbé vált tétele. A gyász

hangjait megszólaltató áriában Sugár nagyszerűen ötvözi össze a magyar pentaton hangvételt a romantikus operaária népszerű formatípusával.

13. *Finale*. A hatalmas felépítésű, monumentális zárószakaszt a krónikás szavai vezetik be, az ő dallamát veszi át az énekkar is. A már a 9. tételtől ismert diadalmi kórus is felcsendül, témájából nagyméretű zenekari fokozás után következik

14. a finálé tulajdonképpeni főrésze, melyben az eddigi apparátushoz gyermekkar is kapcsolódik. A történelmi győzelem tanulságait a ma számára levonó szöveg megzenésítésében felhangzik, most már apoteózis-ként, az oratóriumot megnyitó invokáció dallama is.

SZABÓ

FÖLTÁMADOTT A TENGER

tenorszólóra, vegyeskarra és zenekarra

8 tétel: 3 ária, 5 kórus

Felszabadulásunk tizedik évfordulójára írta Szabó Ferenc e monumentális oratóriumot. A zene alapanyaga az azonos című Petőfi-film kísérőmuzsikájából való, ezt bővítette ki Szabó oratóriummal. A szerző maga így ír művéről: „A Föltámadott a tenger harmadik, befejező részként csatlakozik trilógiám első két darabjához, a Ludas Matyi szvithez és az Emlékeztető című szimfonikus költeményhez. A Ludas Matyi az ösztönös, örök forradalmár rajza egy bátor parasztfiú alakjában, akit az osztálytársadalom minden ereje sem tud megtörni, aki egyedül is mindenen győzedelmeskedik. Az Emlékeztető az intellektuális forradalmárok (Hajnóczi és társai) érzésvilágát festi. Humanizmusból, ember- és népszerűségről tagadják meg az osztálytársadalom embertelenségét. Ezek már többen vannak, de mégis csak egy maroknyi ember, akiknek a sorsa biztos pusztulás, mert a néptől elszigetelten láznak. A Föltámadott a tenger főszereplője már a nép. Petőfi versei 1848–49-ben íródtak, de a ma forradalmának érzésvilágával zenésítettem meg a költeményeket. Ez a kettősség végigvonul az oratóriumon. A szövegek kiválasztásánál vigyáztam arra, hogy minden soruk a mára is érvényes lehessen. Az egyes

tételek sorrendje a forradalmi érzésvilág fokozódó öntudatosságának drámai fejlődését kívánja megmutatni.”

Szabó oratorikus stílusa – csakúgy, mint egyéb műveie – mindenekelőtt a monumentalitásra törekszik. Eszközei ehhez: a hatalmas kórustablók és a lapidárisan egyszerű, hagyományos kifejezésmódok alkalmazása. Egyrészt a szabadságharc korának érzékeltetésére, másrészt abból a meggyőződésből fakadóan, hogy régi zenei stílusok ma is felhasználhatók, Szabó nemegyszer nyúl a verbunkos tematikához is. Az egyes tételek:

1. *Föltámadott a tenger.* Lassan induló, majd egyre gyorsabbá és izgatottabbá váló zenekari bevezetés után hangzik fel az első nagy kórustétel, az oratórium címadó versének megzenésítése. Az első szakasz szövege és dallama háromszor tér vissza, és ezáltal a tétel rondó jellegű formát kap. A vezető dallamot a tenger hullámain festő, izgatott vonósfigurációk kísérik.

2. *Fohász.* Petőfi „A szabadsághoz” című versének tenorszólóra írt kompozíciója. Tulajdonképpen csak pihentető, átvezető rész két nagy kórustabló között. A vezetőszeret a parlando-szerűen megoldott énekelt dallamé, a zenekar megelégszik a kíséret funkciójával.

3. *Ismét magyar lett a magyar.* Ebben a tételben a szerző a legismeretesebb verbunkosdallamok egyikét, a Kossuth-verbunkot dolgozta fel. Előbb a zenekar szólaltatja meg a lendületes táncdallamot, majd a férfikar veszi át a szót, a népi dallamra alkalmazva Petőfi versét. A közép-részben, a triószakaszban nyugodtabb, érzelmesebb dallam hangzik fel, majd visszatér az első rész.

4. *Beteljesült.* A zenekari előjáték a Föltámadott a tenger-dallam egy variánsára épül, még a nyitótétel izgatott nyolcadmenetei is megszólalnak újra. Maga a tétel tulajdonképpen az „1848” című vers megzenésítése. Ismét a nagyívelésű tenordallamon van a fő hangsúly; a zenekarban lépten-nyomon az említett zaklatott kísérőfigurák jutnak szóhoz.

5. *Jött a halál.* A mű drámai csúcspontja. A szerző így írt róla: „A forradalom tragikus perceit festi. Azt példázza, hogy a szabadság megszerzése a forradalomnak a könnyebbik része. Mert nehezebb megtartani a szabadságot, mint kivívni, ehhez nagyobb áldozatokra, nagyobb kitarásra van szükség.” Súlyos, szimfonikus jellegű bevezető zene ábrázolja a nehéz időket, majd az egyszólamúan kezelt vegyeskar intonálja Petőfi szavait:

Jött a halál, hogy elsöpörjön minket...

A középrész kétszakaszos: először az előbbi dallam elemeiből épülő fugato szólal meg a zenekaron, majd a kórus lép be az „Akasszátok fel a királyokat” egyik szakaszával. Ezután visszatér a forma első része.

6. *Most egy a lélek, egy a szív.* Ebben a tételben, mely jellegét tekintve leginkább az 50-es évek tömegdalainak felel meg, a „Bizony mondom” és „Az erdélyi hadsereg” című versek kerülnek megzenésítésre. Megszólltatásában a teljes együttes részt vesz.

7. *Tied vagyok, tied, hazám.* A két nagy kórustétel után ismét, mintegy intermezzóként hangzik fel a tenorszóló lírai éneke, a „Honfi dal” megzenésítése. A meleg érzésvilágú, emelkedett hangú ária a klasszikus ismétléses (da capo) formát követi.

8. *Csata dal.* Háromrészes zárótétel. Nagyméretű zenekari bevezetés nyitja meg az oratórium fináléját, mely tempóban, hangerőben, s ami ezzel egyet jelent, kifejezésben egyre fokozódik. Távoli fanfárok zendülnek meg, majd felharsan a rohaminduló. A tétel második részében a „Csata dal” megzenésítése következik, ismét visszatéréses formában. Mint elviharzó látomás tűnik el a roham képe, néhány álló akkord szólal meg, majd feldübörögnek az ismert nyolcadmozgású kísérőfigurák, és a mű lezárásaként újra megszólal a címadó vers monumentális kórusdallama.

TARDOS

A VÁROS PEREMÉN

kantáta József Attila költeménye nyomán; baritonszólóra, énekkarra és zenekarra

Tardos Béla (1910–1966) József Attila-kantátája 1958-ból való. A költeményt a szerző a 30-as évek végén egyszer már megkomponálta, ez a fogalmazás azonban a háborús években elveszett. Amikor az új kompozíció készült, a szerző csak néhány dallamkezdetet és a kezdő zenekari előjáték ostinatóját használta fel az emlékezetében megtartott első verzióból.

A tragikusan korán elhunyt Tardos életművének tetemes részét teszik ki vokális alkotásai, többek között kisebb-nagyobb méretű kantátái. Egyike volt azoknak a zeneszerzőknek, akik az 50-es években teljes szívvel-lélekkel álltak az alkalmazott műfajok szolgálatában. Nem nagyon nevezhetjük másként az ekkortájt elszaporodott tömegdalok és kiskan-

táták villágát, amelyek a helytelenül értelmezett népszerűség és közérthetőség elve alapján visszatértek a romantikus stílus kifejezőeszközeihez, a magyar zene történetéből nem Bartók, hanem Erkel és a verbunkos hagyományát tekintve példának. Tardos egyike volt a legsikeresebb tömegdalszerzőknek, s nem egy dallamát valóban milliók énekeltek. Amikor azonban az 50-es évek végén elérkezett az új önvizsgálat és az új fejlődés kora, Tardos is visszatért pályakezdésének világához, a bartóki nyomon járó, erősen kromatizált és ritmikus képletekben változatos stílushoz. A József Attila-kantáta ennek az új fejlődésnek egyik legérdekesebb állomása.

A város peremén formai kerete látszólag alig tér el a régebbi típustól. Mégis, az egész mű szinte harcban mutatja a nagyon is szembenálló stílári elemeket: az 50-es évek kantástílusát és a régi-új eszközöket. A külsőleg változatlan keretek mögött lépten-nyomon ott vannak az új eszközök. A régebbi induló-intonáció, a tömegdal-hangvétel csak a „Föl a szívvel az üzemek fölé” szakaszban fordul elő, de akkor is a régebbi munkásdalok szimfonikusan átértékelt hangján. Az ábrázolás, a képszerű tartalmi kifejtés szép és újszerű példája, ahogy Tardos a romantikus-hagyományos módszerek helyett egyetlen *semleges* hangú, a vers gondolati tartalmát azonban mégis kifejező tamtam-ütéssel festi a „Megerszeszti magában, mint ti majd kint, a harmóniát” sort.

A kantátában egyébként a kórusé a vezető szerep, ez szólaltatja meg a bevezetés komor külvárosi hangulatát, a lelkesítő indulót és a befejezést. A baritonszólo – a költő megszemélyesítője – csak néhány szakaszban válik vezetővé.

Tardos Béla elkötelezett művész volt. Vokális műveiben mindig, s jó néhány zenekari művében is kifejezetten programatikus jellegű muzsikát írt. A program pedig minden esetben félreérthetetlenül a harcok kommunista alkotóművész hitvallása volt. Ennek az eszmei tartalomnak rendelt alá mindent a szerző, ez diktálta zenei kifejezőeszközeit, bármely állomásán is állt magasba ívelő, de halálával éppen a tetőpontra derékba tört zenei pályájának.

PETROVICS-BABITS

JÓNÁS KÖNYVE

2 tenor-, bariton- és basszuszólóra, vegyeskarra és zenekarra

4 rész és epilógus

Szereplők:

Jónás (*tenor*) – Kormányos (*bariton*) – Az Úr szava (*tenor és basszus*)

Petrovics Emil (1930–) Farkas Ferenc növendékeként végezte tanulmányait a Zeneművészeti Főiskolán, és csakhamar zeneszerzőink élvonalába került. Igazi területét a színpad világában találta meg. Európa számos operaházában mutatták be *C'est la guerre* című egyfelvonásos operáját, és nagy sikert aratott Dosztojevszkij-operája, a *Bűn és bűnhődés* is. *Lysistrate*-ja eredetileg a koncertpódium számára íródott, 1971-ben azonban ez is sikerrel került fel az opera színpadára.

