

Az egyházzene

– 3. rész –

A klasszicizmus

A zenetörténet nagy korszakait évszázadokban mérjük, a bécsi klasszikus stílus virágzása azonban, melyet méltán neveznek az európai zenetörténet aranykorának, alig töltött ki egy emberöltőt. Johann Wolfgang von Goethe születése (1749) évtizedekkel előzi meg ezt a beteljesedést, amikor a költőfejedelem befejezi világi életét (1832), a zenei klasszicizmus már a múlté. Így a zenetörténet az 1750-es évekkel zárja a barokk kort és a benne új utakra törekvő rokokót is. Monteverdi, Vivaldi, Händel, Bach művészetét, hogy csak a legnagyobbakat említsük, továbbfejleszteni lehetetlen. A következő ötven év zenei ízlése inkább egyszerűségekre törekedett. A kor zeneszerzői, a „nagy triász”, Haydn, Mozart, Beethoven tökéletes csiszoltságú műveket alkottak, ahol a tartalom és a forma egysége hiánytalanul megvalósult, vagyis ezt a stílusirányzatot a tökéletes egyensúly jellemzi. Ez a törekvés az antik kultúrára emlékeztet, ezért klasszikus kornak nevezzük ezt az időszakot. A szimmetrikus szerkezetű, jól énekelhető dallam érvényesül. A klasszika olyan zene alkotására törekszik, amely szabályos, arányaiban szigorú, kifejezésében mértéktartó. Kerüli az érzelmességet, tiszta szépségen, értelmén és formán alapuló tökéletes, fegyelmezett rend teremtésére törekszik.

Ahhoz, hogy a klasszicizmusban végbemenő művészi eseményeket világosan megértsük, szükségesnek tartjuk a történelmi háttér megismerését is. Fontosnak tartjuk elmondani, hogy az 1648-as westfáliai békét követően a Habsburg uralomtól megszabadult német államok hozzáfogtak saját irodalmi és zenei stílusuk kialakításához. A gazdasági újjáéledés során a zene és egyéb művészetek pártolására kész udvarok, városok, egyesületek jöttek létre. A XVI-XVII. század fordulóján szakadék támadt az északi protestánsok és a déli katolikusok között.

A XVIII. században politikailag uralkodó német államok, Poroszország, Szászország és Ausztria, fővárosaikban olyan zenei központok létrejöttét támogatták, amelyekben a két hagyomány fokozatosan egyesült. A könnyed, elegáns francia-olasz gálans stílus hatása először délen vált érezhetővé. Az északi ellenpont komoly, mértéktartó jellegével erőteljesen kontrasztálva nyitott utat a Haydn–Mozart–Beethoven képviselte nagy bécsi klasszikus iskola fejlődésének.

A klasszikus szó latin eredetű. A római adózási rendszerben az első adózási osztályhoz tartozókat jelölte. Később Európa kultúrájában ezt a szót a művészetek körében több értelemben is használták. A XVII. században például a görögöktől és a rómaiaktól származó „első rendű”, maradandó művészi értékeket jelölték ezzel a névvel. „Az új zenei nyelv, amit »bécsi klasszikus stílus«-ként emlegetnek, a szó szoros értelmében zenei világnyelv lett, amelyet a kor minden muzsikusa beszélt és a kor minden

embere megértett.”¹ De bármilyen korszak bármilyen stílusösszegző, letisztult művészetét, legmagasabbrendű, legnagyobb alkotásait is nevezhetjük klasszikusnak. A nagy klasszikusok, vagyis a bécsi klasszikusok egyházzenei alkotásai ebben az értelemben is klasszikusak. A történelemben és művészetben egyaránt minden jelenségnek előzménye vagy előzményei vannak. Természetesen a klasszicizmusnak is vannak előfutárai, akik „ki-termelték” a bécsi klasszikusokat.

Ahogy a többi művészetben, az építészetben, táncban és költészetben a rokokó elegancia fokozatosan enyhített a barokk stílus szigorán, úgy a zene új gálans stílusa is a kifejezés egyszerűbb, közvetlenebb formájának elérésére született, megőrizve emellett a barokk mívés kidolgozottságát. Az új stílus meglehetősen feltűnést keltett, bár hatása eleinte a kamarazeneire korlátozódott. A nagyobb szabású műfajok, misék, oratóriumok, operák még meghódításra vártak. Ebben a kontextusban a szvit fokozatosan átadta helyét a szonátának, a klasszicizmus alapvető zenei formájának.

Szigeti Kilián a *Musica Sacra* című tanulmányában arról értekezik, hogy: „Bár ez a száz esztendő (1750–1870) a zenetörténet legfontosabb és legklasszikusabb korszaka, mégis egyházzene szempontjából ez a mélypont. Azok a zenekari misék, amelyekben a zene nagy mesterei kiöntötték áhítatukat, minden művészi nagyságuk ellenére sem alkalmasak liturgikus célokra.”² Hogy ez mennyire nem így van, a következőkben igyekezzünk bizonyítani.

A német-osztrák zenét sok idegen hatás érte. Elsősorban az olasz hatás fontosságát kell megemlítenünk, mindannak ellenére, hogy Bécsben a művészetek léte már önálló tendenciát mutatott. Ez azzal magyarázható, hogy az állam politikai és társadalmi fellendülést biztosított szinte minden területen. Ausztria jelentékeny hatalommá vált, fővárosa pedig nagy európai központ lett. A császári udvartól az új polgárságig, valamint az egyházig, minden szinten megelevenedett művészi érdeklődés emelte a város kulturális színvonalát. Érvényesült az olasz zeneszerzők (Caldara, Antonio és Giovanni Bononcini, valamint Palestrina) hatása. Ilyen körülmények közt a fiatal Haydn itt sajátította el a zeneszerzés alapjait.

Mivel a nyilvános előadásokra most már többnyire polgári közönség is ellátogatott, nem volt szükséges többé minden alkalomra új művet bemutatni. Míg egy főúri vagy egyházi szolgálatban álló zeneszerzőnek szűgyen lett volna ugyanazt a művet többször is bemutatni, most egyenesen a siker fokmérője lett, hogy egy operát, szimfóniát, oratóriumot, misét hányszor adnak elő.

A könyvnyomtatás, majd a kottanyomtatás fejlődése lehetővé tette, hogy ugyanaz a zenemű sok helyre eljusson, ez pedig szükségtelessé tette, hogy minden városnak, minden zenekarnak, minden templomnak saját zeneszerzője legyen. Ez egyben kialakította a művek továbbélésének lehetőségét is. A zeneszerző tudta, hogy műve fennmarad az utókornak, tehát „érdemes volt” jobban, körültekintőbben megalkotni a műveket, hiszen nem kellett olyan sok művet alkotni, mint az előző korokban. Érdekes

¹ Idézi Gál Zsuzsa in Pécsi Géza: *Kulcs a muzsikához*. Pécs, 2000.79. o.

² Szigeti Kilián: *Musica sacra*. Pannonhalma, 1958. 18.o.

ezt a folyamatot megfigyelni egy emberöltő alatt is: Haydn még 104 szimfóniát írt, Beethoven már csak 9-et.

Bachtól elvárták, hogy vezényelje vagy játssza is műveit, minden hangszeren tudjon játszani, amelyet műveiben felhasznált. Beethoven már tanácsokat kért hegedűművész barátjától hegedűversenye komponálása közben. A szerzők egyre inkább bízták műveik előadását hivatásos karmesterekre.

Béccsel párhuzamosan emelkedett zenei központi rangra Mannheim is, ahol két uralkodó zenészegeyéniség, Johann Stamitz és Franz Xaver Richter, később Cannabich fejtette ki tevékenységét. Hárman forradalmasították a zenekari technikát, sok szimfonikus művet írtak, melyek Haydn-ra és Mozarra egyaránt hatottak. A szimfonikus és kamarazenét jellemző, kontrasztáló nagy és kis együttesek elkülönültek.

Érdekes megfigyelni, hogy szinte ezzel egyidőben Angliában és Németországban már új eszmék bukkantak fel, amelyek szinte aláásva a klasszicizmus szilárdságát, a XIX. század európai kultúrájában a romantika megjelenéséhez vezettek.

