Klembala Géza

Várjuk a Messiást?

Georg Friedrich Händel 250 éve halt meg. Mi, magyarok inkább törődtünk Joseph Haydn emlékezetével, így a hangversenytermekben visszaszorult Händel ünneplése.

Karácsony közeledével és a böjti időszakban újra és újra itt az ideje a *Messiás* „eljövetelének", hiszen hagyományosan legtöbbször ekkor hallhatjuk Händel legismertebb alkotását. A *Messiás* az európai koncerttermek talán legnépszerűbb oratorikus műve. Épp ezért elgondolkodtató, hogy a régi zene történetének egyik legjobb ismerője, Manfred Bukofzer szerint a *Messiás* zenei szempontból nem előbbre való, mint a többi hasonló mű (Bukofzer 1947). Járjuk körbe hát a mű händeli életműben betöltött helyét, megvizsgálva, milyen kapcsolatok fűzik össze a 26 oratóriumot.

Händel életéről és életművéről számos cikk, könyv, recenzió, tudományos és irodalmi értékű munka született. Az első életrajz kortársa, John Mainwaring 1760-ban névtelenül kiadott *Memoirs*-ja.[1] Zeneszerző kollégája, barátja, vetélytársa, Johann Mattheson (1681–1764) is kortársként ír róla (Mattheson 1761). Charles Burney zenetörténész (1726–1814) személyesen ismerte Händelt, több művében is foglalkozik vele (Burney 1785). Karl Franz Friedrich Chrysander (1826–1901), a 19. századi német zenetudomány egyik legfontosabb alakja a Händel összes művét tartalmazó összkiadás (Chrysander 1858–1902)[2] gondozója nagymértékben befolyásolja mai Händel-képünket (Chrysander 1858–1867). Romain Rolland (1866–1944) 1910-ben Párizsban kiadott nagymonográfiája még a romantikus életrajzírás és a tudományos igényű biográfia határán mozog, megállapításait a modern kutatások részben megkérdőjelezik, nyitva hagyott kérdéseit nagyrészt megválaszolják. E. J. Dent (1934),[3] W. Siegmund-Schulze (1984), W. Serauky (1956–1958) és P. M. Young (1947) munkái a Händel-kutatás fontos állomásai, a modern összefoglaló írások legfontosabbjai pedig O. E. Deutsch (1955) és P. H. Lang (1966) művei. Magyarul Barna István műve könnyen beszerezhető (1976).

[1] Mainwaring 1964, 1967 (reprint). Hozzáférhető még a Google könyvek (Google Books) on-line adatbázisában: http://books.google.hu/books?id=dq2ev_ucbWkC&printsec=frontcover&dq=john+mainwaring+memoires&lr=&ei=OQToStmNEJWWygSdw9SEDw#v=onepage&q=&f=false (2009. október).

[2] A Bayrische Staatsbibliothek az alábbi címen közzétette a Chrysander-féle Händel-összkiadást: http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/ausgaben/uni_ausgabe.html?recherche=ja&ordnung=alpha&projekt=1193214396&l=de. (2009. október). A műveken belüli hivatkozások (HG) e kiadás megfelelő köteteire vonatkoznak.

[3] On-line: http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8hndl10.txt (2009. október).

Händel és az oratórium

Händel oratóriumainak előzményei közé sorolhatjuk az olasz operát, amelyet maga Händel „honosított meg" Angliában (megjelenése előtt gyakorlatilag nem volt operabemutató a szigetországban), a német és az olasz oratóriumot, amelyet Händel Németországban és Itáliában hallott, tapasztalt és tanult, de amelyet önmaga személyiségén átszűrve tudott szintetizálni, és az angol zenei hagyományt, a Purcelltől ható kis mesterek folyamatos működését, amit Händel Angliában hallott. A vele egyidős Scarlatti maradt Itáliában és Spanyolországban, Bach Lipcsében és a Tamás-templomban, ő pedig nemcsak másolta, tanulmányozta az elődök és a kortársak műveit, de – ahogy elegánsan kifejezi a zenetudomány – kölcsönözte is azok részleteit, dallamait,[4] ezzel egy személyben szintetizálta a fő európai zenei stílusokat.

Miért engedte meg magának Händel, hogy többször felhasználja műveit, sőt hogy mások műveiből építsen be részleteket új szerzeményeibe? (Bach éveken át minden vasárnapra komponált kantátát, ő mégis nagyon ritkán „idézett".) A zenetudomány több elmélettel állt elő az elmúlt kétszázötven évben, amelyek között voltak morális alapon megfogalmazottak, egészségi okokra visszavezethetők, művészi megközelítések, megbocsátó és elmarasztaló ítéletek egyaránt (Sadie–Hicks 1987, 83. o.). Talán azért, mert tudta, művei népszerűek, a közönség nem panaszkodik, ha többször hallhatja a jól csengő dallamokat, ráadásul más környezetben. Talán mert annyira tetszettek neki e részletek, hogy így átélhette őket újra, talán azért, mert sietett a komponálással, de az is érthető és talán elfogadható, ha nem lett volna elég saját ötlete. A kölcsönzések így tulajdonképpen részei voltak Händel zeneszerzői munkájának.