*

Az 1966-ban komponált és a következő évben bemutatott *Jónás könyvé*ről Petrovics maga így nyilatkozott a premier alkalmából: „Babits Mihály lenyűgöző erejű és szépségű költeménye lehetőséget nyújtott egy olyan gondolat zenei-dramai megfogalmazására, amely már régóta foglalkoztat. A cselekvés, a megszólalás kötelességéről van szó. *C'est la guerre* c. operámban a passzivitás tragédiáját, *Lysistrate* c. koncert-vígoperámban az aktivitás komédiáját irtam meg, a Jónás könyve módot adott, hogy felidézsem mindazokat a drámákat és tragédiákat, amelyekkel a cselekvő ember találja magát szemben az életben, s amelyeknek ő maga lesz leginkább szenvedő részese. Jónás próféta bibliai története egyszerre igazolja az aktivitás tragikus reménytelenségét és a cselekvő élet szükségét. A próféta hatalmas küzdelemben győzi le azt a benne és mindannyiunkban meglevő kényelemszeretetet, amely minden állásfoglalást, kiállást meddőnek és fölöslegesnek ítél. – Nagy költőnk mai, XX. századi újrafogalmazása hozzásegített, hogy megírhassam a felelős élet drámáját, az olyan életét, amelyben az esetleges eredménytelenség gondolata nem akadályozhatja meg magát a cselekvést. Erről az ellentmondásról szól az oratórium, és arról a sokat idézett bibliai hitvallásról, hogy *vétkesek közt cinkos, aki néma.*”

Petrovics zenei nyelvezete mérsékeltlen alkalmazza korunk modern eszközeit. Megtalálható benne helyenként a szabadon kezelt dodekafó-

nia, ám ugyanakkor a tonális alap is. A Jónás könyve énekhangkezelése erősen melodikus, deklamációja és ritmikája a szöveghez igazodik. Hatalmas kórustablóiban időnként Bartók és Honegger hatását véljük felfedezni. Különös archaizáló, Schützre utaló vonás az Úr hangjának két-szólistas megoldása. Babits művéhez hasonlóan, az oratórium legfőbb jellegzetessége egy kifejezésben foglalható össze: filozófiai töltésű drámaiság.

1. *rész.* Négyütemes a cappella kórus-bevezetés után a tenor- és basszuszólo mondja el az Úr felszólítását: „Kelj fel és menj Ninivébe”. A kórus veszi át ettől kezdve a vezetést, drámai akcentusokkal, feszültséggel telten, de emellett egyszerű struktúrákkal beszélve el Jónás menekülését és a tengeri vihart. Ez utóbbiban természetesen nagy szerep jut a színes és kifejező zenekari hangzásnak. A mű négy főrésze általában kisebb egységekre tagolódik, amelyek közt „áriának” nevezhető képletet is találunk. Ilyen például a Kormányos átkozódó éneke, vagy az erre válaszoló Jónás-részlet: „Zsidó vagyok én, s az Egek Istenétől futok én”. A két magánjelenet nagyszerű kontrasztban egészíti ki egymást: a Kormányos széles hangközökre nyíló deklamálását és áriájának gyors tempóját ellentétezi Jónás szűk ambitusú, kromatikus dallama és a jelenet lassú tempója. A rész végéig a két szólista és a kórus egyaránt fontos szerephez jut, míg nem az énekkar és a zenekar nyugodt menetei és akkordjai elénk állítják a lecsendesülő tengert.

2. *rész.* Jónás a cethal gyomrában. Lényegében kórusrészekkel keretezett nagy monológ, Jónás könyörgése a mélységből, a romlásból. A megzenésítés híven követi a költemény gondolatvilágát, annak változó hangulatait, hol kétségbeesett, hol imajellegű, hol pedig Istent hívó sorait.

3. *rész.* Az Úr másodszor küldi Jónást Ninivébe (a zenei anyag körülbelül azonos a mű kezdetén állóval). Az ezután következő nagy kórustétel – kezdetben csak ütőhangszerek kíséretével – a ninivei tülekedést ábrázolja. Jónás első prédikációja rövidre fogva idézi vissza a második részbeli monológ elejét, majd ismét a kórus veszi át a vezető szerepet. Ezúttal a színészek és egyéb csepürágók világát festik a könnyeden ugatózó menetek és a zenekar scherzo-karaktere. A továbbiakban a Jónást körülvevő asszonyok, majd az udvar légkörének zenei ábrázolására kerül sor. Az udvarbeli próféciában Jónás szólama a tenorfekvés legmagasabb régióiba kúszik és melizmatikus dallama festi a próféta kétségbeesését. A tétel befejező része: a próféta menekülése a sivatagba, nagymé-

retű és drámai monológja, melyben Ninive pusztulását kéri az Urtól, majd a kórus zárószavai.

4. rész. A tanulság levonása; a rész tulajdonképpen Jónás és az Úr párbeszéde, tehát Petrovics feldolgozásában: tercett. Érdekes megoldás, hogy az Isten szavait a zeneszerző – a filozofikus tartalom és a hagyomány ellenére! – túlnyomórészt gyors tempóban, egyáltalán nem „magasztosan” zenésíti meg.

Epilógus: Jónás imája. Babits versének személyessé váló, a költőt magát megszólaltató zárószakaszát Petrovics egyetlen monódiaként komponálta meg. Az énekszólamot csak hárfa, üstdob és két fagott kíséri, valamint az énekkar szövegtelen akkordjai. A mélységesen átélt és egyszerűségükben megindító dallamok az oratórium csúcspontját jelentik.

SÁRAI

VÁLTOZATOK A BÉKE TÉMÁJÁRA

szoprán-, alt-, tenor-, bariton- és basszuszólóra, énekkarra és zenekarra

3 rész, több kisebb formaegység

Sárai Tibor (szül. 1919) egész zeneszerzői pályáján az elkötelezettség jegyében alkotta és alkotja műveit. A harcos baloldali művész számára a zene – legyen az zenekari mű, kantáta, oratórium vagy bármi más – politikai állásfoglalás, szószék, amelyről a haladás eszméi szólalnak meg. Pályafutása során különböző stílári utakat járt be, míg elérkezett jelenlegi koncepciójához, amelyben éppúgy helyet kap a bartóki hagyomány, mint a szabadon kezelt dodekafónia, és mindez az expresszionizmus égisze alatt. Ennek a stílusképnek monumentális megnyilvánulása az 1961 és 1964 között komponált Béke-oratórium.

A szöveggönyv László Zsigmond műve. A jeles irodalmár-zenetörténész-költő nemcsak saját verseiből állította össze a szöveggölyteményt: felhasználta Bakkhülidész, Jezsajás próféta, a kínai Si-king versgyűjtemény, valamint Lao-Ce sorait és néhány idézetet a katolikus egyház liturgiájából. Az így kialakult szöveggönyv valóban „változatok a béke témájára”: a három főrész ugyanis sorra veszi a béke és háború konfrontációjának problémáját az ókortól a középkoron át az októberi forradalomig.

I. rész. Lírikus kartétel nyitja meg a művet, a békés élet ideális képe. A tenorszólo – amely bizonyos fokig a Testo szerepét tölti be a műben – vezeti be a Babits Mihály fordításában megkomponált Bakkhüledész-verset, a „Békedal”-t, amely lírikus szopránária. Az ária később szoprán-alt kettőssé alakul át. Újabb békelátomás következik, Jezsajás próféciája. Ezt szólókvartett tolmácsolja ellenpontos-fugatós feldolgozásban. Egy éles kórushang szakítja félbe a víziót, s nyomán hatalmas csatakép bontakozik ki, a háború borzalmainak első ábrázolása. Tenorszólo és kórus vesz részt ebben az altételben, s a kórus igen gyakran a jajgatás fájdalmas hangját szólaltatja meg. A hangulat fokozását célozza a következő férfikari rész, amely – Illyés Gyula fordításában – a Si-King híres katonaversét tartalmazza: „Hadvezér! A nagy császár foga-karma mi vagyunk!” Sejtelmes-félelmetes pianissimóban indul ez a tétel, hogy hatalmas fokozásban érjen el a tetőponthoz. A kórust főleg ütőhangszerek kísérik. Ezután basszusszólo következik, Lao-Ce szavait tolmácsolva: „Gyászszertartás a harci győzelem!” (Weöres Sándor fordításában). Az áriát két szólónagybőgő kíséri. Az első részt a Tízparancsolat „Ne ölj!”-ének és a történelem tanulságának szembeállítására, majd a női kar fájdalmas lamentója zárja le.

II. rész. Ennek a szakasznak első nagy formaegysége három részre oszlik: a középkor képviselőjében megszólal az Advocatus diaboli: „Békét akarsz? – Háborút vess!” (Si vis pacem, para bellum) – ez bariton-szólo; aztán az Advocatus philosophiae szól: „Mindenek harca mindek ellen” (Bellum omnium contra omnes) – a basszusszólo éneklí; végül az Advocatus ecclesiae, aki az egyház nevében megáldja a fegyvereket. A három szakaszt vissza-visszatérő, azonos zenei karakter fogja egybe: főleg rézfúvókra építő, félelmetes-groteszk scherzando. A basszusszólo az álbölcséletet a vonósok szigorú ellenpontos tételével fejezi ki, míg a Dona nobis pacem szavakat a kórus litániázó hangja, harangkongás és templomi csengettyűzés állítja elénk. A rész befejezése a mű egyik csúcspontja: az altszólo halottat sirató bölcsődala (a korunkbeli elkötelezett oratóriumok szinte már hagyományos tételtípusa; vö. például Prokofjev Alekszandr Nyevszkijével).

III. rész. Az októberi forradalmat és következményeit Sára a mű harmadik tételében éneklí meg. Ez a szakasz inkább egybekomponált, mint az előző kettő, zenei anyaga is homogénabb azokénál. Az eddigi súlyos disszonanciák bizonyos fokig kisimulnak, és a tételt át- meg áthatja – nem priméren, hanem rejtett módon – a tömegdal hangvétele. Az egybekomponált nagy egységben külön hangot kap a tenorszólo ariosója,

egy újabb altszóló, amely mondhatni pozitív megfelelője a második rész bölcsődalának, valamint a befejező, apoteózis jellegű rész előtti kettős-füga. Közben idézetként újra halljuk az első rész békét és háborút bemutató szakaszainak egy-egy töredékét.

LENDVAY

OROGENESIS

(Új hegyek születnek)

oratórium három részben, szoprán-, alt-, 2 tenor- és baritonszólóra, narrátorra, énekkarra és zenekarra

Lendvay Kamilló (szül. 1928) Viski János növendéke volt a Zeneművészeti Főiskolán, tanulmányait 1959-ben fejezte be. Sokféle funkciót töltött be zenei életünkben: volt karigazgató, zongorakísérő, zenei lektor, a Bábszínház zenei vezetője stb. Zeneszerzői pályafutása igen érdekes, de egyenes ívben felfejlődő. Kezdetben, komponista-tevékenységének első periódusában igen sok könnyűzenei művet írt, daloktól musicalig, zenekari művektől filmzenéig. Ebben az időszakban is kikerült azonban már tolla alól néhány jól formált kamaramű és zenekari alkotás: Tragikus nyitányát például Nino Sanzogno is vezényelte Budapesten, Zongoraconcertinóját a milánói rádió vette fel olasz szólistával és karmesterrel. Lendvay zenéje mindig hű maradt a kifejezéshez, a mondanivaló primátusához, bármily stílust is alkalmazzon. Pedig stílárís fejlődése nagy utat járt be a hagyományos utóromantikus eszköztártól az 1969-ben írt és teljesen mai nyelvet beszélő Kamarakonzertig.

Orogenesis című oratóriumát 1969–70-ben írta a Magyar Rádió felkérésére. A szövegköltemény Urbán Gyula költő műve.