Igy változtak meg a külső körülmények, és ezeknek következtében változott az egyházi zene szerepe is. A klasszikus kor zeneszerzője már nemcsak többnyire kis létszámú templomi zenekarra, kórusra, hanem nagy szimfonikus zenekarra gondolt, hivatásos kórusra, tanult szólistákra. Ez nem jelenti azt, hogy figyelmen kívül hagyták a liturgia követelményeit.

A kor vokális egyházzenei műfajai megmaradtak, természetesen formájukban és stílusukban változásokat fedezhetünk fel. Mint minden nagy zenetörténeti periódus, a klasszicizmus úgy változtatta meg alapvetően a zenei gondolkodásmódot, hogy az elmúlt korszak számos elemét saját képére formálva megtartotta. A nagy mesterek egyházi műveiben is ötvöződik a barokk központi szerkesztőelvével, az ellenpont azzal a zenei gondolkodásmóddal, amelyet általában harmonikusnak szoktunk nevezni. A különbség az, hogy a barokkban a szólamok önálló élete kiindulópont, és a belőlük összeálló szerkezet az elsődleges kifejezési forma, míg a klasszicizmusban a kontrapunktizáló formarészek nem önálló egységek. A barokk általában monotematikus szerkesztésű, amint azt a fuga is mutatja, a klasszicista zeneszerző számára a többtémájúság az ideál, a zeneszerző a témák ellentétére épít.

Vagyis: barokk: fuga-elv: egytémájúság, ellenpont, variáció; klasszicizmus: szonáta-elv: többtémájúság, ellenpontos és homofon szakaszok váltakozása, tematikus munka.

Amiben mindkét korszak ugyanazt vallja: a zene kifejezőkészsége. Természetesen a két stílus sarkított megnyilatkozásai közt sok átmeneti lehetőség jelenik meg. Ez a kettősség leginkább az egyházi művekben nyilvánul meg, hiszen az egyházi művészet gyakorlata sokkal hagyományőrzőbb, sokkal nehezebben hajlik az újításokra, új eszmék befogadására, mint a világi. Igen gyakran előfordul, hogy egy-egy művön vagy misén belül találkozunk még teljesen barokk elvű és a klasszikus formálású és koncepciójú tételek egymásmellettiségével. Ez a kettősség kizárólag a zenei szerkesztésben mutatkozik meg, és nem érinti a művek szóhoz kötöttségét. A helyzetet bonyolítja, hogy mindhárom nagymester művészi pályájának késői korszakaiban újra találkozott a barokkal. Haydnt az angliai utazások befolyásolták, megismerte Händel oratóriumai. Mozart ugyancsak hatása

alá került, ugyanaz vonatkozik Beethovenre is. A legcsodálatosabb eredmények akkor születnek a bécsi mesterek műhelyeiben, amikor a két elv tökéletes harmóniában ötvöződik össze, ilyen esetekben lehetünk tanúi annak is, hogy a Mousike a maga teljességében, a mimézis-elv követelményei szerint jelen van a klasszikus egyházi zenében is. Mindhármuknál megfigyelhető egyben az is, hogy a szonáta-elv szerint szerkesztett darabok átmenetnek ellenpontos elemekkel. Tehát a lényeg az, hogy a mű teljes zenei szövete átalakul, és a többtémájúság elve egyesül az ellenpontosozással. Amilyen mértékben ez az egyesülés előrehalad, olyan mértékben fokozódik a zene kifejező ereje és drámaisága.

Joseph Haydn élete nagy részét, 1761-től 1789-ig az Esterházy herceg udvarában töltötte. Boldog zeneszerzőnek vallotta magát, mert egy alkalommal így nyilatkozott: „Halál kopogtat az ajtómon, félelem nélkül nyitom ki... Életem egy harmonikus dal volt.”³

Öregkorára már független zeneszerzőként élt, amikor kétszer is vállalkozott hosszabb utazásra, kétszer is megfordult Londonban. Itt megismerkedett Händel oratóriumaival. Ekkor ért el népszerűsége tetőpontjára. De mindennél lényegesebb, hogy a két londoni út új művészi perspektívákat nyitott Haydn számára: ekkor került kapcsolatba néhány olyan zenei áramlattal, stíláris vagy műfaji törekvással, amelyek öregkorának alkotói módszerét, stílusvilágát befolyásolták. Angliában hallatlanul nagy népszerűségnek örvendenek Händel oratóriumai. Haydn is jelen lehetett néhány oratórium-előadáson. Ugyanis 1791-ben, a Westminster apátságban bemutatták az *Izrael Egyiptomban*, az *Eszter*, a *Saul*, a *Judás Maccabeus* és a *Messias* oratóriumokat több mint ezer előadó közre-működésével. Egy kortárs hitelesnek tartott beszámolójából tudjuk, hogy Haydn „szinte magán kívül volt a lenyűgöző élmény hatására”⁴. E találkozások után Haydn művészete még inkább átítatódott kontrapunktikus elemekkel. Ez különben stilisztikai sajátossága a bécsi klasszikusoknak. A londoni tartózkodás „következménye” a 12 londoni szimfónia és a Händellel való találkozásnak köszönhető két utolsó oratóriumának, a *Teremtésnek* és az *Évszakoknak* a megírása. A két oratórium a jövő számára is fontos útmutatást jelentett: a klasszicizmusban Haydn volt az első zeneszerző, aki úgy tudott újat mondani ebben a műfajban, hogy a régre támaszkodott, és a kettő zseniális összeolvasztásával példát mutatott utódainak.

Egyházi művei között miséket, a *Teremtés és Krisztus hét szava a keresztfán* című oratóriumot, *Te Deumot*, *Stabat Mater*t, orgonaversenyeket, kórusműveket (*Hálaének*, *Esti ima*) említhetünk.

Haydn *Missa in angustis d-moll-* vagy *Nelson-miséje* öt részből áll, ami 12 tételre oszlik. Az egyes tételek nem oszthatók áriákra vagy kórustételekre, a szólista négyes és az énekkar egyenlő mértékben vesz részt az előadásban.

A *Nelson-mise* egy ciklusnak a része, amelyet Haydn Esterházy II. Miklós megrendelésére írt. Ebbe a ciklusba hat mise tartozik, amelyben a zeneszerző egyházi műveiben alkotóereje legmagasabb szintjére jutott. Ezekben a művekben teljes kibontakozásában láthatjuk mindazoknak az összetevőknek együttműködését, amelyről az előző-

³ Angi István

⁴ Várnai Péter: *Oratóriumok könyve*. Budapest, 1983, Zeneműkiadó. 145. o.

ekben szólunk. A négy szólista és az énekkar teljesen egyenrangúan szólal meg. A zenei szerkesztésben a klasszikus formaelvek nyilvánulnak meg, de az egyes részek végén nem hiányoznak a monumentális karfűgák sem.

A *Nelson-mise* drámaiságával tűnik ki a Haydn-misék közül, mert születésének éve 1798, a napóleoni háborúk éve. Ezért adta a *Misa in Angustiis* (*Mise szorongattatás idején*) alcímet. Nelson angol admirálistól nevezte el, mert amikor a *Benedictust* komponálta 1798 augusztusában, a nagy hadvezér győzelmet aratott Napoleon tengeri flottája fölött. Így került megkomponálásra a Benedictus zárórészének győzelmi fanfárja. A hagyományt látszik megőrizni az is, hogy 1800-ban, amikor Nelson admirális Kismartonba látogatott, ezt a művet adták elő, sőt Haydn hagyatékában megtalálták az abukiri csata térképvezetékét.

A mise egésze, a d-moll sötét alaphangnemből az egész Európát megrázó napóleoni korszak bélyegét viseli magán. A Benedictus tételben Haydn szakít a hagyománnyal, mert a szöveget szinte személyesen értelmezi. Ugyanis az akkori „szorongatott időkben” Nelson volt az, aki az emberiséget megmenti. Tehát nem Krisztus, hanem Nelson jön az Úr nevében. Erre utal az a szokatlan megoldás, hogy a Benedictus moll hangnemből íródott, ezt a gondolatot fejezi ki a zenei anyagban gyakran előforduló drámai hang, valamint a tétel végének nevezetes fanfár zenéje is, majd ezt követi a diszsonáns, szinte robbanó feszültségű záradék.