A szöveg különleges megjelenítése

Érdemes itt egy kis kitérőt tenni a szöveg és zene összefüggéseinek egyik speciális vonatkozása, a *madrigalizmus* kérdésköre felé. Ennek lényege abban áll, hogy különösebb retorikai felkészültség nélkül is felismerhető, ugyanis hagyományosan olyan szavakhoz, kifejezésekhez kapcsolódik, amelyek jelentése fizikai vagy érzelmi, esetleg mozgáshoz, látványhoz kapcsolódik. A „szófestés" azért vált ki a többi zenei retorikai alakzat közül, mert mindenki számára elsődleges élmények és direkt információk fűződnek hozzá.

A madrigalizmus vagy *hypotyposis* ugyanis a zenei retorika egyik eleme, amelyet mint beszédfigurát már Quintilianus is említi.[5] A hypotyposisfigurák használatának elméleti háttere a *mimesis,* az imitáció kérdésköre (Rosand 1990). A fogalom az antik művészet és színjátszás elméletében gyökerezik, de hamar összekapcsolódott a zenei *ethos* fogalmával, a ritmus és a harmónia, illetve a dallam összefüggésében. A *mimesis* fontos módszere volt a szónoki művészet, a grammatika, sőt a zene oktatásának mind az antik, mind a humanista iskolákban, amennyiben már meglévő szövegeket vagy műveket tanultak, elemeztek. Itt említhetjük a jelenkor pedagógiájának mimetikus elemeit is, a többi között a zeneszerző-növendékek stílusgyakorlatait vagy a Suzuki-féle hangszertanulási metódust.

---

[4] Egy ezzel foglalkozó mű a sok közül: Taylor 1906.

[5] Quintilianus, Marcus Fabius: Institutio oratoria. *IntraText Library.* http://www.intratext.com/X/LAT0332.HTM (2009. október).

A madrigalizmus tehát nem elsősorban a madrigál műfajához kapcsolható, hanem a retorikai *imitáció* funkciójához; a megjelenítés, meggyőzés célját szolgálja. Händel műveiben példák sorát találhatjuk e zenei eszköz használatára.

A korai oratóriumok

Händel tizennyolc éves volt, amikor másodhegedűsi állást vállalt a hamburgi operaházban. Hamburg nemcsak Németország első operaházát tartotta fenn, de gazdag egyházzenei élettel is rendelkezett.

Nem sokkal érkezése után riválisra talált Reinhard Keiser[6] (1674–1739) személyében, aki – az opera első komponistájaként – 1704 nagyhetére passiót írt *Der blutige und sterbende Jesus* címmel. Händel egyes források szerint ugyanekkor mutatta be saját Szt. János-passióját,[7] a Szentírás sorai mellett Chistian Postel librettista verseit felhasználva. Az újabb kutatások fényében azonban nagy valószínűség szerint valaki más írta a művet.

A fiatal Händel nem érezte beteljesültnek zenei karrierjét Hamburgban, amikor számára jó időben itáliai meghívás érkezett egy Gian' Gastone de Medici hercegtől. 1707 májusában, Francesco Maria Ruspoli (1672–1731) római rezidenciáján, már a herceg vendégeként adta elő első olasz oratóriumát, a *Il trionfo del Tempo e del Disingannó*t[8] (*Az idő és a kiábrándultság győzelme,* HWV 46a).[9] Az allegorikus szereplők: az Idő (basszus), a Bölcsesség (avagy az Igazság – alt), a Szépség (szoprán), a Világiasság (avagy az Élvezet – tenor) és a Kiábrándultság (szoprán). A zenekar az akkori legfényesebb hangzást volt hivatott képviselni: trombiták és üstdob, kürtök, furulyák, fuvolák, oboák, fagottok és vonósok. A kórus helyenként osztott szoprán és alt szólama az itáliai hagyományban jól ismert nagystílű felrakással szólalt meg. Az *Il trionfo* librettója a korabeli olasz moralizáló dialógusok stílusát követi.

La Resurrezione

A második oratóriumot, a *La Resurrezione*[10] (*Feltámadás,* HWV 47) című művet 1708. április 8-án, húsvét vasárnap és hétfőn adták elő Ruspoli palotájában. Az akkori viszonyok közepette szokatlanul nagy zenekar kísérte az énekeseket. Az előadólistán az angyal (szoprán), Mária Magdaléna (szoprán), Kleofás (alt), Szent János (tenor), Lucifer (basszus) és egy hang (szoprán) szerepeltek, valamint természetesen a kórus.