A mű célkitűzése – mind a zeneszerző, mind a költő részéről – az volt, hogy a politikai tartalmú, elkötelezett, szocialista mondanivalójú oratórium-műfaj hagyományos kereteit, költői és zenei kifejezőeszközeit megújítsa és korszerűvé tegye. Ez a törekvés tulajdonképpen azokra az elvi hagyományokra támaszkodik, amelyek a 20-as, 30-as években néhány jelentős komponista – így Hanns Eisler, a fiatal Sosztakovics és mások – munkásságában jelentkeztek. Ezek a zeneszerzők, akárcsak Lendvay, koruk leghaladóbb költői és zenei kifejezőeszközeivel szólaltatták meg a szocialista mondanivalót. Lendvay részben megtartja a hagyományos

kereteket, legalábbis ami a XX. századi oratórium, főleg pedig a politikai oratórium egyes tételtípusait illeti: vannak a műben különböző tendenciájú nagy kartételek és szólóáriák, bölcsődal, sirató és apoteózis. Ám ennyiben ki is merül az Orogenesis-ben a tradicionális műfaj hatása, mert minden egyéb valóban mai, korszerű eszközök révén szólal meg. Ezáltal a zeneszerző gyakorlatban cáfol meg egy régebben gyakran hangoztatott állítást, amely szerint a zene mai stílusa, hangvétele és eszközei nem alkalmasak a haladó, szocialista mondanivaló kifejtésére.

Orogenesis = hegyek születése. A cím a zárókórusra utal, amely bibliai képből idézi fel az új világ születését.

A mű tulajdonképpen nem rendelkezik „hőssel”, vagy ha úgy tetszik: hőse az egész emberiség, és cselekménye az emberiség története. Képekben vonul fel előttünk ez a történelem, az őseMBER mammutvadászatától Osiris siratóénekén, a középkor imáin át egészen korunk elidegenedettségének ábrázolásáig. Ez utóbbi már a mű második részét tölti ki. Értelmetlen szavak (zig-zag) jelzik az értelmetlenné vált szólamokat, összefüggés nélküli mondatfűzések az értelmét vesztett művészetet. A nagy kérdésre: miért szenved az ember? sem a filozófus, sem a költő, sem a pap nem tud felelni.

A feleletet a harmadik rész adja meg: a tömegeknek, a szenvedő emberiségnek le kell törniük azt a zárat, amely a szabadsághoz és a jóléthez vezető kaput zárja le.

Az öt szólista közül a szoprán, az alt és a második tenor a magányos szenvedőket, minden idők szegényeit személyesíti meg: a szoprán az asszonyt, akinek férje a bánya rabja, az alt az anyát, aki már nem tudja táplálni csecsemőjét, a második tenor a szerencsétlen molnárt (második rész), a mindenéből kifosztott és elűzött munkást. Az első tenoré azoknak szerepe, akik csak szavakkal tudnak felelni, tettekkel soha: a jelszavakban gondolkodó politikus, a steril filozófus, a bibliát idéző pap, az értelmetlen verseket író költő. A baritonszólo személyesíti meg azt a típust, akit tulajdonképpen hősnak kellene neveznünk vagy prófétának, aki egyedül képes megadni a választ a szenvedők, a szenvedés által feltejt kérdésre.

Az Orogenesis zenéje sokféle, néha egymásnak ellentmondó eszközt alkalmaz. Egy visszatérő motívum-mag foglalja egységbe a művet, ez biztosítja a hol széles dallamossággal, hol szaggatott frázisokkal, hol szavalókórusral, hol ariozitással, hol énekbeszéddel operáló egyes jeleknek homogenitását.

A mű Lenin születésének századik évfordulójára készült.

BALASSA
REQUIEM KASSÁK LAJOSÉRT

szoprán-, tenor- és baritonszólóra, énekkarra és zenekarra. Op. 15.

4 tétel

Nem lehet célunk, hogy az *Oratóriumok könyvében* keresztmetszetét adjuk, fejlődésében ábrázoljuk az újabbkori magyar zene történetét. Már csak azért sem, mert a Bartók és Kodály utáni generációk nem minden tagja fordult az oratorikus műfajokhoz, vagy ha igen – így például az 50-es években –, nem alkottak jelentős darabokat ebben a műfajban. Azt azonban feltétlenül meg kell említenünk, hogy a 60-as évek vége felé pódiumra lépett a fiatalok olyan nemzedéke, amely már nemcsak Magyarországon, de – büszkén mondhatjuk – az egész világon sikert sikerre halmoz. Lassanként kibontakoznak az „új magyar iskola” körvonalai. Jellemzésükként nem a különböző oldalról származó hatások felsorolása, elemzése a fontos, hanem inkább az, ahogyan ezeket a hatásokat egyéniségükbe beolvasztva, valóban személyes hangot tudnak megütni. Nem zárkóznak el semmiféle újítástól: úgyszólván minden avantgardista eszköz szerepel fegyvertárukban. Ami azonban megkülönbözteti őket a világszerte lassanként azonos nyelven beszélő fiataloktól, az az, hogy ezek az eszközök sohasem öncélúak. Fejezetünk főcímében „elkötelezett oratóriumról” beszéltünk. Az elkötelezettség azonban nemcsak tartalmi vonatkozásban érthető; létezik olyan elkötelezettség is, melynek célkitűzése, vállalt feladata és kötelessége: *hűség a zenéhez*. A fiatal magyar zeneszerzők élgárdája éppen ezzel a muzikalitással tűnik ki. Úgy tetszik, nem ismernek divatot. Habozás nélkül alkalmaznak aleatóriát és tiszta hármashangzatot, elektronikus hangzásra emlékeztető zenekari clusterket és ábrázoló erejű, szélesen kibontott dallamosságot. A zeneszerző kifejezési eszközeinek tárát nem szűkíteni, hanem bővíteni akarják. Az egyetlen kritérium: a zeneiség. Vagy ha úgy tetszik, illetve a mű ezt kívánja: a kifejezés. Ez szabhatja csak meg számukra a választott módszert, legyen az szerialitás, bartóki kromatika, többdimenziós hangzástér vagy bármi más.

Mindezek a tulajdonságok jellemzik a fiatalok egyik legtehetségesebbjét, Bálassa Sándort. Életkor szerint ugyan nem tartozik a legifjabbak közé, hiszen 1935-ben született. Zeneszerzőként azonban csak néhány éve tűnt fel, aránylag későn fejezte be tanulmányait. Néhány érdekes és jelentős kamaramű után egy kórusdarabjával előkelő helyezést ért el az

UNESCO szokásos évi párizsi seregszemléjén, majd egyszerűbe betört az élvonalba az 1969-es Kassák-requiemmel.

A mű a költő özvegyének köszönheti létrejöttét. Kassákné kérte föl Balassát, hogy a költő emlékére és verseire zeneművet komponáljon. Balassa „collage-technikával” állította össze Kassák verseiből a Requiem szövegét. Néha több költeményből vont össze sorokat, helyel-közzel – ha a gondolatmenet úgy kívánta – kisebb változtatásokat is eszközölt, egy-egy szót mással helyettesített. Végül is szöveg és zene egységéből olyan alkotás jött létre, amelynek címe tulajdonképpen megtévesztő. A Requiem ugyanis sokkal inkább Kassák szavaival szól az egész emberiséghez, semmint hogy emléket állítson Kassáknak. A mű gondolatmenete így alakul: az éjszaka csendje, amelyből felmerül a költő portréja (I. tétel); a világ szépsége, egybeforrás a természettel (II. tétel); az éjszaka démonai, a világ sokrétűsége (III. tétel); üzenet a továbbélőknek és egyben a költő búcsúztatása (IV. tétel). (Nincs alkalmunk e helyen arra, hogy Kassák költői világáról szóljunk, és arról, hogy ez a gondolatmenet mennyiben adekvát ezzel a költői világgal. Az azonban vitathatatlan, hogy Kassák szavait felhasználva teljes világképet ad.)

Balassa zenéjének általános jellemzéseként mindenekelőtt arról a ritka erényéről kell szólnunk, ami manapság alig-alig fordul elő: elejétől végig meg tudja tölteni a monumentális nagyformát. A félórás alkotásnak nincsen egyetlen „üresjárat” üteme, egyetlen fölöslegesnek érzett hangja. Ami a stílus részleteit illeti, Balassa úgy tudja követni a verssorok kifejezőmódját, úgy tud ábrázolni, hogy ugyanakkor nem adja fel a konstrukció logikáját. A figyelő hallgató fel fogja fedezni minden költői képnek a zenei áttételét, szinte schützi képszerű kifejezőmódját, vagyis egy szóval: a drámaiságot. Az eszközök, önmagukban szemlélve, igen változatosak: helyenként a szabadon kezelt szerialitás lép előtérbe, máskor a színek dominálnak, a harmadik tételben az aleatória játszik döntő szerepet stb. Hangszerelése igen sok színhatásra képes, ennek érdekében a rendkívül nagyméretű ütőcsoporton kívül például négy szárnykürtöt is alkalmaz. Nem riad vissza egyes hangszerek szokatlan kezelésmódjától sem. Az énekkart időnként ritmikus szavalásra fogja, sőt, különleges hangeffektusokat is előír. De mindez a kifejezés és a zenei tisztaság érdekében történik, egyetlen szokatlan effektus sem válik magamutogatóvá, öncélúvá.

I. A nagydob pergésének és a nagybőgők figurációjának sötétjéből születik meg az éjszaka képe. Az egyenként belépő, de sokszorosan osztott karszólamok elérkeznek a tizenkét kromatikus félhang egyidejű

megszólaltatásához, az úgynevezett „anya-akkordhoz”. Majd megmozdul az eddig statikus kép, vibráló fúvóshangzatok felett csendül meg a tenorszóló, a költő hangja: „Ez hát az Éj, Az én sűrű és nehéz, rémülettel telített és örökre feloldhatatlan Éjszakám...” Az énekkar rövidre fogott éjszaka-invokációja (a kezdő hangzatok ismétlése) után bűvös hangkép bontakozik ki: a csend zenéje. A csendé, amely gyógyírt ad mindenre. Elhalkul a költő hangja, és a kíséret nélküli kórus, majd a teljes zenekari együttes félelmetesen harsogó tömbje invokálja még egyszer az éjszakát. Aztán elcsendesül minden, a kórus csukott szájjal zümmögött harmóniái és a brácsa kitartott hangja búcsúztatják az éjszakát.

II. A tétel szopránszóló zenekari kísérettel, mely utóbbiban kiemelt funkcióhoz jut egy szólógordonka. Ez is kezdi a tételt. A verssorok a természet, a világ jelenségeit magasztalják: „Megtermékenyítettél tűz, Megtermékenyítettél víz, Megtermékenyítettél látott és láthatatlan világ”. A zenei kép a pianissimo színek és a lírai kifejezés jegyében bontakozik ki, míg nem a „Torony vagyok, harangozok és világítok” soroknál eljut a tetőponthoz. Érdekes megfigyelni azt az igen halvány, de mégis felismerhető magyaros fordulatot, amit Balassának a „Kereszt vagyok az országúton” szövegi fordulata diktált. A tétel vége felé vagyunk tanúi a második, az elsőnél is nagyobb csúcspontnak, a „Ne tagadd meg Föld” sornál. A befejezés pedig szinte feloldódás a természetben: „Borultatok rám csillagok”.