A mű egészében érezni a zenei nyelvezet szinkretikus jellegét. Ugyanis drámai hangulatot kelt a szöveg, a különböző részek tempója és dinamikája, amely együttesen latens fájdalmat, szánalmat, örömet rejt magában, vagyis olyan belső lelki mozgást, amit nem lehet szavakkal kifejezni. Ilyen értelemben van jelen ebben a műben is a Mousike.

Haydn oratóriumai

A tizennyolc mise mellett a bécsi klasszicizmus első nagy mestere több oratóriumot szerzett. Két angliai útja során fogadhatta személyesen is az európai zenei élet hódolatát, és ez új perspektívákat nyitott az öregedő mester számára. Így alkotó évei utolsó periódusában három fontosabb oratóriumot komponált. Ezek közül *A Megváltó hét szava a keresztfán* és a *Teremtés* című, minden kétséget kizáróan egyházi jellegű.

A Megváltó hét szava a keresztfán című oratóriumát szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólóra, énekkarra és zenekarra írta.

1787-ben a cadizi székesegyház vezetője felkérte, hogy írjon tisztán hangszeres muzsikából álló darabot a Nagyhétre. Erről Haydn a következőket írta: „Abban az időben a cadizi főtemplomban minden évben a Nagyhéten oratóriumot adtak elő... 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 alkalommal azonnal megszólalt a szentbeszéd végén. Ezt a célt kellett az én kompozíciónak is szolgálnia. Hét adagiót megírni – amelyek mindegyike mintegy tízperces időtartalmú 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.”⁵

Az oratóriumot 1796-ban Bécsben mutatták be nagy sikerrel. A Mester maga is egyik legsikerültebb művének tekintette, Európa-szerte minden fontosabb kiadó megjelentette.

Haydn népszerűségét és tekintélyét bizonyítja, hogy az első kiadás idején, amikor a mű csak hangszeres formában készült el, a kiadó azonnal megjelentette a darab vonósnégyes-, sőt zongoraváltozatát is. A mű népszerűsége egyre nőtt, Haydn vezényletével Londonban is bemutatták. Tudomására jutott az is, hogy Joseph Friebert, a Passau-i főtemplom karnagya az eredetileg zenekari művet oratóriumnak dolgozta át. Ő maga is kedvet kapott az átdolgozáshoz. Eleinte szorososan tartotta magát Friebert szövegéhez, de érezte, hogy az nem elégíti ki az általa megkövetelt elképzeléseket. Így van Swieten segítségével vette igénybe, ekkor egy teljesen új zenekari tételt is komponált hozzá, amely két részre osztja az oratóriumot.

Haydn zsenialitása kellett ahhoz, hogy lényegében azonos hangulatú mondatok alapján változatos, kontrasztokban gazdag muzsika szülessék. Ez azzal is magyarázható, hogy Haydn számára – mélységesen hívő ember lévén – a Megváltó halála nemcsak szenvedés, hanem örömforrás is, mert a kereszthalál maga a megváltás. Így egyes tételekben az örömmel és hálának ad hangot, míg másokban a szenvedés ábrázolása az uralkodó. Minden tételben jelen van a magasztosság és átszellemültség.

A zenei anyagnak koncepciója is tételtől tételre variálódik. A tempók sem azonosak minden esetben, de változik a dallam, a ritmus és a hangszín kontrasztja is. Így a mű nem válik unalmassá, fárasztóvá.

Az a tény, mely szerint a szerző ezt a művét hangszeres formában képzelte el és alkotta meg, rávilágít néhány dologra. Egyrészt arra utal, hogy a hangszeres formában megalkotott műben is szigorúan követte a bibliai szöveget. Ez bizonyítja a zenei nyelvezet átjárhatóságát és szinte korlátlan absztraháló lehetőségeit. A hangszeres változatban még csak sejteni lehet a szöveget, és lényegében így van jelen a líra. Az oratóriumban ugyanaz a zenei szöveg bontakozik ki a hallgató előtt, de már konkrétan is megjelenítve a szöveget. Tehát a zenei szinkretizmus így is megvalósul a haydni muzsikában. Gyakorlatilag, ha latens módon is, de tetten érhető a Mousike. Az oratórium minden tétele előtt, korál jellegű felrakásban megszólal a krisztusi szó, lehetőség nyílik ezek latin, német vagy más nyelven való eléneklésére. A korálkezdetek után indulnak az egyes tételek, melyeknek szövege lényegében meditáció a hét szó mindegyike fölött. Formailag a szerző általában a rondót alkalmazza, azaz a fő tematikus anyag egyes visszatérései között epizód jellegű motivika hangzik föl.

Az énekszólamokban váltakozik a homofon és polifon szerkesztés, valamint a kórus és szólisták közötti dialógus.

Az oratórium tételei, illetve Krisztus hét mondata:

1. Zenekari bevezetés.

⁵ Várnai Péter: *Oratóriumok könyve*. Budapest, 1983, Zeneműkiadó. 155. o.

2. Pater! Dimitte ellis, non enim sciunt quid faciunt. (Atyám bocsásd meg nekik, mert nem tudják mit cselekszenek.)
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 ímhol a te fiad! Ímhol a te anyád!)
5. Eli! Eli! Lama asabthani! (Én Istenem, én Istenem! Miért hagytál el engem?)
6. Fúvósok által előadott zenekari közjáték.
7. Sitio. (Szomjúhozom.)
1. 8.Consumatum est. (Elvégeztetett.)
8. Pater, in manus tuas commendo spiritum meum. (Atyám, a te kezeidbe teszem le az én lelkemet.)
9. Terremoto. (A földrengést ábrázoló tétel, Ramler *Jézus halála* című passió-szövegéből.)

A *Teremtés* című oratóriumot Milton *Elvesztett paradicsom* című költeménye nyomán írta. Hatvanévesen fogott hozzá, és 1798-ban Bécsben fejezte be, miután Angliában megismerkedett Händel oratóriumaival. Milton eposzát a Bécsben élő van Swieten báró, Haydn, Mozart és Beethoven barátja fordította le. A báró nagy propagátora volt a barokk zenének is. A bemutató Bécsben, 1798-ban volt, Haydn egyik legnagyobb diadalaként.

Az oratórium három részből áll. Az első rész a teremtés első négy napját, a második a következő kettőt énekl meg, a harmadik Ádámról és Éváról szól. A mű a teremtés előtti rendezetlenséget, kaoszt bemutató nyitánnyal kezdődik. Tartott hangok, melódiafoszlányok, álló akkordok után bontakozik ki a dallam, vagyis megszületik a világmindenség. Az oratórium és egyben a zenei világ egyik legcsodálatosabb ötlete az első fény felvillanásának zenei megfogalmazása. Az énekkar sötét c-moll hangneme, sejtelmes, félelmetes pianissimóban énekl az isteni szavakat: „Legyen fény”, majd „És lógn fény”, a „fény” szóra teljes hangerővel csendül fel a kórus és zenekar csillogó C-dúr akkordja. Az akkori hangzási lehetőségeket ismerve elmondhatjuk, hogy ennél találóbban, egyszerűbben és frappánsabban nem lehetett volna kifejezni a teremtés gondolatát, zeneileg érzékeltetni a sötétség és világosság szétválasztását. Íme a zene szinkretikus jellege így is tetten érhető, így is meg lehet fogalmazni azt a metamorfózist, amely az ellentétek vonzó-taszító mechanizmusa által, szavakkal ki nem fejezhető módon jelen van. A szöveg, vagyis a poétika és a mozgás latens módon van jelen, tulajdonképpen nincs szükségünk a konkrét megjelenítésre, mert azt a zene képes érzékeltetni.