---

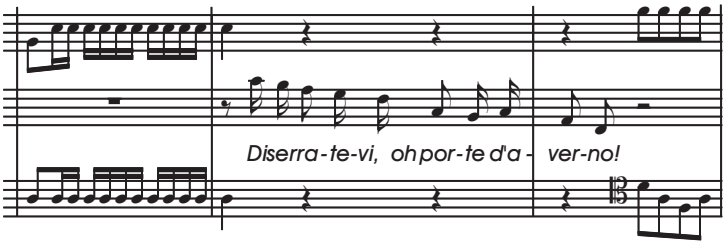
[6] Keiser egyébként Händel egyik legtöbbet „kölcsönzött" zeneszerző kollégája.

[7] HG (*Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft* – lásd 2. lábjegyzet): 9 (kötetszám); HHA (*Hallische Händel-Ausgabe*. ed. Georg-Friedrich-Händel Gesellschaft, Halle (Bärenreiter, Kassel, 1955–): I/2. A mű eredetisége nem bizonyított, ezért nem is foglalkozunk vele.

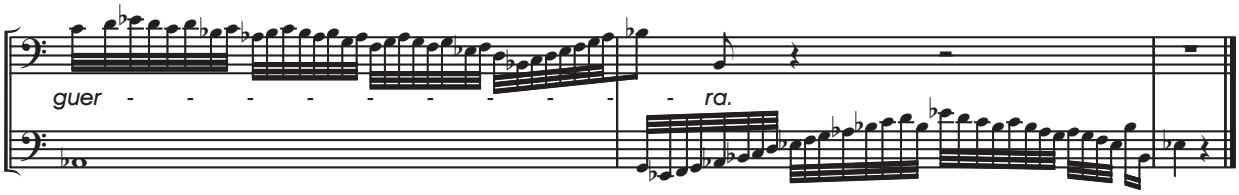
[8] HG: 24. HHA: I/4.

[9] A HWV a Händel-művek jegyzékét, az utána következő szám pedig a műnek a jegyzékben kapott számát jelenti: Baselt 1986.

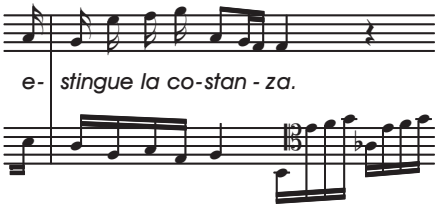
[10] HG: 39. HHA: I/3.

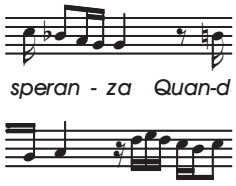


A La Resurrezione sok tekintetben több, mint az *Il trionfo.* A Chrysander-féle kiadás szerint a mű elején Lucifer szólal meg először, és nincs nyitány. Ha azonban ismerjük a zenei retorika eszközrendszerét, azt állíthatjuk, hogy valójában van, csak semmit nem hallunk, mert a nyitány maga a halál csöndje. Lucifer öntelt szavait a *recitativóban* csak a *continuo* (csembaló, orgona vagy lant és egy vonósbasszus) kíséri, majd ördögi hangulatú áriában, amelyben dicsekszik Isten feletti győzelmével. Az ezeket követő *accompagnatóban,* a teljes zenekarral kísért, tehát kötött tempójú, de inkább deklamált, beszédszerűen előadott tételben már elbizonytalanodik: mi ez a fény, mik ezek a szokatlan hangok? Az angyal válaszol (micsoda akusztikai emelkedés a basszus három növekvő hangszerelésű tétele után a szoprán szólista!): nyíljatok, pokol kapui! A dallam itt, a kezdő szövegsor fölött másfél oktávot jár be (HG 6. o.), ráadásul a zenekar szünetel: a kottában megfigyelhető, ahogy a fénysugár – maga a dallam – mintha a távoli viharfelhők közül törne elő.[11] *Mimesis* ez a javából. És még egy érdekesség: az áriába már vonósok is bekapcsolódnak, az *accompagnato* pedig már ugyanazt a telt hangszerelést szólaltatja meg, mint a rákövetkező angyali ária, amelynek nemcsak szövege, de virtuozitása is megszégyeníti az ördög eddigi megszólalásait. Ez is a zenei retorika eszköze, a *gradatio,* a fokozás, mely itt bejárja a poklot és az eget.



A *Resurrezione* tele van hasonló fordulatokkal. Ilyen az angyal és Lucifer párbeszéd-recitativójának zárása, a hosszú hajlítás a „harc" szóra és az azt visszatükröző *continuo*dallam (HG 15. o.), ilyen az ezt követő ária (Lucifer: „Óh, ti poklok erői, fegyverkezzetek!" – 16. old.) fel-, majd lecsapó vonósmotívuma. Szt. János áriájában a *costanze,* „állandóság" szó többször hosszú hajlítással jelenik meg, kiemelkedve a környezetből, alátámasztva és színezve annak jelentését. A *costanza* és a *speranza* (remény) szavak figyelemreméltóan három ereszkedő hangon azonos zenei lezárásrímet kapnak, segítve a két szó közötti asszociációt.