III. Az üstdob három fortissimo ütése után lélegzetvételnyi szünet, majd elszabadul a pokol: a zenekar teljes hangerejű és minden eszközt igénybevevő tombolása, a kórus sikító hangjai idézik fel az éjszaka démonait. Az énekkar átadja helyét a tenorszólónak, ennek szövege bontja ki a tulajdonképpeni apokaliptikus víziót. A zene minden szövegi fordulatot hiven tükröz, így például rendkívül frappáns ellentét húzza elá a „Borzongó mélység” és a „csikordulásai” mondatrészeket. A tétel utolsó ütemei elsőprő erővel harsogják a sorokat: „Irtózatos tenger ez a világ”. Ez a néhány ütem az egész oratórium tetőpontja.

IV. Hihetetlen az ellentét az előző tétel befejezése és e tétel indulása között. Az a világ rémségét harsogta szét, ez szinte a másvilágról szól hozzánk. Néhány hangszer szól csak: vibrafon, cimbalom, gong, majd megzendül kíséret nélkül a baritonszóló, melynek sorait időnként megmagszakítja a kórus litániázása, talán a mű legfőbb tanulsága: „Nincs annyi bűnünk, hogy bocsánatot ne nyerhetnénk”. És a befejezés, a maga teljes egyszerűségével és az eszközök fokozatos leépítésével nyúl vissza a szinte archaikus világba, búcsúztatva a költőt, a „békesség gyermekét”.

DURKÓ

HALOTTI BESZÉD

tenor- és baritonszólóra, vegyeskarra és zenekarra

14 egybekomponált rövid tétel

Durkó Zsolt (szül. 1934) Farkas Ferenc osztályában szerezte zeneszerzői diplomáját, majd Goffredo Petrassi római mesteriskoláját is abszolválta. (Két másik magyar zeneszerző is tanítványa volt Petrassinak: Szöllősy András és Jeney Zoltán.) 1963-ban tért vissza Rómából, és rövid idő alatt a magyar zeneszerzés élvonalába tört, majd világszerte hírnévre tett szert. Jelzik ezt díjai, versenysikerei is: római diplomamunkája, az Epizódok a B-A-C-H témára 1963-ban az Accademia di Santa Cecilia díját nyerte el, I. vonósnyégyese Montrealban lett 1967-ben 3. helyezett, az Una Rapsodia unghereze Erkel-díjat kapott 1968-ban, II. vonósnyégyese a budapesti 1970-es Bartók-zeneszerzésversenyt nyerte meg, a Fioriture 1971-ben a Koussewitzky-verseny helyezettje, míg a Halotti beszéd az Unesco Tribune első helyezettje lett 1975-ben. Durkó alkotásait világszerte játsszák; számos külföldi művész és együttes kérte fel kompozícióra.

Durkó stílusában megtalálhatjuk bizonyos mértékben a magyar iskola – főleg Bartók – hatását, de sokkal nagyobb befolyást gyakoroltak rá a különböző mai tendenciák, a bécsiektől mesteréig, Petrassiig. Ám ezek a hatások csak elősegítették fejlődését; Durkó igen hamar megtalálta egyéni hangját. Szigorúan szerkesztett műveiben nemegyszer felbukkanak a középkori formák, előszeretettel alkalmazza ugyanannak a zenei gondolatnak ellentétes hangulatú kidolgozásait-variációit, tud drámai is, lírai is lenni. Általában kedveli a sűrű ellenpontos szövésmodot, ugyanakkor a folszerű, nem ritkán aleatorikus felrakást is.

A Halotti beszéd partitúráját 1972-ben fejezte be. Az első összefüggő magyar nyelvemlékből a zeneszerző válogatta ki a részeket, tulajdonképpen a Halotti beszéd mintegy első harmadát, a következőképpen:

*Sermo super sepulchrum
Látjátok feleim szümtükkal mik vogymuk.
Isa pur es homu vogymuk.*

*Menyi milosztban terümtévé eleve mü isemüköt
Ádámot, es odutta vola néki paradisomut házává.*

*Látjátok feleim szümtükkal, mik vogymuk.
Isa pur es homu vogymuk.*

*Es mend paradisumben mundá neki élnie.
Heon tilutoá őt egy fa gyimilsétől. Gye mundoá
neki meret nüm eneyc. Isa ki napon emdül az
gyimilstől, halálnék halálával holsz.*

*Hallá holtát, terümtévé istentül, gye feledévé.
Engede ürdüing intetüinek es evék az tilvutt gyimilstül.
Es az gyimilsben halálut evék.*

*Es oz gyimilsnek oly keserü volá vize, hogy
turkukat mígé szokosztja volá. Nüm heon mugának,
gye mend ü fojánék halálut evék. Horoguvék
Isten es vetévé őt ez munkás világbele, es
leün halálnék es pukulnek fésze es mend ü nemének.*

*Kik ozuk? Müü vogymuk.
Isa mend ozhuz járók vogymuk.
Látjátok. Látjátok feleim szümtükkal, mik vogymuk.
Isa pur es homu vogymuk, es kealtsátok Uromukhoz
hármul: kyrie eleison.*

A Halotti beszéd zenéjében természetesen semmiféle archaizáló megoldás nem található, legfeljebb néhány középkori forma, így például az organum, vagy a jóval későbbi, „contrapunctus”-ként jelölt ellenpontoság. De megvan a partitúrában számos hagyományos oratorikus forma – csak forma! –, mint az ária, kettős, turba-kórus vagy recitativo. A 14 rövid szakaszt Durkó egybekomponálta, az egyes szakaszokat elvétele választja csak el rövid cezúra.

Prológusként a *Sermo super sepulchrum* cím-szöveg kerül feldolgozásra hat „contrapunctus” keretében, melyek közül néhányat csak a zenekar szólaltat meg. Ugyancsak zenekari fuga előzi meg a „Látjátok feleim” második megjelenését, a kórus később kapcsolódik bele a fuga ki-

dolgozásába. Igen jellegzetes, egyfajta démonikus scherzo az „Engede ürdüنگnek” kezdetű férfikari tétel, hallatlan drámai erő van a „Kik ozuk”-turbában és a „Látjátok” utolsó felidézésében. A szólista-szakaszok inkább lírikusak, mint ahogy elhaló a darabot záró „Kyrie eleison” is a tenorszóló szólamában.

FÜGGELÉK

A GYAKRABBAN ELŐFORDULÓ LATIN SZÖVEGEK
ÉS FORDÍTÁSAIK

MISE

KYRIE

Kyrie eleison,
Christe, eleison,
Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te,
Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus pater omnipotens,
Domine fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus,
agnus Dei, filius patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram,
qui sedes ad dexteram patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus,
Quoniam tu solus dominus,
Quoniam tu solus altissimus,
Jesu Christe,

Uram, irgalmazz!
Krisztus, kegyelmezz!
Uram, irgalmazz!

Dicsőség a magasságban Istennek,
és a földön békesség
a jóakarató embereknek.
Dicsőítünk téged, áldunk téged,
imádunk téged, magasztalunk téged,
hálát adunk neked
nagy dicsőségedért,
Urunk és Istenünk! Mennyei Király!
Mindenható Atyaisten!
Urunk, Jézus Krisztus: egyszülött Fió,
Urunk és Istenünk,
Isten báránya, az Atyának Fia!
Te elveszed a világ bűneit:
Irgalmazz nekünk!
Te elveszed a világ bűneit:
hallgasd meg könyörgésünket!
Te az Atya jobbján ülsz:
irgalmazz nekünk!
Mert egyedül te vagy a Szent,
te vagy az Úr,
te vagy az egyetlen Fölség:
Jézus Krisztus,

cum sancto spiritu
in gloria Dei patris, amen.

CREDO

Credo in unum Deum
patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae
visibilium omnium
et invisibilium.
Credo in unum dominum Jesum Christum,
filium Dei unigenitum
et ex patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo,
Lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
Et incarnatus est de spiritu sancto
ex Maria virgine
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato
passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram patris,
et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Credo in spiritum sanctum,
Dominum et vivificantem

A Szentlélekkel együtt
az Atyaisten dicsőségében! Amen.

Hiszek az egy Istenben,
mindenható Atyában,
mennynek és földnek,
minden láthatónak
és láthatatlannak Teremtőjében.
Hiszek az egy Úrban: Jézus Krisztusban,
Isten egyszülött Fiában,
Aki az Atyától született
az idő kezdete előtt.
Isten az Istentől,
Világosság a Világosságtól,
Valóságos Isten a valóságos Istentől.
Született, de nem teremtmény:
az Atyával egylényegű
és minden általa lett.
Értünk emberekért,
a mi üdvösségünkért
leszállott a mennyből.
Megtestesült a Szentlélek erejéből
Szűz Máriától
és emberré lett.
Poncius Pilátus alatt
értünk keresztre feszítették,
kínhalált szenvedett, és eltemették.
Harmadnapra föltámadott
az Írások szerint,
fölment a mennybe,
ott ül az atyának jobbján,
de újra eljön dicsőségben,
ítelni élőket és holtakat,
és országának nem lesz vége.
Hiszek a Szentlélekben,
Urunkban és éltetőnkben,

Qui ex patre filioque procedit,
Qui cum patre et filio
simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Credo in unam
sanctam,
catholicam et apostolicam
ecclesiam,
confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum
et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi, amen.

SANCTUS ÉS BENEDICTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus, qui venit in nomine Domini
Osanna in excelsis!

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Dona nobis pacem.

Aki az Atyától és a Fiútól származik.
Akit éppúgy imádunk és dicsőítünk,
mint az Atyát és a Fiút,
Ő szólt a próféták szavával.
Hiszek az egy,
szent,
katolikus és apostoli
Anyaszentegyházban,
vallom az egy keresztséget
a bűnök bocsánatára,
várom a holtak föltámadását
és az eljövendő örök életet. Ámen.

Szent vagy, szent vagy, szent vagy,
mindenség Ura, Istene.
Dicsőséged betölti a mennyet és a földet,
Hozsanna a magasságban.
Áldott, aki jön az Úr nevében.
Hozsanna a magasságban.

Isten Báránya! Te elveszed a világ bűneit:
Irgalmazz nekünk!
Isten Báránya! Te elveszed a világ bűneit:
Irgalmazz nekünk!
Isten Báránya! Te elveszed a világ bűneit:
Adj nekünk békét!

MAGNIFICAT

Magnificat anima mea Dominum
Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae,

ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen ejus.

Et misericordia ejus a progenie in progenies,
timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.

Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.

Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in saecula saeculorum, Amen.

Magasztalja az én lelkem az Urat,
És örvendez az én lelkem az én megtartó Istenemben.
Mert reá tekintett az ő szolgáló leányának alázatos állapotjára,
mert imé mostantól fogva boldognak mondanak engem minden
nemzetségek.

Mert nagy dolgokat cselekedék velem a Hatalmas;
és szent az ő neve!
És az ő irgalmassága nemzetségről nemzetségre vagyon
azokon, a kik őt félik.

Hatalmas dolgot cselekedék karjának ereje által,
elszéleszté az ő szívök gondolatában felfuvalkodottakat.

Hatalmasokat dönzte le trónjaikról,

és alázatosakat magasztalt fel.

Éhezőket töltött be javakkal,

és gazdagokat küldött el üresen.

Felvevé Izráelnek, az ő szolgájának ügyét,
hogy megemlékezzék az ő irgalmasságáról.

A miképen szólott volt a mi atyáinknak,

Ábrahám iránt és az ő magva iránt mindörökké!

Dicsőség az Atyának és Fiunak és Szentlélek Istennek,

miképen kezdetben vala, most és mindenkor

és mindörökkön örökké. Ámen.