A továbbiakban a tárgy szabja meg a zenei koncepciót. Az énekkar rendszerint egy-egy nap után Isten dicsőségét énekl meg. A kórus által megszólaltatott, Istent dicsőítő részekben minden kétséget kizáróan szintén jelen van a Mousike a hangfestés naiv zenei ábrázolása által. Például az első ária második részében megszólal az énekkar. Annál a résznél, hogy „Dermedten menekül a pokol szellemeinek serege a feneketlen mélységbe, az örök éjszakába”, a kétségbeesést a kórus érzékelteti. Imitációs menetekben szólaltatja meg a négy szólam a szöveget, kíséretében a zenekar a

kromatikus meneteket játssza. Az egész szakasz sötét moll hangnemekben szólal meg. Váratlanul az énekkar Á-dúr hangzata már az új világot érzékelteti. Hogy a hangulat még vidámabb, fényesebb legyen, a szép kórusmelódiát fuvolák és hegedűk szökellő menetei fonják körül.

Az ehhez hasonló akkord-, dallam- és dinamikai eszközök alkalmazása az egész műre érvényes. Általában a kórusjelenetek az ujjongás, a halleluja, az öröm hangját szólaltatják meg. Valamennyi a fúgaforma különböző válfajait alkalmazza, nem ritka a bonyolult ellenpontos szerkezetű kettős fúga sem.

Sokszor beszéltünk Haydn hangfestő, zenei ábrázoló művészetéről. Ez csak egyik összetevője ennek a remekműnek. Ismertetésünkben igyekeztünk érzékeltetni a haydni muzsika komplexitását, beleértve a Mousiket is, mint a mimézis elvének megvalósulását ebben a muzsikában. Az már a lángelme sajátja, ahogy ezt a szinkretikus ábrázolást a klasszicizmus zeneiségével, tökéletes formszerkesztésével, kiegyensúlyozott harmónia- és dallamalkotásával, hallatlanul differenciált ritmus- és hangszínvilágával összekovácsolja.

Wolfgang Amadeus Mozart 1756-ban született, vagyis a barokk kor alkonyán. Ötéves volt, amikor komponálni kezdett, ekkor írni még nem tudott. Ugyanebben a korban édesapja európai körútra vitte. München, Bécs, Linz, Párizs, London voltak a fontosabb állomáshelyek. Mindenhol, ahol megfordultak, ünneplésben volt részük. Megismerte az európai élet felhőtlen eleganciáját. Tizenhárom évesen már majdnem minden műfajban komponált, és irigylésre méltó mesterségbeli tudással lépett a felnőttkorba.

Mozart korában a zene a hivatalos és magánünnepek tartozéka volt. A fejedelmi udvarok szinte egymással versenyezve jeles alkalmakra új műveket rendeltek. Így élete végéig ontotta a kedves, behízelgő, szórakoztató zenét. Muzsikája szinte táncba csalogatta a vendégeket.

Nagy tehetsége és a tehetség mellé, rövid idő alatt felhalmozott tudása azzal a következménnyel járt, hogy korának nagy művészei, írók, költők, festők keresték fel. A pápa 17 évesen lovaggá ütötte, ugyanebben az évben (1773) a bolognai Akadémia tagjává választották.

A Mozart által komponált zene minden tekintetben megfelelt a kor társasági zenei színvonalának. Ez azt mutatja, hogy a főnemesség és a polgárság, tehát a legszélesebb réteg soha nem állt ennyire közel a művészi zenéhez, mint a klasszicizmusban. Mozart így vall zenéjéről: „Komponálásukkor az vezetett, hogy briliáns voltuk mellett se legyenek üresek, hogy a szakértőt és a műkedvelőt egyaránt kielégítsék, szóval, hogy mindenki megtalálja bennük azt, amit keres... Vannak itt-ott szakaszok, amelyet csupán a szakemberek tudnak értékelni, de úgy íródtak, hogy a kevésbé avatottaknak is tetsszenek, csak éppen nem tudja, miért.”⁶

Lázadó szellemiségű zeneszerző volt. Miután második nagysikerű hangversenykörútjáról, Párizsból nehéz szívvel bár, de hazatért Salzburgba, több meg-

⁶ Pécsi Géza: *Kulcs a muzsikához*. Pécs, 2000. 206.o.

próbáltatás érte. Állásgondokkal küzdött, meghalt édesanyja, máshoz ment férjhez első nagy szerelme. A kisváros szűkös világát már nem bírta sokáig. Mint világlátott ember egyre nyomasztóbbnak érezte a salzburgi kötöttségeket, nemsokára elbocsátást kért az érsektől, akivel össze is tűzött, elbúcsúzott apjától, otthagya Salzburgot, Bécsbe távozott. Ebből az időből a következő sorok maradtak ránk: „Az egyetlen, ami szívemet nyomja és ami miatt Salzburg visszataszít, az, hogy az ottani emberekkel nem lehet semmiféle rendes kapcsolatot tartani. A zenét nem tudják kellőképpen értékelni, az érsek nem becsüli az okos embereket, akik utaztak a világban. Pedig biztos, hogy utazás nélkül az ember nagyon szegény teremtmény, legalábbis a művészet és a tudomány terén. Biztosítom, hogy semmi szín alatt sem vállalnám el az orgonista állás betöltését, ha az érsek nem kezeskedne, hogy legalább kétévenként nagyobb utazást tehettek. A középszerű tehetségű mindig középszerű marad.”⁷

Mindössze tíz évet élt ezután. Keservesen küzdött a megélhetésért. II. József császár mellőzte. Feleségül vette Konstanz Webert, régi szerelme testvérét, s ezzel szakított a házasságát ellenző szüleivel.

Amint elhagyta Salzburgot és Bécsben önálló zeneszerzői pályára lépett, az egyházi művek száma nagymértékben csökkent, tulajdonképpen csak három legnagyobb idetartozó remekműve, a *C-moll mise*, az *Ave verum corpus* motetta és a munkásságát lezáró *Requiem* jelzi e periódust.

Felnőttkora nagy része megfelelő jövedelemért, lelkileg pedig gyermekkora tovatűnt derűjéért vívott küzdelemmel telt. Barátra is csak a nálánál 24 évvel idősebb Haydnban talált, aki a következőket mondta édesapjának: „Mint becsületes ember, Isten előtt mondom Önnek, az Ön fia a legnagyobb zeneszerző mindazok között, akiket akár személyesen, akár hírből ismerek. Azzá teszi jó ízlése és ezen felül a zeneszerzés mesterségének lehető legtökéletesebb tudása.”⁸ Zenéjének mélysége és ereje nagyobb figyelmet követelt, mint amennyit az akkori zenekedvelők nyújtottak. Utolsó évei zenei és anyagi sikernek egyaránt híján voltak, sivárak. Utolsó művei, a *Varázsfuvola* és a *Titusz kegyelmessége esztendeje* operák. Prágában a *Titusz* megbukott, így visszatért Bécsbe. Fáradtan, lesújtva *Requiemjének* befejezésével próbálkozott, érezte, hogy nem készül el vele saját temetésére. Éppen harminchatodik születésnapja előtt halt meg, befejezetlenül hagyva művét. Szegények tömegsírijába temették, a *Requiemet* tanítványa, Franz Süssmayr fejezte be.

Zenéje tökéletesen tükrözte kora európai kultúráját, magába foglalva az olasz dallamosságot, a francia és német hangszerelés és forma eleganciáját és világosságát. Témaalkotására jellemző a duális szerkesztés, ami ellentétes motívumpárokból álló építkezést jelent, vagyis a motívumokat ellentétes jellegű részekből állította össze, s ezeket szimmetrikusan rendezte el.

Oratorikus műveit két nagy csoportba osztjuk: a salzburgi és a bécsi egyházi művek. Miséket, kantátákat, litániákat, orgonára és más hangszerekre írt templomi szonátákat komponált. A korai művekben a liturgikus szöveg zenei értelmezése még

⁷ Szegő Júlia: *A két Mozart hétköznapjai*. Budapest, 1980, Európa. 475. o.