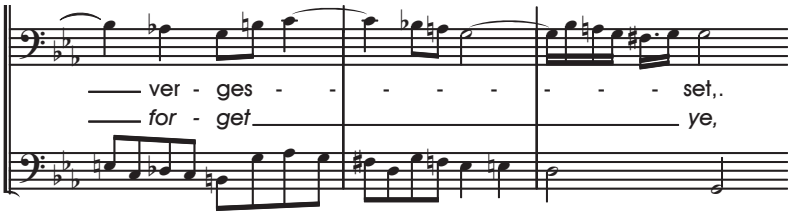


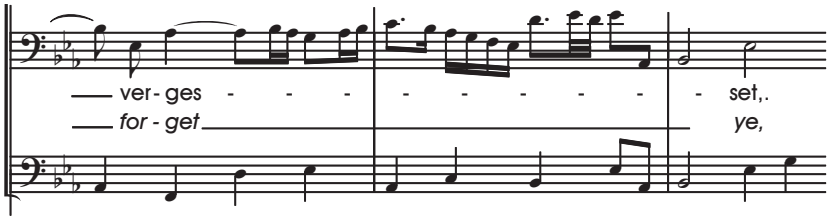


[11] A kottapéldák a Chrysander-féle összkiadás alapján készültek.

Brockes Passion

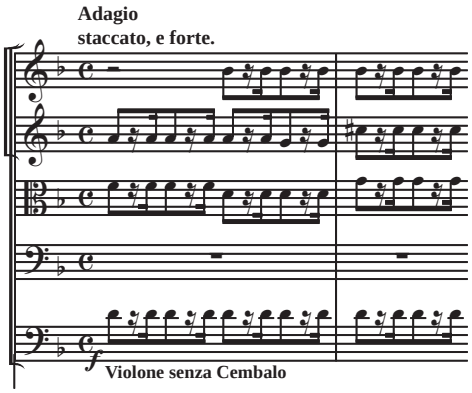
Sorrendben a következő oratórium a *Der für die Sünde der Welt gemartete und sterbende Jesus*[12] (*A világ bűneiért mártírhalált halt Jézus* – HWV 48) a köztudatban Brockes-passióként[13] ismert. A mű feltehetőleg Mattheson felkérésére született valamikor 1716 és 1719 között, a közönség 1719 nagyhetében hallhatta először. Keiser, Telemann és Mattheson ugyanerre a szövegre komponált művét is előadták ezen alkalommal, valószínűleg Mattheson elgondolása alapján, Händel nem is volt jelen a bemutatón. A nyitány után megszólaló, szólisákkal kiegészített kórustétel szövege *(Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden)* ismét a mimézis eszközét alkalmazza: a pontozott nyolcad-tizenhatod ritmus az izgatottság, a szögletesség, a zaklatottság érzetét kelti. Jézus ezt követő rövid áriájában (HG 12. o.) a *vergesset* (elfelejtitek) szó kétszer fordul elő. Először az ének és a kísérő basszus szólamban a három ütem alatt kromatikus lépésekkel, amelyek az érzelmek felkeltésére hivatottak, a hangrendszer mind a tizenkét hangja elhangzik. Másodszor, az ária vége felé, hasonló célt szolgál a disszonáns vagy oktávon túli ugrás.





Jézus harmadik megszólalása (HG 25. o.) is mesteri, többrétegű ábrázolás: az ismétlődő ritmikai figura a vonóskíséretben uralja a tételt, amellyel az izgatottságra, a lélek és a test remegésére asszociálunk.