(Lukács evangéliuma, 1. 46–55.) *Károli Gáspár fordítása*

TE DEUM

Te Deum laudamus,
Te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.
Tibi omnes angeli,
tibi coeli et universae potestates,
tibi Cherubim et Seraphim
incessabili voce proclamant.
Sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra
majestatis gloriae tuae.
Te gloriosus
Apostolorum chorus:
Te Prophetarum laudabilis
numerus:
Te Martyrum candidatus
laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
Sancta confitetur Ecclesia:
Patrem
immensae majestatis,
Venerandum tuum verum
et unicum Filium:
Sanctum quoque
Paraclitum Spiritum.

Téged, Isten, dicsérünk!
Téged Úrnak ismerünk.
Téged, örök Atyaisten,
Mind egész föld áld és tisztel.
Téged minden szép angyalok,
Kerubok és szeráfkarok,*
Egek és minden hatalmak
Szüntelenül magasztalnak.
Szent vagy, szent vagy,
Erősséges szent Isten vagy!
Nagyságoddal telve ég, föld,
Dicsőséged mindent bétölt.
Téged dicsér, egek Ura,
Apostolok boldog kara.
Dicséretes nagy próféták
Súlyos ajka hirdet és áld.
Jeles mártirseregek
Magasztalnak tégedet.
Vall tégedet világszerte
Szentegyházad ezerszerte,
Ó Atyánk, Téged
S mérhetetlen nagy fölséged,
S azt, aki hozzánk tőled jött le,
Atya igaz Egyszülöttje,
És áldjuk Veled
Vigasztaló Szentlelkedet.

* A magyar szöveg nem mindig szó szerinti fordítás. A jelölt helyen például két sor felcserélődik.

Tu Rex gloriae, Christe,
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.
Tu devicto mortis aculeo
aperuisti credentibus regna coelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes
in gloria Patris.
Judex crederis
esse venturus.
Te ergo quaesumus tuis famulis subveni.
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis
in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum Domine,
et benedic haereditati tuae.
Et rege eos, et extolle illos
usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te
Et laudamus nomen tuum in saeculum et in
saeculum saeculi.
Dignare Domine die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine
Fiat misericordia tua
Domine super nos.
Quem admodum speravimus in te.
In te Domine speravi
non confundar in aeternum.

Krisztus, Isten Egyszülöttje,
Király vagy te mindörökre.
Mentésünkre közénk szálltál,
Szűzi méhet nem utáltál.
Halál mérgét megtiportad,
Mennyországod megnyitottad,
Isten jobbján ülsz most széket,
Atyádéval egy fölséged,
Onnan leszel eljövendő,
Mindeneket ítélendő.
Téged azért, Uram, kérünk,
Mi megváltónk, maradj velünk.
Szenteidhez végy fel égbe,
Az örökös dicsőségbe.
Szabadítsd meg, Uram, néped,
Áldd meg a te örökséged.
Te kormányozd, te vigasztald,
Mindörökké felmagasztald.
Mindennap dicsérünk téged

Szent nevedet áldja néped.
Büntől e nap őrizz minket,
És bocsásd meg vétkeinket.
Irgalmazz, Uram, irgalmazz,
Hiveidhez légy irgalmas.
Kegyes szemed legyen rajtunk,
Tebenned van bizodalmunk.
Te vagy, Uram, én reményem,
Ne hagyj soha szégyent érnem.

(Nicetas költeménye) *Sik Sándor fordítása*

STABAT MATER

Stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa
dum pendeat Filius,
cujus animam gementem,
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater Unigeniti!
Quae moerebat et dolebat
pia mater dum videbat
nati poenas incliti!

Quis est homo qui non fleret,
matrem Christi si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Christi matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem Natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.

Állt az anya keservében
sírva a kereszt tövében,
melyen függött szent Fia,
kinek megtört s jajjal-tellett
lelkét kemény kardnak kellett
kínzón általjárnia.

Óh mily búsan, sujtva állt ott
amaz asszonyok-közt-áldott,
ki Téged szült, Egyszülött!
Mily nagy gyásza volt sírása,
mikor látta szent Fiát a
szívtépő kínok között!

Van-e oly szem, mely nem sírna
Krisztus anyjával, e kínra
hidegen pillantana?
aki könnyek nélkül nézze,
hogy merül a szenvedésbe
fia mellett az anya?

Látta Jézust, hogy fajtája
vétkéért mit vett magára
és korbáccsal vereték.
S látta édes Fiát végül
haldokolni vigasz nélkül.
míg kiadta életét.

Eja, mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam.
Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Sancta mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,
crucifixo condolere
donec ego vixero;
juxta crucem tecum stare
et me tibi sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
mihi jam non sis amara,
fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem
et plagas recolare!

Fac me plagis vulnerari,
fac me cruce inebriari
et cruore Filii.
Flammis ne urar succensus,*
per te, Virgo, sim defensus
in die judicii.

* Néhány műben „Inflammatum et accensum” változat áll.

Kútja égi szeretetnek,
Engedd érzem sebednek
 mégét: hadd sírjak veled!
Engedd, hogy a szívem égjen
Krisztus isten szerelmében,
 s ő szeressen engemet!

Óh szentséges anya, tedd meg,
a Keresztrefeszítettnek
 nyomd szívembe sebeit!
Oszd meg, kérem, kinját vélem,
kinek érdem nélkül értem
 tetszett annyit túrni itt!

Jámborul hadd sírjak veled
és szenvedjek mígcsak élek
 Avval, ki keresztre szállt!
Álljak a kereszt tövében!
Szívem szíved keservében
 társad lenni úgy sovárg!

Szűzek szüze! légy szívedben
hozzám jó és nem kegyetlen!
 Oszd meg vélem könnyedet!
Add hogy sírván Krisztus sírján
sebeit szívembe írnam
 s bánatodban részt vegyek!

Fiad sebe sebesítsen!
Szent keresztje részegítsen
 és vérenek itala,
hogy pokol tüzén ne égjek!
S az ítélet napján, kérlek,
 te légy védőm, szüzanya!

Christe, cum sit hinc exire,*
da per matrem me venire
ad palmam victoriae.
Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
paradisi gloria! Amen.

* Több műben kimarad ez a strófa. Pergolesinél és másoknál helyette ez áll:
„Fac me cruce custodiri
morte Christi premuniri
confoveri gratia.”

A különböző megzenésítésekben egyébként is számos szövegváltozat található.

Ha majd el kell mennem innen,
engedj győzelemre mennem
 anyád által, Krisztusom!
És ha testem meghal, adjad
hogy lelkem dicsőn fogadja
 a pálmás paradicsom! Ámen.

(Jacopone da Todi verse) *Babits Mihály fordítása*

REQUIEM

REQUIEM ÉS KYRIE

Requiem aeternam dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

DIES IRAE

Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cum Sybilla.

Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Adj, Uram, örök nyugodalmat nekik,
és az örök világosság fényeskedjék nekik.
Téged illet, Uram, minden ének a szent hegyen,
téged illet a szent városban az áldozat.
Hallgasd meg könyörgésemet:
hozzád tér meg minden ember.
Adj, Uram, örök nyugodalmat nekik,
és az örök világosság fényeskedjék nekik.

Uram, irgalmazz!
Krisztus, kegyelmezz!
Uram, irgalmazz!

Ama végső harag napja
A világot tűznek adja,
Dávid így s Szibilla hagyja.

Reszket akkor holt meg élő,
Ha megjön a nagy Itélő,
Mindeneket lattal mérő.

Csodakürtök zengenek meg,
Sirok éjén átremegnek:
Itéletre, mindeneknek.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus iudicetur.

Iudex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit,
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronum rogaturus,
Cum vix iustus sit securus?

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie!
Quod sum causa tuae viae.
Ne me perdas illa die.

Quarens me, sedisti lassus,
Redemisti crucem passus,
Tantus labor non sit cassus!

Iuste iudex ultionis!
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis.

Ingemisco tamquam reus,
Culpa rubet vultus meus,
Supplicanti parce, Deus!

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Csodájára a halálnak,
Aki rég por, talpra támad,
Számot adni bírójának.

Kézzel irt könyv nyílik ottan:
Világ terhe, minden, ott van,
Itéletre felrovottan.

Biró majd ha széket ül ott,
Minden rejtek felderül ott,
Zsoldot bűn el nem kerül ott.

Én szegény ott mit beszéljek,
Pártfogómul kit reméljek,
Hol a szent is alig él meg?

Rettenetes Fejedelem,
Kinél ingyen a kegyelem:
Örök Jóság, légy jó velem!

Kegyes Jézus, kérlek téged:
Érttem álltal emberséget,
Ne adj érnem gonosz véget.

Munkád, könnyed érttem vesztek:
Ennyi kínod, szent kereszted,
Ne maradjon céljavesztett.

Birája a bosszulásnak,
Add kegyelmét tisztulásnak,
Míg itt nincs a számadásnap.

Reszket szívem, sóhajtozván,
Vétkemtől vet lángot orcám,
Légy kegyelmes, Uram, hozzám.

Magdolnához lehajoltál,
a latorhoz kegyes voltál,
Énbelém is reményt oltál.

Preces meae non sunt dignae,
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne!

Inter oves locum praesta,
Et ab hoedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum, quasi cinis,
Gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla,
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce Deus,
Pie Jesu Domine!
Dona eis requiem.

OFFERTORIUM

Domine Jesu Christe, Rex gloriae
libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni
et de profundo lacu:
libera eos de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:
sed signifer Sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam.
Quam olim Abrahae promisisti,

Méltó imát nem tud ajkam,
Te könyörülj, Jóság, rajtam,
Ne veszíts el örök jajban.

Báránkáid közé végy föl,
Válassz el a gödölyéktől,
Jobbra állass ama széktől.

Ha a rosszak zavarodnak,
Fojtó lángok kavarognak,
Akkor engem hívj áldottnak.

Térden kérlek, ernyedetten,
Sir a lelkem megtörötten:
Ott, a végnél, állj mellettem!

Könnyel árad ama nagy nap,
Hamvukból ha föltámadnak
A bűnösök s számot adnak.

Uram, nekik adj jó véget,
Kegyess Jézus, kérünk téged,
Add meg nekik békésséged.

(Tommaso da Celano himnusza) *Sik Sándor fordítása*

Urunk Jézus Krisztus, mennyei dicsőség királya:
védd meg minden meghalt hívő lelkét
a pokol büntetésétől,
és szabadítsd ki őket a tisztítóhely kinjaiból.
Oltalmazd meg őket a pokol hatalmától:
ne nyelje el őket a pusztulás,
ne zuhanjanak bele az örök sötétségbe,
Szent Mihály, az égi seregek vezére,
vezesse el őket a világosság országába,
amelyet egykor Ábrahámnak

et semini ejus.
Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus:

tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus:
fac eas, Domine de morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti,
et semini ejus.

SANCTUS ÉS BENEDICTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus, qui venit in nomine Domini
Osanna in excelsis!

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem sempiternam!

LUX AETERNA

Lux aeterna luceat eis, Domine:
Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine
et lux perpetua luceat eis, Domine.
Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

és választottaidnak megigértél!
Urunk: dicséretedre bemutatjuk az áldozatot és
föjlajánljuk könyörgésünket.
Fogadd el azokért a lelkekért,
akikről ma megemlékezünk.
Vezesd át őket a halálból az életbe,
amelyet egykor Ábrahámnak
és választottaidnak megigértél.