⁸ Uo. 208. o.

nem annyira mély. Ezeknek a kompozícióknak a központjában a zene állt. Érdekes, hogy korai egyházi műveit a hangszeres formátípusok szerint lehet elemezni. Ezekben a lényeg a zenei szerkezet és a zenei szépség megragadása, a liturgikus kifejezés és értelmezés a hagyományos megoldások figyelembevételére szorítkozik. Mozart mindazokat a stílusjegyeket és zenei kifejezésmódokat, amelyeket abban az időben meg lehetett tanulni, el is sajátította és beolvasztotta korai műveinek stílusvilágába és eszköztárába. Ilyen általános érvényű követelmény volt az, hogy a Glóriában a „bonae voluntatis” piano, a Credo „descendit”-je lefele hajló dallamirányú, a passiótörténet tempója adagio kell legyen. A misében a Benedictus-t szólisták kell énekeljék, a „Dona nobis pacem” tempóban elvlik az Agnustól. A klasszicizmusban, így Mozartnál is a Glória és a Credo gyors részeiben nem a dallamosság a lényeg. A komponista motívumtöredékekre és ritmikus-deklamatorikus formulákra építi gondolatait. Ezeknél a részeknél a zenekaré a vezető szerep, a vokális szólamok átveszik a zenekari tematikát. Ez a kompozíciós technika az olasz opera buffa típusaira vezethető vissza. Az igazán dallamossággal a Benedictusban, az Agnusban, valamint a Glória és a Credo lassú szakaszaiban találkozunk.

A két késői töredék, a *C-moll mise* és a *Requiem* kompozíciós elveinek elemzése kapcsán egy teljesen új világba lépünk. Az egyházi zene keretei közé szorítva, az ábrázoló-értelmező szándék megvalósulása Mozart operáihoz vezethető vissza.

Ha mindezeket az egyházzenei stílusjegyeket és alkotói technikákat összehasonlítjuk az előző korok zenéjével, megállapíthatjuk, hogy mindebben a zene szinkretikus jellegét fedezhetjük fel, amely, ha kimondatlanul is, a Mousike továbbélését, latens módon való továbbélését jelenti.

Bár formái látszatra egyszerűek, szövés módja tiszta és áttetsző, Mozart zenéje valójában igencsak bonyolult. Saját vallomása szerint: „Tévednek, akik azt hiszik, művészetem könnyedén árad.”⁹ Kiváló zongorista volt, de kevésbé kísérletező, mint Haydn. A zongoraverseny az ő művészetében nyerte el klasszikus formáját. Vallásos zenéje is magán hordozza a mozarti szerkesztés stílusjegyeit. A liturgikus szöveg tolmácsolására szimfonikus nyelvezetet használ, a lelki feszültséget meggyőző zenébe ülteti, és pár ütemmel is képes az adott drámai helyzetet és hangulatot tökéletesen érzékeltetni. A salzburgi ember csoda volt. Zenéje mára már megszabadult a rárakodott

téves felfogásoktól, újra régi fényében ragyog, talán úgy, ahogy azt a nagy géniusz megálmodta. Bachnál változatosabb, Haydnnál, Beethovennél zeneileg arisztokratikusabb, a valaha ismert legtökéletesebb, legfelkészültebb és legvérbelibb muzsikussá.

Mozart Koronázási, C-dúr miséje (Kronungs Messe K. 317)

Szeretnénk arról szólni, hogy milyen hangulatot hordoz ez a mise, amelyet a szerző egyik legtöbbször megszólaltatott egyházzenei műveként tartunk számon.

⁹ N. Ardley, D. Arthur, H. Chapman, J. Perry és tsai: *A zene könyve*. Budapest, 1981, Zeneműkiadó. 39. o.

Mozart legszebb reményeiben csalatkozva, 1779. január közepén tért vissza Salzburgba, e hónap 17-én lépett a hercegérsek szolgálatába. Helyzetét nyomasztónak érezte, hiszen Aloysia Weber, Mozart régi kedvese, miután magánénekesként művészetében immár biztosítva látta jövőjét, hiszen nemrég Münchenben telepedett le, mit sem akart tudni régi szerelmükről, s egykori lovagját, önzetlen pártfogóját, aki most a remek *Popolo di Tessaglia* áriával (K. 316) kedveskedett neki, hidegen elutasította.

Munkakedvének elvesztéséről panaszkodott, erre azonban meglehetősen rációzott itteni szolgálati éveinek gazdag termése. Salzburgban mint koncertmester, valamint udvari és dómorgonista működött. Azt is tudjuk, hogy ekkor kimondottan csak megrendelésre írt zenét. Templomi kötelezettségei arra késztették, hogy az egyházi zene terén fejtsen ki buzgó tevékenységet. Ezért olyan műveket alkotott, amelyekben az elsőbbség az orgonáé. Kisebb egyházi kompozíciókat, litániákat, vecsernyét, orgonadarabokat szerzett. Ezenkívül a Maria-Pleinben tartott egyházi ünnepség tiszteletére – amikor is évente megkoronázták az 1477-es háborúból csodálatos módon sértetlenül megmaradt Szent Szűzről készített képet – megírta a már jelzett *Koronázási misét*. Tehát ez idő tájt hangulata inkább bánatos lehetett, de a fájdalmat szótlanul fogadta, zenéje nem vált panaszkodóvá, csak alkalmanként csendül fel egy-egy melankolikusabb dallam műveiben. Mozart legszebb salzburgi miséje *Missa brevis* stílusú, szoprán-, alt-, tenor-, basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és orgonára komponálta. Kevésbé sűrített korábbi társainál, struktúrája sokkal feszesebb, bátrabban él visszatérő anyagok alkalmazásával. A *Kyrie* középrésze szélesen kibontott dallamra épül, ez a motívum a mise befejező szakaszában, az *Agnus*-ban visszatér. A *Credo* szimfonikus lendületét az „*Et incarnatus*” szavaknál *Adagio* töri meg, amely finom hegedű-arabeszkket tartalmaz. Lényegében a zenei forma itt a rondóhoz áll közel a gyakori visszatérés révén. A *Sanctus* fenséges magasztaló énekét a gyors és vidám *Osanna* váltja fel. Hagyományellenes, hogy a *Benedictus*-ban, ha csak idézetszerűen is, az *Osanna* megszólalása után a *Benedictus* visszatér, majd ismét felhangzik az *Osanna*, mint *Kóda*. Egyébként a *Benedictus* tartalmazza a legszebb dallamokat, mint Mozart egyházi műveiben általában. A mise dallamiságát vizsgálva könnyen felfedezhetjük az *Agnus Dei* téma hasonlatosságát a *Figaró házasságából* vett *Dove Sono* áriával. Egységében tekintve ezt a művet, a zenekari hangzásra, a dallamiságra és a hangnemiségre utalva, a *Così fan tutte* opera buffa zeneiségével mutat rokonságot. Ez a megállapítás nem szabad megleljen, hiszen a mozarti muzsika esztétikai, stilisztikai, agogikai szempontból annyira egységes és sokrétű, hogy első látásra azonos zenei szövet, más környezetbe ültetve képes kifejezni más-más érzést vagy hangulatot. Sokszor ellentétes érzést is hordozhat. Gondolnunk kell a körülményekre is, ahogyan ez a mű létrejött. (Egyébként hasonló jelenséggel nagyon sok zeneszerzőnél találkozunk. Csak egyet említsünk: Pergolesi *Stabat Mater*e a zenei építkezés, a zenei szövet szempontjából szinte teljes mértékben megegyezik az *Úrhatnám szolgáló* vígopera zenei építkezésével.) Ez és az ehhez hasonló jelenségek a zenei nyelvezet általánosságát, átjárhatóságát, absztrakt jellegét bizonyítják.