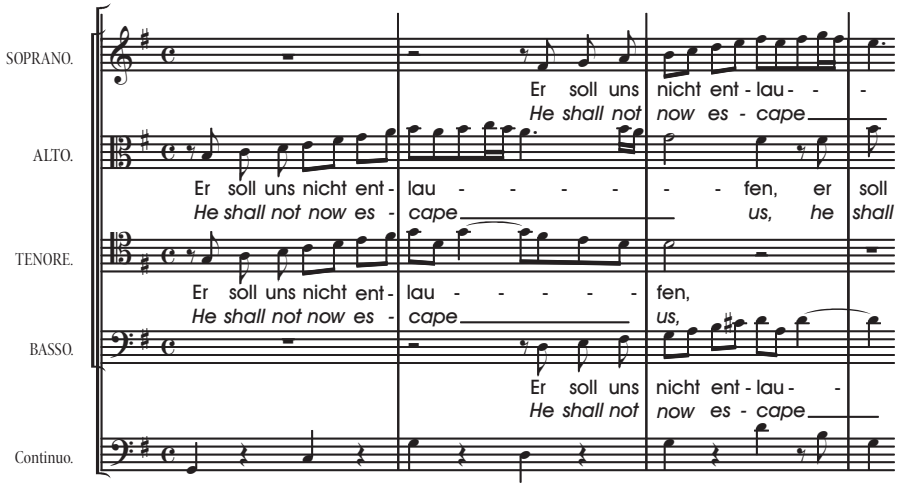
Ugyanezt a vonóskíséretet találjuk egyébként a Messiás 21-es alt áriájában: *He gave his back to the smiters* (Odaadta hátát azoknak, akik ütötték), de itt az ütést és nem a remegést utánozza az ismétlődő pontozott ritmus. Az *Esther*-oratóriumban ehhez hasonló kíséretet hallunk Haman gyűlölettől fűtött első áriájában (HG 10. o.). Érdemes megjegyezni, hogy a tanítványok kórusa (HG 20. o.) ugyanazzal a motívummal kezdődik, mint az *Esther* második jelenetében az izraelitáké (HG 24. o.). A Gecsemáné-kertben Jézus rövid tételben, de ismét a *mimézis* eszközeivel keltegeti tanítványait. A *piano* hegedűbevezetőben, amely az alvást, a nyugodt lélegzetvételt festi le, már megjelenik a hirtelen *forte* beszúrás, amely később az énekszólamban is helyet kap (*Erwachet doch!* – ezt a zenei figurát *tmesisnek* hívják). Júdás árulása után az *Er soll nicht entlaufen* (Nem menekülhet – HG 41. o.) kórustétel páros fúgája is *mimesis,* az egymást követő szólamok a kergetést, a futást ábrázolják:

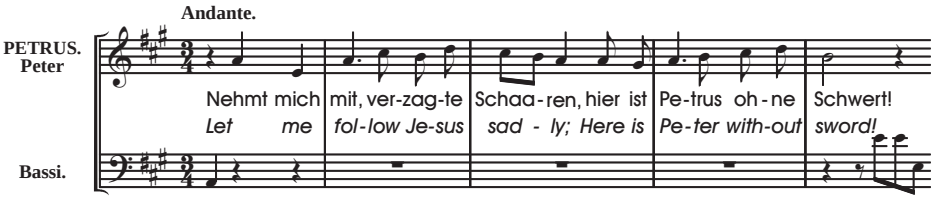


[12] HG: 15. HHA: I/7.

[13] Barthold Heinrich Brockes passiószövege 1712-ben látott napvilágot, és a következő tizenöt évben kb. harminc kiadást ért meg. Egy sor zeneszerző, köztük R. Keiser (1712), G. Ph. Telemann (1716), J. Mattheson (1718), G. H. Stölzel (1725), J. F. Fasch (1723) is ezt a szövegkönyvet használta fel megzenésítésre. Ez volt Händel utolsó, német szövegre komponált műve.

Petrus áriája (HG 43. o.) szintén tele van az utánzás alakzataival. A zenekari bevezetőben és később is hallható *unisono* ütemek a tartalom hangsúlyos voltát erősítik (a Messiás 11-es, basszus áriájában is erről van szó), a motívumok ismétlése is a hallgatóság összpontosítását segíti. A kíséretben és az énekszólamban is előfordulnak a megszakítás eszközei, amelyek az izgatottság, a zaklatottság érzetét keltik. Péter következő áriája – *Nehmt mich mit… hier ist Petrus ohne Schwert* (*Vigyetek magatokkal… itt állok, Péter, kard nélkül* – HG 51. o.) egyetlen *continuo*akkorddal kezdődik, majd az énekhang teljesen egyedül szól öt ütemen keresztül.



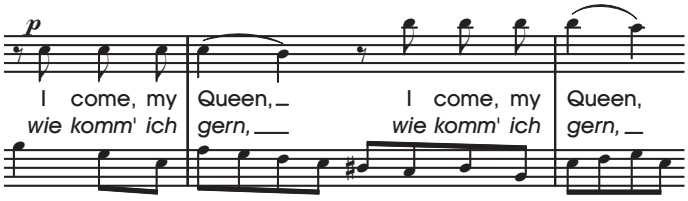


A *mimesis* itt az egyedüllétet, a védtelenséget, a belső hangot jeleníti meg. Még egy utolsó példa: a kakas megszólalása után következő ária (HG 61. o.) bevezetőjében a hangrendszer mind a tizenkét hangját meghallgathatjuk, mégpedig kromatikus lépések által az érzelmek felkeltésével, a tízütemes drámai süllyedéssel a szünetek szabdalta folyamatban.

Esther

Az 1717-es év nyarán rövid, de Händel számára gyümölcsöző kapcsolat kezdődött James Brydgesszel, Carnarvon grófjával, aki később Chandos hercege címét kapta. Händel tizenegy *anthem*et (a „chandos-anthemek”), a nagyszabású *Te Deum*ot, az *Acis and Galatea* című *masque*-ot,[14] angol himnuszokat, és az *Esther*t[15] (HWV 50a) komponálta a herceg vendégeként Cannonsban.