Szent vagy, szent vagy, szent vagy
mindenség Ura, Istene.
Dicsőséged betölti a mennyet és a földet.
Hozsanna a magasságban.
Áldott, aki jön az Ur nevében,
Hozsanna a magasságban.

Isten Báránya! Te elveszed a világ bűneit:
Adj nekik nyugodalmat.
Isten Báránya! Te elveszed a világ bűneit:
adj nekik nyugodalmat.
Isten Báránya! Te elveszed a világ bűneit:
Adj nekik örök nyugodalmat!

Az örök világosság fényeskedjék nekik:
szenteid körében, Uram, mindörökre,
mert jóságos vagy.
Adj, Uram, örök nyugodalmat nekik,
és az örök világosság fényeskedjék nekik:
szenteid körében, Uram, mindörökre,
mert jóságos vagy.

LIBERA

Libera me, Domine de morte aeterna,
in die illa tremenda:
Quando caeli movendi sunt et terra:
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo,
dum discussio venerit atque ventura ira.
Quando caeli movendi sunt et terra.
Dies illa dies irae calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde,
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Requiem aeternam dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Ments meg engem, Uram, az örök haláltól,
Ama rettenetes napon minden bajtól,
Midőn az ég és föld meg fognak indulni,
S eljössz a világot lángokban itélni.
Reszket minden tagom, borzadok és félek,
Félek a naptól, mely vizsgálni fog s dulni,
Midőn az ég és föld meg fognak indulni.
Haragnak napja az, inség s veszély napja,
Nagy nap, mely a bűnöst gyötrelemnek adja,
Eljössz a világot lángokban itélni.
Örök nyugodalmat adj, Ó Uram, nekik,
S örök világosság fényeskedjék nekik.

ZENEI SZAKKIFEJEZÉSEK

MAGYARÁZATA

- a cappella kíséret nélkül. Rendszerint olyan kórustételek megjelölése, amelyekben a zenekar vagy a kísérő együttes nem szerepel.
- accompagnato kísérettel. A recitativónak (l. ott) az a fajtája, amelyben az énekszólámat zenekar kíséri. Rendszerint érzelmekben, kifejezésben igen gazdag, drámai.
- adagio lassan.
- ad libitum tetszés szerint. Ezzel a kifejezéssel jelölik az esetleg elhagyható hangszereket.
- affektuselmélet főleg a barokk idején elterjedt esztétikai rendszer, amely szerint a zene feladata, hogy sajátos eszközeivel érzelmeket („affektusokat”) fejezzen ki. Tulajdonképpen – korunk kivételével – a zenetörténet egészére érvényes.
- aleatória a mai avantgarde kompozíciós módszerek egyike, amely kisebb-nagyobb, korlátozott vagy korlátlan szerepet biztosít a véletlennek.
- andante amoroso középgyors, érzelemgazdag tempó („szerelmesen”).
- antifóna ősi éneklésmód, amelyben a gyülekezet tagjai egymásnak felelgetve szólaltatják meg az éneket. Ha a pap és a gyülekezet felelget: responsorium a neve.
- arioso átmenet a recitativo és az ária, tehát az énekbeszéd és a zeneileg is megformált típus között.
- augmentáció a hangjegyértékek arányos növelése, a téma-átalakítás egyik eszköze. (Pl. a negyedértékekből felek, a nyolcadokból negyedek lesznek.)
- barcarola csónakos dal, gondoladal. Az olasz népzene egyik

	jelentős, Velencében született típusa, mely bevonult a műzenébe is.
bel canto	„szép ének”. A XVII–XVIII. század folyamán kialakult énekstílus, mely egyidejűleg jelenti a technikailag tökéletes, virtuóz előadói készséget és a tökéletesen arányos, „szép” dallamosságot.
cantus firmus	kiemelt fődallam, rendszerint gregorián vagy kóráról. A németalföldi iskolák idején és Bach műveiben van fontos szerepe.
cavatina	rövid ária, da capo forma nélkül.
ceciliánus mozgalom	múlt század végi egyházzenei reformtörekvés, melynek célkitűzése: visszatérni Palestrina korának egyszerűségéhez és tisztaságához. Részletebben lásd a Liszt-fejezetben.
cluster	hangfürt. Több egymás mellett levő kisszekundból álló hangcsoport, amelynek hangzása már nem diszsonáns akkordot, hanem hangszint eredményez.
concerto	a barokk kor központi zenekari műfajtípusa. Rendszerint háromtétéles, gyors-lassú-gyors tempóváltakozásban. Lényege: a szólista (vagy szólistacsoport) dallamanyaga áll szemben, <i>koncertál</i> a zenekar dallamanyagával. Concerto-tematika: a koncertók első tételének jellegzetes zakatóló-motorikus-ritmikus dallamtípusa.
concerto ecclesiastico	a korai kantáták olasz elnevezése. Rendszerint monodikus-deklamatorikus stílusban, egy vagy több énekhangra, esetleg kórusra, szólóhangszerekre vagy zenekarra.
continuo	a barokk zenélésben így nevezik azt a hangszercsoportot, amely a mű harmóniáit és basszusát szólaltatja meg. Minden esetben egy-egy akkordikus játékokra alkalmas hangszer (orgona, cembalo, hárfa vagy lant) és egy vonós, illetve fúvós basszus (gordonka, nagybőgő, fagott) játssza. Secco recitativónál csak a continuo kíséri az énekest.
contrasubjectum cori spezzati	a fűgában a fűgatéma önálló ellenszólama. Velencéből származó, majd onnan egész Európára szétterjedő hangszerelési elv, mely a hangzó te-

- ret használja ki azáltal, hogy az egyes énekés és hangszeres csoportokat a templom, illetve a terem különböző pontjain, egymástól elválasztva helyezi el. Részletesen lásd a Máté-passió ismertetésénél.
- da capo a nápolyi operaiskola műhelyében megszületett áriatípus, melynek lényege a visszatérés. A főrész után új, rendszerint ellentétes anyagú és hangulatú középszakasz következik, majd a főrész változatlan visszatérése. A barokk zeneszerzők nemcsak áriákat, hanem kettősöket, kórustételeket és zenekari számokat is írtak da capo formában.
- dekolorált forma ékesítésekben gazdag dallam váza.
- diminuó az augmentáció ellentéte, azaz a hangjegyértékek arányos csökkentése.
- dodekafónia Schönberg és iskolája kompozíciós módszere. A kromatikus skála mind a tizenkét félhangját egyenlő értékűnek tekinti, és ebből a tizenkét hangból állítja össze a mű alapjául szolgáló sort (Reihe-t). Részletesebben lásd Schönberg „Egy varsói életbenmaradott” c. művének ismertetésénél.
- dramma per az opera első elnevezése. Időnként világi kantáták musica műfajmegjelöléseként is használatos.
- fantázia a barokk korszakban egyrészt nyitótételek neve (fantázia és fúga), másrészt a szabad forma megjelölése. Ez utóbbi értelemben használatos a későbbi stíluskorokban.
- figurált a dallamfeldolgozásnak, például a korálvariáció- feldolgozás, nak az a módja, amikor a koráltémát ékesítésekkel vagy más módon írják körül. A variációs művekben ugyanez a funkciója van.
- figurált variáció
- fúga a zeneirodalom egyik központi formátípusa. Lényege, hogy egyetlen témára épül, melyet az egyes szólamok időbeli fáziseltolódással vesznek át. Szabályai közül megemlíthető: az első részben a fúgatémának minden szólamban meg kell jelennie; az egyes fugált szakaszok közt szabad részek is sorra kerülnek; az eredeti fáziskülönbség csök-

	<p> kentésével ún. torlasztás állhat elő; a téma diminuálódhat és augmentálódhat, a zárószakaszban még egyszer végig kell vonulnia a témának a szólamokon. Kettős, hármás stb. fuga: különböző témákra épülő fúgák olyan egymásutánja, amelyben a második fuga során feldolgozásra kerül az első témája is, a harmadik során a másodikik és az elsőé, stb. Kéttémás fuga: tulajdonképpen két fuga egyidejű kidolgozása. </p>
fugato	fúgaként kezdődő, majd szabadon folytatódó szerkezet.
funkciós harmóniarend	a barokktól a klasszikus modernekig terjedő szisztéma, melyben minden akkordnak megvan a maga <i>előkészítő, feszültségalkotó, illetve feloldó</i> funkciója.
glissando graduale	csúszás egyik hangról a másikra. a mise és a requiem egyik éneke, melyet eredetileg a pap az oltár lépcsőjén szólaltatott meg, ezért „lépcsőének”.
gregorián korális	a katolikus egyház ősi egyszólamú énekkincse. Eredete zsidó, szír és bizánci forrásokhoz nyúl vissza. Részletesen lásd a bevezető fejezetben.
hangnemköziség	a későromantika, majd a XX. század zenéjének jellegzetessége, melyben nincsenek határozott hangnemek.
hidforma	egy centrális szakasz körül koncentrikusan elhelyezkedő formaegységekből álló konstrukció. Képlete: A-B-C-D-C-B-A.
homofónia	a szerkesztésnek az a módja, amelyben egy uralkodó dallamnak van alárendelve kíséretként a többi szólam.
hoquetus	„áttört” szólamvezetés, melyben a szólamok hangonként vagy hangcsoportonként váltják egymást. Részletesebben lásd Machaut miséjének és Nono Canto sospeso-jának ismertetésénél.
imitáció	oly szólam szerkesztés, melyben az egyik szólam „utánozza”, imitálja a másikat, tehát fáziseltolódással ugyanazt tartalmazza, mint az előző. Az el-

	lenpontos formák, pl. a fúga alapvető szerkesztési módja.
izoritmikus szerkesztés	oly konstrukció, melyben minden szólam azonos ritmusértékekben halad.
kánon	a legegyszerűbb imitációs forma, melyben minden szólam fáziseltolódással pontosan megismétli az elsőként belépő szólamban felhangzó dallamot. A kánonnak vannak bonyolultabb típusai is, melyek a dallammegfordítás, az augmentálás vagy a diminuálás elvét is felhasználják.
kóda	zenemű vagy tétel befejező szakasza.
kolorálás	ékesítés, díszítés, körülírás.
kontrapunktika	ellenpontos szerkesztés: minden szólamnak önálló élete van, egyik sincs alárendelve a másiknak. Lásd még: imitáció, fúga és kánon.
kromatika	a hangnemek „színezése” (chroma = szín) a hangnemhez tulajdonképpen nem tartozó hangokkal.
kvintpárhuzam	a klasszikus összhangzattanban tiltott lépés: két szólam párhuzamosan halad öthangnyi távolságban.
lamento	sirató.
largo	igen lassú tempó, „szélesen”.
lauda	középkori olasz egyházi népének, az oratórium egyik forrása. Részletesen lásd a bevezetésben.
ländler	3/4-es ritmusú osztrák népi tánc, a keringő elődje.
madrigalizmus	naiv hangfestő mód, mely vagy a szólamok mozgását vagy a harmóniakat választja eszközül.
melizma	ékesítés, egy szótagra több hang jut.
metamorfózis	egy dallam vagy dallammag átalakulása, különböző formákban való megjelenése. Részletesen lásd a Liszt-fejezetben.
mikrostruktúra	a nagyformán belül az egyes szakaszok szerkezete, a zenemű vagy tétel alapsejtjeinek konstrukciója.
missa pro defunctis	gyászmise, requiem.
monódia	egyszerű kísérettel ellátott, rendkívül kifejező és szabad formálású énekes muzsika. Közel áll a re-