A *C-moll* misét két szoprán, tenor és basszus szólóra, vegyeskarra és orgonára 1783-ban komponálta, amikor menyasszonya, Constanze beteg lett. A mű többszöri

nekilendülés ellenére is töredék maradt. Salzburgban mutatták be, amikor Mozart és Constanze először látogatott el szülővárosába. Valószínűleg ekkor más miséiből vett kiegészítésekkel adták elő. Napjainkban ezt a misét eredeti, töredékes formájában szokták előadni. Egyes feltételezések szerint a mű tanulmányok eredménye. A szerző ebben az időben került szorosabb barátságba van Swieten báróval, aki angliai nagykövetsége idején megismerkedett Händel és Bach művészetével. A volt nagykövet bécsi háza a zene központjává vált, ahol a bécsi klasszikusok művei mellett a barokk nagyjai is szóhoz jutottak, sőt a „bécsiek” ezen a csatornán keresztül kerültek kapcsolatba a barokk nagymesterekkel. Nem csoda, ha Haydn, Mozart, Beethoven életrajzírói sokszor említik van Swieten nevét. A házimuzsikálás hatása azonban leginkább Mozart művészetében, stílusának alakulásában nyilvánult meg. A *C-moll misé*ben is felismerhető Bach és Händel művészetének hatása, az olasz zene stíláriis elemeivel keveredve. Egyes részeiben a késői művek Bach-Händel hatását előlegezi, másutt az olasz opera seria Mozart által akkor már túlhaladott világára utal vissza, sőt egyes tételei Alessandro Scarlatti stiliztikai eszközeire utalnak vissza. A kartételek általában barokkosak, a szólórészek olaszosak.

A *C-moll mise* monumentalitása nemcsak terjedelmében, hanem az előadói apparátust is figyelembe véve az egyik legnagyobb méretű egyházzenei alkotása Mozartnak. Sokszor a szokásos négyszólamú kartétel helyét is 4+4 szólamra bontja, kettős kórust állít egymással szembe. Ilyen megoldással találkozunk a Gloria, a Qui tollis, valamint a Sanctus tételknél. A két kórusra komponált részeknél a maga monumentalitásával, hangvételével, valamint hangulatával és technikai tökéletességével Bach *H-moll misé*jére utal.

Requiem, szoprán-, alt-, tenor-, és basszus-szólóra, énekkarra, zenekarra és orgonára

Tizenkét tétel, a tételek nem oszthatók áriákra vagy kórustételekre, a szólisták és az énekkar egyaránt részt vesz előadásukban.

A zene történetében sok remekműhöz tapadt egy-egy történet. Az idők folyamán kiderült, hogy a történetet a fantázia szülte. Ebben az esetben a *Requiem*et kísérő történet igaznak bizonyult. Mozart a *Varázsfuvolán*, különben utolsó operáján dolgozott, amikor egy magát megnevezni nem akaró idegen jelent meg nála, hogy gyászmisét rendeljen. Az idegen többször sürgette Mozartot, aki ekkor már súlyos beteg volt. Betegsége meg is akadályozta abban, hogy a *Requiem*et befejezze. Talán még utolsó napjaiban is ezen a művén dolgozott. Halála után legkedvesebb tanítványa, Franz Xaver Süssmayr fejezte be a szerző jegyzetei alapján, teljesen alkalmazkodva a szerző stílusához. A Mozart-kutatás jelenlegi állása szerint a mester jóval több részt és részletet készített el a műből, mint amennyit eddig feltételeztek. Neki tulajdonítható a teljes Requiem és Kyrie, a Dies irae nagy része, a Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Domine Jesu és Hostias tételek alapanyaga és a Lacrimosa első nyolc üteme. Feltételezhető az is, hogy Mozarttól származik a Benedictus első része, a Sanctus és Agnus Dei első szakasza. Ezek szerint Süssmayr a Benedictus közép részét, az Osannát, esetleg az Agnus első részét komponálta. Szép példája ez a tanítványi alá-

zatnak, és bizonyítéka annak is, hogy bizonyos esetben a nem kimagasló tehetségű tanítvány is felnőhet mesteréhez.

A titokzatos megrendelő személyére vonatkozóan két feltételezés létezik: az egyik szerint Mozart riválisa, Salieri, a másik szerint egy mindig más tollal ékeskedő, magát zeneszerzőnek kiadó arisztokrata gróf, Walsegg volt. Valószínűleg az első előadás Walsegg saját kápolnájában hangzott el. Constanze Weber, Mozart özvegye nyilvánosságra hozta a művet, mint férje alkotását.

Mozart *Requiemje* az egyetemes zeneművészet legmagasabbrendű alkotásai közé tartozik, egyike a nagy összefoglalásoknak. A mozarti életmű összegezése, szinkretikussága mellett a szintézis jegyében áll, műveiben stílusosan korának német, olasz és francia jellegzetességei egyesülnek. Élete utolsó periódusában írt művei a térbeli szintézis mellett az időbelit is magába foglalják. Ez az utolsó műve is bizonyítja, hogy a barokkos önálló szólamokból összefűződött, ellenpontos szerkesztésmód hogyan egyesül a dallamosságra és a témák ellentétességére épülő klasszikus stílussal.

Mozart hangszeres műveiben is színadszerűen gondolkodott, természetesen egyházi műveiben is drámaként fogta fel a latin szöveget, úgy, hogy szigorúan tartotta magát a liturgikus kötöttségekhez és törvényekhez, így a templomi muzsikát zenedrámaként komponálta meg. A tételek egymásutánjában váltakozik az izzó dráma az áhítattal, az utolsó ítélet borzalmainak zenei ábrázolása a túlvilági boldogság festésével, de van arra is példa, amikor egy tételen belül állítja szembe a tartalmi szférákat.

Ezekből az ellentétes, egymást kiegészítő részletekből és összetevőkből alakult ki a legmagasabb fokú szintézisben a remekmű. Ezért képes már első elhangzása óta kataraktikusán értelmezni és megérinteni az élet és halál nagy kérdését minden korok emberével.

Ludwig van Beethoven 1770. december 6-án Bonnban született, holland eredetű családban. Kora gyermekkorától kezdve megmutatkoztak rendkívüli zenei képességei, számos nyilvános hangversenyen is fellépett, ahol főként improvizációs készségével tűnt ki. Elsősorban autodidakta volt, de Christian Gottlob Neefe is taníttatta, általa ismerte meg Bach *Das Wohltemperierte Klavier* prelúdiumait és fűgáit. Mozartnál is szeretett volna tanulni, de anyja halála ebben megakadályozta. 1792 végén Bécsben telepedett le, és Haydntól vett órákat, de járt Schenkhez, Albrechtsbergerhez és Salierihez is. Hamarosan kedvelt személyisége lett az arisztokrata szalonoknak.

Beethoven nem volt termékeny zeneszerző, lassan, átgondoltan komponált, de amit megírt, az mind remekmű. Az érzelmek zenei kifejezésének közvetlenebb módját kereste. Egy olyan horderejű műhöz, amihez Mozartnak két hétre volt szüksége, Beethovennek két hónap sem volt elegendő.

A zenének ez a fejlődése a festészet és irodalom hasonló változásaival rokon, s tükrö a XVIII-XIX. századforduló Európáját átható gondolkodásbeli és politikai forrongásnak. Bécsbe akkor érkezett, amikor a szabadság, egyenlőség, testvériség vágya a tetőfokára hágott. A korai romantika nagy német írói, Goethe és Schiller költészetében és drámaiban a tartalmas és nemes élet, a tapasztalat útján kivívott megváltás vágya nyilvánvaló. Beethovent is ellenállhatatlanul vonzotta ez az ideál. A késői bécsi

klasszika és a korai romantika zenei idealizmusának találkozásából olyan roppant erejű művek születtek, amelyek a korszellem valóságos megtestesülései. Nagy tette az, hogy a klasszika elemeit új szintézisbe foglalta. A klasszikus stílus a forma és anyag szembenálló erőinek egyensúlyából született; a romantika akkor érkezett, amikor az anyag túlaradt a formán. Beethovent vonzották ezek az új utak, de természete megkövetelte művei nyersanyagának megmintázását is ahhoz, hogy kivívja azt a feszültséget, amelynek forrása a fegyelmezett erő. Rendületlenül hitt abban, hogy az anyag megszervezése és megmunkálása az alkotóművész kötelessége.

Tevékenységét három nagyobb szakaszra szokták osztani. A korai alkotói szakaszából való a *Krisztus az Olajfák hegén* című oratóriuma. A második alkotói szakaszban komponálta a *C-dúr misét* (*Kismartoni mise*, mert Esterházy herceg felkérésére írta).

Legjelentősebb egyházi művét, a *Missa solemnist*, amelyet Rudolf főhercegnek ajánlott, életének harmadik alkotói szakaszában írta. Ezt a helyenként behízselgően szép hangzású művet már teljesen süketen írta. Ekkor már csak társalgási füzetek segítségével tartotta a kapcsolatot, elsősorban legközelebbi barátaival.