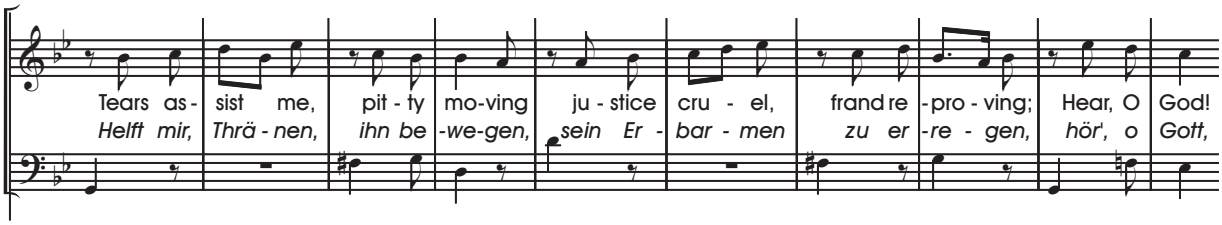
Az első angol oratóriumnak tekintett *Esther*t valószínűleg 1718-ban írta és mutatta be, a címlap műfajmegjelölése szerint mint *masque*-ot. A librettót *Racine bibliai témájára írt drámája alapján* John Arbuthnot vagy Alexander Pope írta – ez máig kérdéses.



[14] Színpadi kísérőzene, illetve a dráma és az opera közti átmeneti műfaj.
[15] HG: 40. HHA: I/8.

A zenekar – a Cannonsban rendelkezésre álló hangszeresekre szabva – egy trombita, két kürt, két oboa, két fagott, vonósok, hárfa és continuo. A szereplők: Eszter (szoprán), Haman (basszus), Ahasverus (tenor) Habdonah (tenor), Mordechai (tenor), a perzsák kórusa, az izraeliták kórusa és néhány izraelita (szoprán, alt tenor).

Néhány érdekesség: a népe végzetéről mit sem sejtő II. izraelita (tenor) a hegedűk *pizzicato* kísérete mellett buzdít „Hangoljátok hárfáitokat ujjongó dalra" (*Tune your harps to cheerful strains,* HG 20. o.); a zsidó nép örömmel énekel, a tétel nyitófrázisa mintha egy régi *galliard* kezdősora lenne – bizonnyal nem véletlen üzenet a briteknek. A következő (HG 39. o.) kórustétel a gyász hangján szól az ünnepélyes 12/8-os ütemben, amely más oratóriumokban is – így a Messiás 18. szoprán szólótételében *(Er weidet seine Herde)* – a komolyság, gyengédség, lágyság asszociációját kelti. Ebben az akkoriban jól ismert karakteres tételtípusban szóltak a *pastorale* tételek is. A retorikai elem itt az *exclamatio* (felkiáltás) a tétel közepén: *Mourn!* (Gyászold!), amely a drámai erőt hivatott fokozni. Eszter empátiával telt áriájában (HG 48. o.) az alaphangulatot a basszus szólam első hangja fölötti harmónia hiánya adja meg. Az énekszólam e „késése" különleges lüktetést ad a tételnek. Mintha valami belső érzés taszítaná, húzná a dallamot (vagyis Esztert) előre.



Ahasverus király áriájában az öndicséret stratégiájához tartozó eszközök egyike, az önbizalom kifejeződése a négy azonos hang ismétlődése, a *bombus.* Itt nemcsak a szavak ismétlődnek, hogy minél inkább elhitessék a hallgatóval a király őszinte szándékát, hanem a négy ismétlődő hang is ezt húzza alá, erősítve a szöveg kifejezését.

Az *Esther*-oratórium utolsó tétele a zsidók ujjongását fejezi ki. A több részre tagolódó hatalmas, tízperces tétel páratlan a maga nemében, maga mögé utasítja az életmű összes oratorikus kórusmegszólalását.

A '30-as évek

Számos okot sorolhatunk fel, amiért az 1730-as években Händel az oratórium felé fordult. Amikor az akadémiák, az általa alapított operatársulatok anyagi lehetőségei 1710 és 1740 között engedték, operákat mutatott be, amikor a helyzet változott, egyre inkább az új műfajt, az oratóriumot művelte.

1732 februárjában még operaprodukciók futottak, amikor Bernard Gates, a Királyi Kápolna Gyermekkórusának vezetője *(Master of the Children of the Chapel Royal),* Händel születésnapjára előadta az *Esther*t, a Cannonsban készült oratóriumot a *Crown and Anchor Tavern*ben a *Strand*on. Sokan ezt az előadást tekintik az első eseménynek, amelyek sora végül oda vezetett, hogy Händel érdeklődését az operaszínpad után a nem szcenizált oratóriumok keltették fel. Ez az alkotói tevékenység hozta létre végső soron az angol oratórium műfaját.