	citativóhoz is, mivel lényegéhez tartozik a szöveg minél érthetőbb deklamálása. Az opera és az oratórium egyik forrása.
motetta	többszólamú, rendszerint a cappella kórusmű. Ismerünk szólóhangra és zenekarra írt motettát is. Részletesen lásd a bevezetésben.
musica sacra	szenzene, egyházi zene.
musique concrète	korunk egyik zenei irányzata. A természetben adott, „konkrét” zörejek, zajok, hangok mágne- tofonfelvételének különböző berendezésekkel való manipulálásával készül a konkrét zenei alkotás.
oboa d'amore	az oboa barokk korbéli, az oboánál mélyebb hangú rokonai.
oboa da caccia	
offertórium	a mise és a requiem legfontosabb liturgikus pillanata: a felajánlás. A misében a változó, a requiemben az állandó részek közé tartozik.
opera buffa	vígopera.
opera seria	komoly, tragikus opera.
orgonapont	hosszan tartott hang, rendszerint a hangnem I. vagy V. foká, amely fölött (vagy alatt) változik a harmóniák sora. Rendszerint a zárlatok előkészítésében van szerepe.
parlando	beszédszerűen.
paródia	zenében: vokális mű átszövegezése, például világi kantáta egyházi szöveggel való ellátása.
passacaglia	barokk variációs forma, melyben állandóan ismétlődő basszusdallam vagy harmóniasor fölött szólalnak meg a különböző változatok. A chaconne lényegében ugyanez a szerkezet.
polifónia	többszólamúság, több önálló szólam összessége. Lásd: kontrapunktika, fuga, imitáció stb.
polonaise	lassú, $\frac{3}{4}$ -es ritmusú lengyel tánc.
prelúdium	előjáték, bevezető tétel.
presto	igen gyors tempó.
prímkánon	olyan kánon, melyben minden szólam azonos hangon lép be.
rákmegfordítás	a dallam olyan megfordítása, amelyben a hangok sora hátulról visszafelé következik.

recitativo	énekbeszéd. Lásd <i>accompagnato</i> és <i>secco</i> .
regiszter	1. az orgona különböző hangszíneit biztosító sipsorok. 2. általában: hangfekvés, tehát egy hangszer vagy együttes mély, középső és magas hangzó területe.
Reihe	sor. Lásd: <i>dodekafónia</i> .
ritornello	visszatérő bevezető zene.
rondó	olyan forma, melyben egy visszatérő szakasz különböző megjelenései között más és más karakterű anyag szólal meg. Képlete: A-B-A-C-A-D-A.
sacra	vallásos színjáték zenével, az oratórium egyik elődje.
rappresentazione	
scherzo	vidám, gyors tétel, „tréfa”.
secco	„száraz” recitativo, melyben csak a continuo hangszerek kísérik az énekszólamot, és amely igen közel áll az emelt beszédhez.
siciliano	olasz népdaltípus, jellegzetessége a lírai hang, a középlassú tempó és a 6/8-os, 9/8-os vagy 12/8-os ritmus.
sorolásos technika	fűzészerű formaképlet, melyben különböző karakterű szakaszok szabadon követik egymást.
staccato	jellegzetesen rövid hangadás.
stile concitato	„felgerjedt” stílus, izgatottan drámai kifejezés-mód. Részletesen lásd <i>Monteverdiné</i> l.
stretto	tételek felgyorsuló tempójú befejező része. Fugánál a torlasztás neve. Olasz stílusú opera- vagy oratóriumáriánál a záró gyors szakasz.
szekvencia	1. a középkori egyházi himnuszok bizonyos típusának gyűjtőneve. 2. ugyanannak a dallamrészletnek különböző hangmagasságokon történő, folyamatos ismétlése.
szeriális	tulajdonképpen a <i>dodekafónia</i> szerkesztésmódja, mely sorokra (seriákra) épül. Más értelemben a XX. századi zenének az a típusa, amely nemcsak a dallamot, hanem a metrumot, a dinamikai fokokat és a hangszíneket is sorokba foglalja.
szűkített lépés	tonális zenében félhanggal szűkített hangköz.
szvit	tánctételek füzére, később általában többtételes mű, mely nem szonáta vagy szimfónia.

tematikus munka	a bécsi klasszicizmus jellegzetes formaépítő módszere: a mű alaptémáinak, illetve azok részeinek továbbfejlesztése, egymással szembeállítás.
tercpárhuzam	két szólam három egészhangnyi távolságban való párhuzamos mozgása: „tercelés”.
toccatá	barokk műfaj billentyűs hangszerekre. Virtuóz futamok és akkordtömbök alkotják elemeit.
tonális harmóniarendszer	a meghatározott hangnemekre épülő akkordvilág. Lásd: funkciós harmóniarend.
totális determináció	a mai zenének olyan rendkívül szigorú szerkesztésmódja, amelyben minden elemet (dallam, ritmus, regiszter, hangszín) szinte matematikai képletek szabályoznak.
tremolo	hangok sűrű egymásutánja, főleg vonóhangszereken.
triós forma	visszatéréses szerkezet, képlete: A-B-A; a közep-részt nevezik triónak.
turba	a passiók tömegkórusai.
unisono	az összes szólam harmóniák nélküli, párhuzamos haladása. Tartalmi jelentése mindig negatív.
vagáns költészet	középkori vándordíákok versei, késő-latin vagy nemzeti nyelven.
variálás	egy dallam különböző módokon való megváltoztatása, körülírása. Lásd: figurált variáció. Téma variációkkal: kedvelt és gyakori műfaj a barokktól napjainkig.
Zwölftonsystem	lásd: dodekafónia.

MUTATÓ SZERZŐK SZERINT

- Bach, Johann Sebastian:* Actus tragicus (Gottes Zeit) 93
Bleib bei uns 85
Ein' feste Burg 92
Gottes Zeit (Actus tragicus) 93
h-moll mise 67
Ich hatte viel Bekümmernis 87
Ich will den Kreuzstab gerne tragen
(Kreuzstabkantate) 90
János-passió 58
Jesu, der Du meine Seele 91
Karácsonyi oratórium 77
Kávékantáta (Schweigt stille, plaudert
nicht) 99
Komm, du süsse Todesstunde 96
Kreuzstabkantate (Ich will den Kreuz-
stab gerne tragen) 90
Magnificat 74
Máté-passió 61
Nun ist das Heil 89
Parasztkantáta (Mer hahn en neue
Oberkeet) 98
Schlage doch, gewünschte Stunde 89
Wachet auf, ruft uns die Stimme 95
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen 86
- Balassa Sándor:* Requiem Kassák Lajosért 391
- Bartók Béla:* Cantata profana 359
- Beethoven, Ludwig van:* C-dúr mise 179
Missa Solemnis 183
Krisztus az Olajfák hegyén (Christus
am Ölberge) 189

- Berlioz, Hector*: Requiem (Grande Messe des Mortes) 209
Faust elkárhozása (La damnation de Faust) 213
- Brahms, Johannes*: Altrapszódia 268
Német Requiem (Ein deutsches Requiem) 263
- Britten, Benjamin*: Háborús Requiem (War Requiem) 335
- Bruckner, Anton*: Te Deum 272
- Carissimi, Giacomo*: Jephtha 23
- Cherubini, Luigi*: c-moll Requiem 192
d-moll Requiem 195
- Dallapiccola, Luigi*: A fogság énekei (Canti di prigionia) 341
- Debussy, Claude*: Szent Sebestyén vértanúsága 281
- Durkó Zsolt*: Halotti beszéd 394
- Dvořák, Antonín*: Requiem 270
- Esterházy Pál*: Harmonia Caelestis 50
- Farkas Ferenc*: Cantus Pannonicus 374
Szent János kútja – Lírikus kantáta 373
- Haydn, Joseph*: A Megváltó hét szava a keresztfán 155
A teremtés 146
Az évszakok 150
Nelson-mise 140
- Händel, Georg Friedrich*: Belsazar 123
Dettingeni Te Deum 135
Izrael Egyiptomban 113
Jephtha 131
Judas Maccabeus 127
Messiás 116
Sámson 120
Saul 109
- Honegger, Arthur*: Dávid király 318
A halottak tánca 326
Johanna a máglyán 321
- Janáček, Leoš*: Ószláv mise (Glagolita mise) 286
- Kodály Zoltán*: Budavári Te Deum 367
Missa brevis 368

	Psalms Hungaricus 364
<i>Lendvai Kamilló:</i>	Orogenesis (Új hegyek születnek) 389
<i>Ligeti György:</i>	Requiem 356
<i>Liszt Ferenc:</i>	Koronázási mise 235
	Krisztus 248
	Missa choralis 240
	Missa solemnis (Esztergomi mise) 230
	Requiem 242
	Szent Erzsébet legendája (Die Legende von der heiligen Elisabeth) 244
<i>Lutoslawski, Witold:</i>	Három Michaux-kórus 350
<i>Machaut, Guillaume de:</i>	Rheimsi koronázó mise 12
<i>Mahler, Gustav:</i>	Dal a Földről (Das Lied von der Erde) 279
	VIII. szimfónia 274
<i>Martin, Frank:</i>	Le vin herbé (A varázsital) 329
<i>Mendelsson-Bartholdy, Felix:</i>	Éliás 203
	Paulus 206
<i>Monteverdi, Claudio:</i>	Tankréd és Klorinda párviadala (Combattimento di Tancredi e Clorinda) 29
	Vespro della beata Vergine 26
<i>Mozart, Wolfgang Amadeus:</i>	A bűnbánó Dávid (Davidde penitente) 176
	c-moll mise 162
	Exsultate, jubilate 161
	Koronázási mise 159
	A megszabadított Betulia (La Betulia liberata) 174
	Requiem 167
<i>Nono, Luigi:</i>	Il canto sospeso 345
<i>Orff, Carl:</i>	Carmina burana 331
<i>Penderecki, Krzysztof:</i>	Dies Irae 355
	Lukács-passió 353
<i>Pergolesi, Giovanni Battista:</i>	Stabat Mater 46
<i>Petrassi, Goffredo:</i>	Coro di Morti (A halottak éneke) 340
<i>Petrovics Emil:</i>	Jónás könyve 385
<i>Prokofjev, Szergej:</i>	Alekszandr Nyevszkij 313
<i>Rossini, Gioacchino:</i>	Stabat Mater 219

- Petite messe solennelle (Kis ünnepi mise) 224
- Sárai Tibor*: Változatok a béke témájára 387
- Schönberg, Arnold*: Egy varsói életbenmaradott (Ein Überlebender aus Warschau) 289
- Schubert, Franz*: Esz-dúr mise 196
- Schumann, Robert*: Az Éden és a Péri (Das Paradies und die Peri) 207
- Schütz, Heinrich*: Feltámadási oratórium (Auferstehungshistorie) 32
- Sosztakovics, Dmitrij*: Dal az erdőkről 316
- Stockhausen, Karlheinz*: Az ifjak éneke (Gesang der Jünglinge) 347
- Stravinsky, Igor*: Canticum sacrum 309
Mise 308
Oedipus Rex 297
Threni 311
Zsoltárszimfónia 303
- Sugár Rezső*: Hősi ének (Hunyadi) 379
- Szabó Ferenc*: Föltámadott a tenger 381
- Szervánszky Endre*: Honvéd-kantáta 376
Sötét mennyország (Requiem) 378
- Tardos Béla*: A város peremén 383
- Verdi, Giuseppe*: Négy szent ének (Quattro pezzi sacri) 260
Requiem (Messa da Requiem) 254
- Veress Sándor*: Szent Ágoston psalmusa az eretnekek ellen 371
- Vivaldi, Antonio*: Juditha triumphans 37
Magnificat 40
- Webern, Anton*: Das Augenlicht (Szemünk fénye) 291
I. kantáta 294
II. kantáta 295