A süket, különc, agglégényként élő zeneszerző a következő generációk, elsősorban a romantikusok szemében a meg nem értett, szenvedő zseni modelljévé vált. Mindennek ellenére anyagi gondjai aligha lehettek, a muzsikuskor körében köztisztelőnek örvendett, az újságok szerint „a mi zseniális Beethovenünk”-nek nevezték. Utolsó útjára sokezeren elkísérték.

Saját kora nem értette meg olyan mértékben, mint ahogy megérdemelte volna, ám munkássága kijelölte az utat az eljövendő nemzedék számára. Az eljövendő generáció képviselői mítosszá avatták a zeneóriást.

A *Missa solemnis* szoprán-, alt-, tenor- és basszusszólóra, énekkarra, zenekarra és orgonára komponált mű, alaphangneme D-dúr. Öt év (1818–1823) megfeszített munkájának eredménye. A mű indítéka az volt, hogy tanítványát és barátját, Rudolf főherceget Olmütz város érsekévé léptették elő. Művét a beiktatási ünnepségre szánta. A *Missa* nem készült el. Az egyik leghatalmasabb beethoveni alkotás fájdalmas vajúdasok közepette született meg. A feljegyzések szerint művét szinte önkívületi állapotban komponálta.

A mű kiadásáról öt kiadóval tárgyalt, de nem jutottak közös nevezőre. Előfizetési felhívással fordult Európa fontosabb személyiségeihez, elsősorban fejedelmekhez, a kor szellemi nagyjaihoz, művészekhez, tudósokhoz. Az eredmény lesújtó volt: tíz megrendelőre talált. Így életében nem is jelent meg nyomtatásban. Végül a Schott cég jelentette meg halála után néhány héttel. Az első töredékes előadás 1824-ben volt Bécsben, a *Kyrie*, *Credo* és az *Agnus* hangzott el.

A *Missa*, noha a katolikus miseszöveg megzenésítése, felekezeten felül áll. Tudjuk, hogy Beethoven mélyen vallásos érzelmű ember volt, de ez a beethoveni vallásosság nem tartozott egyetlen felekezethez sem.

Noha a *Missa* nem készült el Rudolf főherceg érseki beiktatására, Beethoven nem tért el eredeti szándékától: a művet istentiszteletre szánta. Ezt bizonyítja Andreas

Streicherhez címzett levele (1824. szeptember 16.), amelyben a szerző a mise zongora-, illetve orgonakivonatával kapcsolatban írja, hogy a kivonatot az egyesületek használatára ajánlja, amelyek különösen a liturgikus ünnepeken tudnak hatékonyan közreműködni¹⁰. A *Missa* – a szerző szerint is sokszor hangoztatott – műfaji kettőssége az egyik oka annak, hogy kortársai és a későbbi generációk számára is gigászi, nehezen megközelíthető mű maradt (oratórium-szerű előadás vagy máshol: „tulajdonképpen az ünnepi mise oratórium-stílusban készült”¹¹). A kérdés az, hogy a *Missa* műfajilag hova tartozik? Úgy tűnik, hogy ebben a kérdésben meghatározó volt Th. Adorno 1959-ban keletkezett tanulmánya. Ez irányadóvá vált, amelyben a *Missát* „elidegenült főműnek”¹² nevezi. *Dahlhaus a Missa stílusának lényegét a kibővített szimfonikus és motettaletét zenei-formai összefüggéseiben látja.*¹³

Gustav Fellerer szerint a *Missa* terjedelme egymagában még nem dönti el azt a kérdést, hogy liturgikus mű vagy sem, annál inkább az arányok – és itt a liturgikailag legérzékenyebb pontra, a Sanctus-Benedictus együttesére, ezen belül a tételek arányaira utal: „...ez liturgikailag értelmes arány lehet, ha a Benedictus, mint itt, az átváltozás után csendül fel.”¹⁴ Ez azonban ellentmond Beethoven szándékának, aki hangsúlyozottan egymáshoz köti a tételeket, minden új tétel átkötött hangokkal kezdődik. A tételeket csak a zeneszerzői akarat megsértésével lehet szétválasztani.

A *Missa sollemnis* és a liturgia kapcsolatára lényegbe hatolóan világítanak rá Szabolcsi Bence szavai: „De hiába vállalta a liturgikus keretet, hiába az időtlen latin szavak fegyelmét, a *Missa* nem lett liturgikus mű, nem is lehetett az, hiszen zenéje nem szolgálja akar, hanem maga veti fel a nagy problémákat.”¹⁵

A liturgikai események szempontjából különösen azért merész Beethoven megoldása, mivel a Sanctus és a Benedictus a liturgia csúcspontját, az átváltoztatást öleli közre: míg a Sanctus megelőzi az átváltoztatás szövegét, a Benedictus közvetlenül kapcsolódik az Úrfelmutatáshoz. A Sanctus–Benedictus közé Beethoven által beékelt önálló tételt, a Praeludiumot zenetörténeti háttérrel Warren Kirkendale világítja meg. A beethoveni *Missa* főpapi mise! A XVI. század óta a főpapi miséken az átváltoztatás alatt orgonazenét játszottak improvizált vagy leírt formában. Ez a gyakorlat még Beethoven idejében is élt. Annak idején Bonnban ő maga is improvizált ilyen közjátékokat. A XVIII. század végén a közjátékokat az orgonától átvette a zenekar. Kirkendale a Praeludium stílusában a polifonikus orgona-improvizáció hagyományának megőrzésére mutat rá; a tétel neve a kor mindennapi használatában egyébként is a mise alatti orgonaimprovizálást jelentette. Seyfried a *Missa sollemnis*ről írt recen-

¹⁰ Domokos Zsuzsa: Hangszeres zene és liturgia. In *Magyar egyházzene* V. évf. 1. sz. 1997/1998. 7. o.

¹¹ Uo.

¹² Theodor Adorno: Verfremdetes Hauptwerk. Zur *Missa Sollemnis*. In *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*. Frankfurt am Mein, 1964.

¹³ Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber, 1987.

¹⁴ Domokos Zsuzsa: i. m.

¹⁵ Idézi Szabolcsi Bence in Domokos Zsuzsa i. m. 8. old.

ziójában így fogalmazott: „Az átváltoztatás ideje alatt előírt orgonajáték helyére zeneszerzőnk saját Präludiumot helyezett.”¹⁶

Az átváltoztatás alatti orgonajáték gyakorlatáról értekezik a *Caeremoniale episcoporum*, de megtalálható Adriano Banchieri *Organo suonario* című, 1611-es kiadványában is. Beethoven a *Missa* komponálása idején tanulmányozta Zarlino *Istitutioni harmoniche* című, 1558-as tanulmányát és gregorián gyűjteményeket forgatott, de az sem lehetetlen, hogy tanulmányozta Banchieri kiadványát és a *Caeremoniale episcoporum*-ot. Komoly gondot fordított arra, hogy megbizonyosodjék: maradéktalanul megértette a mise szövegét. A gyermekkorából ismert zenei örökség a szerző tudatában megalapozott történeti háttérrel kapcsolódott össze. Mindenképpen valódi egyházi zenét akart komponálni, tisztelegni és kitűnni akart barátja, Rudolf főherceg előtt, érseki beiktatásán.