Az *Esther* Händel által nem jegyzett előadására válaszként 1732. május 2-án a King's Theatre-ben előadta a kibővített átdolgozást, és 1733. március 17-én bemutatta új oratóriumát, a *Deborah*-t.

Deborah

Samuel Humphrey librettója a Bírák könyve 4. és 5. fejezetének történetét dolgozza fel. A *Deborah* volt Händel második angol oratóriuma, amelybe részletek kerültek a Brockes-passióból és két koronázási himnuszból is. A szereplők: Deborah (szoprán), Barak (alt), Abinoam (Barak apja – basszus), Sisera (alt), Jael (szoprán), egy zsidó asszony (szoprán), zsidó főpap (basszus), Baal főpapja (basszus), hős (tenor), a papok és izraeliták kórusa és Baal papjainak kórusa. A hangszerelés a trombitákon kívül két kürtöt, két oboát, harántfuvolát (így: *flauto* akkoriban a *blockflötét* jelentette, a *traverse*t külön jelezték), két fagottot és vonósokat írt elő.

Ha valami különleges a *Deborah*-ban, akkor az a kórustételek sokszínűsége. A harmincnyolc tételből tizennégyet kórus énekel, és ezek között van nyolc-, hat-, öt- és négyszólamú, szólistákkal színesített és a legkülönbözőbb hangszereléssel megszólaló felrakás. A telt hangzásokat Händel ráadásul még a szoprán, alt vagy tenor szólamok duplázásával is árnyalni tudja. A szólisták ugyanilyen színes szerepeket kapnak. Deborah (a néhány rövid recitativón kívül) hét tételben énekel.

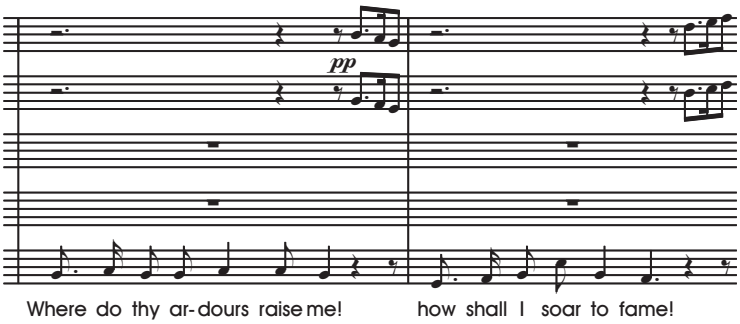
1. Duett Barakkal, melyben felhívja a harcra: vonóskísérettel, 12/8-os ütem.

2. *Accompagnato,* vonóskísérettel: a teremtés Urához könyörög.

3. Concerto jellegű tétel, melyben a vonóskarhoz oboák csatlakoznak, 4/4-es energikus tétel.

4. Különleges, lassú mozgást asszociáló tétel (megegyezik a Brockes-passió egyik tételével, ahol *Tochter Zion* énekel) vonósokkal, két fagottszólammal, oboaszólóval, 3/2-es, archaizáló, ünnepélyes hangvétellel.

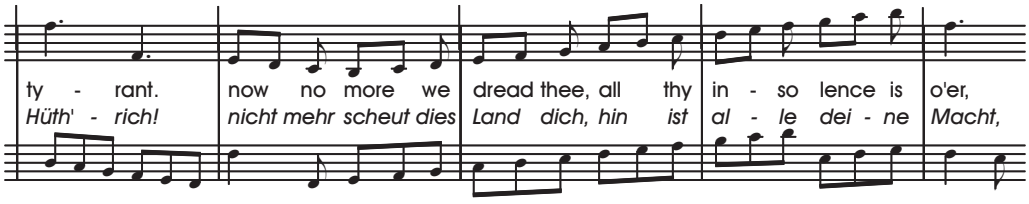
5. Nagyszabású tétel oboákkal bővített vonóskarral, nyolcszólamú kórussal, szólistákkal. Erős ellentételezése az előző tételnek, ahol Sisera dicsekszik, és készül a harcra.



6. Finom, 3/8-os, táncos mozgású tétel, duett Barakkal.

7. Vonóskarral (egyszólamú hegedűk) kísért, 3/4-es győzelmi ének.

Ez Deborah szerepe, nincs két egyforma feladat, és a többiek ugyanilyen változatos tételeket énekelnek. És megtaláljuk a zenei retorika eszközeit is. Az első duettben halljuk Barak kétkedését, a bizonytalanságot a szünetekkel szabdalt énekszólamban csakúgy, mint a kíséretben. A hangszerek tartott akkordjai mintha glóriát vonnának Deborah hangja (feje) köré az *accompagnato* tételben. Baal papjainak kórusában (HG 187. o.) a kórusszólamokban és a vonós- és oboakíséretben hallható, szünetekkel megmegszakított dallam a felindultság megjelenítésére szolgáló retorikai elem. A tétel vége a szövegnek megfelelően valóban elhal: egyre kevesebb hangszert, majd énekest ír elő, az utolsó ütemeket csak az orgona játssza, *piano* utasítással. Jael szerepében érdemes kiemelni a két oktávot bejáró dallamot, amelynek szövege a zsarnok hatalmának végéről szól. Ez az *emphasis,* amely a szereplő kijelentését hivatott hangsúlyossá tenni.