MUTATÓ MŰVEK SZERINT

- A bűnbánó Dávid (Davidde penitente) (W. A. Mozart) 176
Actus tragicus (Gottes Zeit) (J. S. Bach) 93
A fogság énekei (Canti di prigionia) (L. Dallapiccola) 341
A halottak éneke (Coro di morti) (G. Petrassi) 340
A halottak tánca (La danse des mortes) (A. Honegger) 326
Alekszandr Nyevszkij (Sz. Prokofjev) 313
Altrapszódia (J. Brahms) 268
A megszábadított Betulia (La Betulia liberata) (W. A. Mozart) 174
A Megváltó hét szava a keresztfán (Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze) (J. Haydn) 155
A teremtés (Die Schöpfung) (J. Haydn) 146
Auferstehungshistorie (Feltámadási oratórium) (H. Schütz) 32
A varázsital (Le vin herbé) (F. Martin) 329
A város permén (Tardos B.) 383
Az Éden és a Péri (Das Paradies und die Peri) (R. Schumann) 207
Az évszakok (Die Jahreszeiten) (J. Haydn) 150
Az ifjak éneke (Gesang der Jünglinge) (K. Stockhausen) 347
- Belsazar (G. F. Händel) 123
Bleib bei uns (J. S. Bach) 85
Budavári Te Deum (Kodály Z.) 367
- Cantata profana (Bartók B.) 359
Canti di prigionia (A fogság énekei) (L. Dallapiccola) 341
Canticum sacrum (I. Stravinsky) 309
Cantus Pannonicus (Farkas Ferenc) 374
Carmina burana (C. Orff) 331
Christus am Ölberge (Krisztus az Olajfák hegyén) (L. van Beethoven)
189

- Combattimento di Tancredi e Clorinda (Tankréd és Klorinda párviadala) (C. Monteverdi) 29
- Coro di morti (A halottak éneke) (G. Petrassi) 340
- Dal az erdőkről (D. Sosztakovics) 316
- Dal a Földről (Das Lied von der Erde) (G. Mahler) 279
- Das Augenlicht (Szemünk fénye) (A. Webern) 291
- Das Lied von der Erde (Dal a Földről) (G. Mahler) 279
- Das Paradies und die Peri (Az Éden és a Péri) (R. Schumann) 207
- Dávid király (A. Honegger) 318
- Davidde penitente (A bűnbánó Dávid) (W. A. Mozart) 176
- Dettingeni Te Deum (G. F. Händel) 135
- Die Jahreszeiten (Az évszakok) (J. Haydn) 150
- Die Legende von der heiligen Elisabeth (Szent Erzsébet legendája) (Liszt F.) 244
- Die Schöpfung (A teremtés) (J. Haydn) 146
- Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze (A Megváltó hét szava a keresztfán) (J. Haydn) 155
- Dies Irae (K. Penderecki) 355
- Egy varsói életbenmaradott (Ein Überlebender aus Warschau) (A. Schönberg) 289
- Ein deutsches Requiem (Német Requiem) (J. Brahms) 263
- Ein' feste Burg (J. S. Bach) 92
- Ein Überlebender aus Warschau (Egy varsói életbenmaradott) (A. Schönberg) 289
- Éliás (F. Mendelssohn-Bartholdy) 203
- Esztergomi mise (Missa solemnis) (Liszt F.) 230
- Exsultate, jubilate (W. A. Mozart) 161
- Faust elkárhozása (La damnation de Faust) (H. Berlioz) 213
- Feltámadási oratórium (Auferstehungshistorie) (H. Schütz) 32
- Föltámadott a tenger (Szabó F.) 381
- Gesang der Jünglinge (Az ifjak éneke) (K. Stockhausen) 347
- Glagolita mise (Ószláv mise) (L. Janáček) 286
- Gottes Zeit (Actus tragicus) (J. S. Bach) 93
- Grande messe des Mortes (Requiem) (H. Berlioz) 209

- Háborús requiem (War Requiem) (B. Britten) 335
Halotti beszéd (Durkó Zs.) 395
Harmonia caelestis (Esterházy Pál) 50
Három Michaux-kórus (W. Lutosławski) 350
Honvéd-kantáta (Szervánszky E.) 376
Hősi ének (Hunyadi) (Sugár R.) 379
Hunyadi (Hősi ének) (Sugár R.) 379
- Ich hatte viel Bekümmernis (J. S. Bach) 87
Ich will den Kreuzstab gerne tragen (Kreuzstabkantate) (J. S. Bach) 90
Il canto sospeso (L. Nono) 345
Izrael Egyiptomban (G. F. Händel) 113
- János-passió (J. S. Bach) 58
Jeanne d'Arc au Bûcher (Johanna a máglyán) (Honegger) 321
Jephta (G. Carissimi) 23
Jephta (G. F. Händel) 131
Jesu, der Du meine Seele (J. S. Bach) 91
Johanna a máglyán (A. Honegger) 321
Jónás könyve (Petrovics E.) 385
Judas Maccabeus (G. F. Händel) 127
Juditha triumphans (A. Vivaldi) 37
- I. Kantáta (A. Webern) 294
II. Kantáta (A. Webern) 295
Karácsonyi oratórium (J. S. Bach) 77
Kávékantáta (J. S. Bach) 99
Kis ünnepi mise (Petite messe solennelle) (G. Rossini) 224
Komm, du süsse Todesstunde (J. S. Bach) 96
Koronázási mise (Liszt F.) 235
Koronázási mise (W. A. Mozart) 159
Kreuzstabkantate (Ich will den Kreuzstab gerne tragen) (J. S. Bach) 90
Krisztus (Liszt F.) 248
Krisztus az Olajfák hegyén (Christus am Ölberge) (L. van Beethoven)
189
- La Betulia liberata (A megszabadított Betulia) (W. A. Mozart) 174
La damnation de Faust (Faust elkárhozása) (H. Berlioz) 213
La danse des mortes (A halottak tánca) (Honegger) 326

Le vin herbé (A varázsital) (F. Martin) 329
Lírikus kantáta (Szent János kútja) (Farkas F.)
Lukács-passió (K. Penderecki) 353

Magnificat (J. S. Bach) 74
Magnificat (A. Vivaldi) 40
Máté-passió (J. S. Bach) 61
Mer hahn en neue Oberkeet (Parasztkantáta) (J. S. Bach) 98
Messa da Requiem (G. Verdi) 254
Messiás (G. F. Händel) 116
Missa brevis (Kodály Z.) 368
Missa choralis (Liszt F.) 240
Missa in angustiis (Nelson-mise) (J. Haydn) 140
Missa Solemnis (L. van Beethoven) 183
Missa solemnis (Esztergomi mise) (Liszt F.) 230
C-dúr mise (L. van Beethoven) 179
c-moll mise (W. A. Mozart) 162
Esz-dúr mise (F. Schubert) 196
h-moll mise (J. S. Bach) 67
Mise (I. Stravinsky) 308

Négy szent ének (Quattro pezzi sacri) (G. Verdi) 260
Nelson-mise (Missa in angustiis) (J. Haydn) 140
Német Requiem (Ein deutsches Requiem) (J. Brahms) 263
Nun ist das Heil (J. S. Bach) 89

Oedipus Rex (I. Stravinsky) 297
Orogenesis (Új hegyek születnek) (Lendvay K.) 389
Ószláv mise (Glagolita mise) (L. Janáček) 286

Parasztkantáta (Mer hahn en neue Oberkeet) (J. S. Bach) 98
Paulus (F. Mendelssohn-Bartholdy) 203
Petite messe solennelle (Kis ünnepi mise) (G. Rossini) 224
Psalmus Hungaricus (Kodály Z.) 364

Quattro pezzi sacri (Négy szent ének) (G. Verdi) 260

Requiem Kassák Lajosért (Balassa S.) 391
Requiem (Grande Messe des Morts) (H. Berlioz) 209
Requiem, c-moll (L. Cherubini) 192



- Requiem, d-moll (L. Cherubini) 195
 Requiem (A. Dvořák) 270
 Requiem (Ligeti Gy.) 356
 Requiem (Liszt F.) 242
 Requiem (W. A. Mozart) 167
 Requiem (Sötét mennyország) (Szervánszky E.) 378
 Requiem (Messa da Requiem) (G. Verdi) 254
 Rheimsi koronázó mise (G. de Machaut) 12
- Sámson (G. F. Händel) 120
 Saul (G. F. Händel) 109
 Schlage doch, gewünschte Stunde (J. S. Bach) 89
 Schweigt stille, plaudert nicht (Kávékantáta) (J. S. Bach) 99
 Sötét mennyország (Requiem) (Szervánszky E.) 378
 Stabat Mater (G. B. Pergolesi) 46
 Stabat Mater (G. Rossini) 219
 Symphonie de Psaumes (Zsoltárszimfónia) (Stravinsky) 303
- Szemünk fénye (Das Augenlicht) (A. Webern) 291
 Szt. Ágoston psalmusa az eretnekek ellen (Veress S.) 371
 Szent Erzsébet legendája (Die Legende von der heiligen Elisabeth)
 (Liszt F.) 244
 Szent János kútja – Lírikus kantáta (Farkas F.) 373
 Szent Sebestyén vértanúsága (C. Debussy) 281
 VIII. szimfónia (G. Mahler) 274
- Tankréd és Klorinda párviadala (Combattimento di Tancredi e Clo-
 rinda) (C. Monteverdi) 29
 Te Deum (A. Bruckner) 272
 Threni (I. Stravinsky) 311
- Új hegyek születnek (Orogenesis) (Lendvay K.) 389
- Változatok a béke témájára (Sárai T.) 387
 Vespro della beata Vergine (C. Monteverdi) 26
- Wachet auf, ruft uns die Stimme (J. S. Bach) 95
 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (J. S. Bach) 86
 War Requiem (Háborús Requiem) (B. Britten) 335
- Zsoltárszimfónia (I. Stravinsky) 303

TARTALOM

Előszó (<i>Ferencsik János</i>)	5
I. Bevezetés	9
II. Az oratórium első mesterei	21
III. Johann Sebastian Bach	54
IV. Georg Friedrich Händel	101
V. A klasszicizmus oratóriumi	138
VI. A romantika korának oratóriumi	200
VII. A XX. század, avagy az elkötelezett oratórium	284
Függelék: A gyakrabban előforduló latin szövegek és fordításaik	397
Zenei szakkifejezések magyarázata	426
Mutató szerzők szerint	435
Mutató művek szerint	438

Felelős kiadó a Zeneműkiadó igazgatója
83.6700.66-19-1 Alföldi Nyomda, Debrecen
Felelős vezető Benkő István igazgató
Felelős szerkesztő Czigány Gyula
Műszaki szerkesztő Vas János
Műszaki osztályvezető Tóth Béláné
A borítótervet Székely Edith készítette
Megjelent 22,2 A/5 ív terjedelemben
(Z 6515/2) 1983