A hagyományból Beethoven mégis egy ilyen teljesen újszerű és egyedüli megoldást hozott létre, mert a tételek szünet nélkül követik egymást, és zenei anyaguk is oly módon hasonlít egymásra, hogy a Sanctus, a Praeludium és a Benedictus egy koherens zenei egységet alkot. Hasonló a zenei építkezésmódja, amely egy motívum imitációs belépései által fejlődik, és polifonikus szövéssel bontakozik ki, hasonló a harmonizálás, a sok alteráció, késleltetés, a hangnembeli kétértelműségek, a szűkszeptim gesztus értékű szerepe. Mindezek által a hallgatóban a végtelen távlatok érzetét keltik. Szinte teljesen megegyezik a hangszerelés. Minden hasonlóság közül az azonos hangvétel, a mély fekvés, sötét tónus azonnal érzékelhető. Innen emelkedik a zene egyre magasabb regiszterekbe. Az énekszólamok is hasonlóak, a mélyből imitációs szakaszok emelik a szólamokat fölfelé. A Sanctus elejére írt szerzői utasítás: „Áhítattal” program, melynek segítségével megvalósul a legtökéletesebb művészi egység, a Mousike. A hallgatót a misztérium csodálatára készíti fel, amely a liturgia és zene kapcsolatát tekintve időben a Praeludium végének és a Benedictus elejének találkozására esik. Ez a belépés a *Missa* legérzékenyebb pillanata. Ekkor valósul meg az átváltoztatás a zenei retorika

nyelvén. Warren Kirkendale is rámutat: Krisztus megjelenik az oltáron. A háromvonalas g hang a fény megjelenésének, a Megváltónak a szimbolikája, „Lux in tenebris”. Ezt zenei eszközökkel az adott ütemeknél és az adott hangzással érzékletesebben aligha lehetne kifejezni. A magasban megjelenő g hang a liturgikus cselekménnyel és zenei gyakorlattal is tökéletesen összeillik. A Benedictus kezdete a régi egyházi gyakorlatban az úrfelmutatással esett egybe. A XVI. században, amikor a vért megtestesítő kehely felmutatása nagyobb jelentőséget kapott, a Benedictust ennél a pillanatnál kezdték el énekelni. Bizonyosnak vehetjük, hogy Beethoven nemcsak a régi egyházi hangnemek, a szöveg pontos értelmezése iránt, hanem a liturgikai gyakorlat hagyományai iránt is érdeklődött.

Ebből a szempontból nagy jelentősége van annak, hogy a Sanctus-Praeludium-Benedictus egyetlen egységet alkot, mert így a zene nem szolgálja, kíséri a liturgiai cselekményt, hanem azt maga jeleníti meg a saját eszközeivel. Ha a liturgia alatt szólal

¹⁶ Domokos Zsuzsa: i. m. 9. o.

meg, akkor a zene szabja meg azokat az időbeni kereteket, amelyeken belül a liturgiai cselekményeknek végbe kell menniük, feltéve, hogy a liturgia és a kompozíció jelentés-tartalma egymással harmonizálni akar. Ez az oka annak, hogy a *Missa solemnis* nem, vagy csak nehezen illeszkedik bele a liturgiai keretbe, és oratóriumként koncert-teremben kerül bemutatásra.

Beethoven a *Missa solemnis* egy adott alkalomra szerette volna megírni, és abban a helyzetben tökéletesen beillett volna a liturgiába. Az is lehetséges, hogy 1820. tavasza után változtatott a mű eredeti koncepcióján, a Benedictust önálló tételnek szánta, de ezt további kutatásoknak kell alátámasztaniuk.

Mindannak ellenére, hogy szerzője nem annak szánta, a *Missa solemnis* oratórium-hangverseny. Az egyház mai szemlélete szerint nem alkalmas arra, hogy liturgikus keretek között szólaljon meg. Időtartama sem engedi ezt meg, de mise közbeni előadása ettől a zenére vinné át az istentisztelet súlypontját. Beethoven nagymiséje nem tűri meg egyetlen vallás liturgiájának kereteit sem. A *Missa*, noha a katolikus miseszöveg megzenésítése, felekezeteken felül áll, a zene- és egyháztörténet egyik legnagyobb ökumenikus alkotása. Szinkretizmusa minden dogmatikai, egyházi, egyházzenei akadályt elhárít és legyőz. A mű nagyszerűsége, absztrakt jellege, határokön átnyúló képessége olyan energiákat hordoz és szabadít fel, hogy egyetlen felekezet sem vallja kizárólagosan csak a magáénak.

Beethoven a maga korában az igen nagy hatású zenész-értelmiségi **Luigi Cherubinit** tartotta, önmaga után kora legjelentősebb zeneszerzőjének. Bécsben néhányszor találkoztak.

Ha a zenei klasszicizmusról van szó, akkor általában a bécsi klasszikusokra gondolunk, ezt a fogalmat és stílárís világot a nagy triász – Haydn, Mozart és Beethoven – nevével fémjelezzük. Vita tárgyát képezi Schubert hovatartozása, de Luigi Cherubini-ról teljesen megfeledekezünk.

Firenzében született, de életének legnagyobb részét Párizsban töltötte. Így a francia iskola olasz ősökkel megáldott komponistájaként tarják számon. Élete során többször megfordult Londonban és Bécsben is, nem csoda, ha egyes műveiben a brit, illetve a bécsi klasszikusok hatása is érződik.

Az igen hosszú életű (1760–1842) zeneszerző nemcsak stílusával képviselője ennek a korszaknak, de megtestesítője annak a fogalomnak, amit a klasszikummal kapcsolatban pejoratív mellékízzel szoktunk emlegetni. Cherubini nemcsak klasszikus, hanem klasszicista is.

Nagy hatalommal felruházott zeneszerző és zenét szervező személyiség volt. Párizsban ő volt a „hivatalos” komponista, akit csak a napóleoni időkben mellőztek kissé. A Bourbon-restauráció és a polgárkirályság idején Cherubini nélkül semmilyen döntés nem született zenei ügyben. Ünnepet sem szerveztek a mester muzsikája nélkül. Kinevezték a párizsi Conservatoire igazgatójává, és mint ilyen kezében tartotta az egész francia zenei életet. Legszigorúbban őrködött az intézet státútumai fölött, noha ő sem volt született francia. Ezekre a szabályokra hivatkozva nem engedélyezte az ifjú Liszt Ferenc Conservatoire-beli tanulmányait.

Noha Cherubini, az ember nem éppen a legrokonszenvesebb jelenség a zene-történetben, ez az életmű mégis tartalmaz sok olyan elemet, amely figyelemre méltó és maradandó értéket hordoz. Egyik bécsi útja után, visszatérve Párizsba, kegyvesztett lett. Chimay herceg vidéki birtokán töltött tíz esztendőt, ahol egyházi zeneszerzéssel foglalkozott, ez a műfaj töltötte ki életének hátralévő részét.

Muzsikája gyakran kelti az érzelmeiktől távol álló hűvösség érzetét. Formálólereje, dallamainak tökéletes egyensúlya, ellenpontosító tudása mind mesterre vall, de úgy érezzük, hogy hiányzik az az érzelmi fűtöttség, amely a klasszikus mesterek alkotásaiban mindig jelen van. Mindennek ellenére jelentős zeneszerző, hozzájárult ahhoz, hogy a XVII-XIX. század fordulójának kezdeményezései oly mértékben emelkedjenek stílári törvényszerűségekké, hogy a későbbi korok alkotóművészei ezeket kövessék.

Leginkább két *Requiem*jében bizonyítja mindezt. A *c-moll Requiem*et 1816-ban vegyeskarrá és zenekarrá komponálta. Hét tételből áll. Első előadása óta népszerűségnek örvendett, manapság is gyakran játsszák. A mű nem támaszt különösebben nagy igényeket az előadókkal szemben, másrészt tömörsége révén igen alkalmas gyász-ünnepségeken, hangversenyeken való megszólaltatásra. Nem vesz igénybe szólistákat, az egyes tételeket sem osztja altételekre. A *d-moll Requiem* érdekessége, hogy férfikarra és zenekarra írta. Húsz évvel a *c-moll Requiem* után komponálta. Az előadói apparátus szokatlan, de nem egyedülálló. Ilyen felépítésű requiemet komponáltak már a XVI. században és azután is (Vogler, Georg Weber, Josef Elsner, Ignaz Seyfried), de azok örökre feledésbe merültek, míg Cherubini műve napjainkban is sokszor felhangzik.

A mű tételbeosztása teljesen azonos a *c-moll* requiemjével, a koncepció is változatlan. Sok esetben szinte a zenei szöveg is azonos, legalábbis karakterben, tempóban és a motívika külső formáiban.

Lelkes rajongói időnként megpróbálják népszerűsíteni műveit egyházi művein kívül, ám az ő személye és gazdag zenei termése ma már jórészt zenetörténeti emlék csupán.

Folytatjuk.