A *Deborah* után nem sokkal Oxfordban óriási sikerrel bemutatta újabb oratóriumát, az *Athaliát*[16] (HWV 52). 1736-ban készült el az *Alexander's Feast,* a Dryden szövegére írt óda is. A három oratórium és az óda, valamint az *Acis and Galathea* pásztorjáték alapja lett a következő években bezáruló operai lehetőségek alternatívájaként kínálkozó oratorikus produkcióknak. A böjti időszak alkalmas volt erre, ekkor előadhatta oratóriumait, és ezek szünetében orgonaversenyeit játszhatta, bemutatva előadói képességeit is.

1737-ig évente több operát mutatott be, az oratóriumok csak böjtben mentek, de ez az esztendő fordulatot hozott. Egyértelmű lett, hogy az operaprodukciókat nem lehetett folytatni, a közönség már nem tartotta Händel stílusát elég modernnek. Egészségi állapota megromlott, valószínűleg stroke-ot kapott, mert jobb keze egy időre megbénult. Hat hétre Aachenbe ment kezeltetni magát, és nem kis akaraterőről tanúskodik, hogy november elején gyógyultan jött vissza. Az elhunyt Caroline királyné temetésére írt himnuszát decemberben nyolcvan énekessel és száz hangszeressel adta elő a temetésen.[17]

1738 az opera további csődjét hozta, bár a Haymarketen rendezett jótékonysági koncertek állítólag[18] 800 font – Mainwaring szerint 1 500 font – bevételt hoztak. Händel ebben az évben írta meg a *Saul*[19] (HWV 53) és az *Israel in Egypt*[20] (HWV 54) című oratóriumokat. A *Saul* szerény sikert hozott 1739 januárjában, az *Israel* pedig gyakorlatilag bukást áprilisban, annak ellenére, hogy Händel a művet olasz betétekkel egészítette ki.

1739-ben a Covent Garden túl költségesnek bizonyult, és hangversenyeit a Lincoln's Inn Fields színházba tette át. A tél olyan kemény volt, hogy két hónapig nem is tartottak előadásokat, mert nem lehetett kifűteni a színháztermet. Februárban a Milton művei alapján Charles Jennens (1700–1773) által készített librettóra megírta a *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*[21] (HWV 55) című oratóriumot. A hideg vagy az érdektelenség miatt a bemutatóra alig jöttek el néhányan. Händel beteg volt, látszólag túl volt élete nagy sikerein, de nem volt szegény: az évi 600 fontot, a még I. György által megállapított éves jövedelmet ekkor is pontosan folyósította a királyi ház. Mindenesetre ez lehetett Händel életének legnehezebb időszaka.

Händel és a Messiás

1741-ben Händel meghívást kapott Devonshire grófjától, hogy három dublini kórház javára adjon jótékonysági hangversenyeket. Híresen rövid idő alatt – augusztus 22-től szeptember 14-ig – megírta a *Messiást*[22] (HWV 56). Hangszerelésében a vonósok mellett két oboát, két trombitát a hozzájuk tartozó üstdobbal és két fagottszólamot írt elő. Eltérően a legtöbb oratóriumtól, Händel itt csak négy énekes szólistát alkalmaz.

1742. november 18-án érkezett Dublinba. A *New Music Hall*ban december 13-án adta elő a *L'Allegrót*, és csak 1743. április 13-án, nyilvános főpróba után a *Messiás*t. A bemutatón hétszáznál többen voltak jelen, és a jótékony célra 400 font gyűlt össze.

---

16 HG: 5. HHA: I/12.
17 Dent 1934. http://www.gutenberg.org/cache/epub/9089/pg9089.html (2009. október).
18 Burney, idézi Dent 1934.
19 HG: 13. HHA: I/13.
20 HG: 16. HHA: I/14.
21 HG: 6. HHA: I/6.
22 HG: 45. HHA: I/17.

A *Messiás*t két írországi megszólalása után Londonban csak 1743. március 23-án hallhatta először a közönség. Az ugyanekkor komponált és február 18-án bemutatott *Samson* sikert hozott, de a *Messiás* – talán mert a közönség néhány kritikus eszméitől befolyásoltatva idegenkedett, hogy a Szentírást egy színházban hallja – vegyes fogadtatásban részesült. Ez lehetett az oka, hogy a Londoni előadásokon Händel a *Sacred Oratorio* (egyházi oratórium) alcímmel egészítette ki a címlapot. A kritikusok és a konzervatív egyháztagok kezdeti fanyalgása ellenére a böjti időszakban ezentúl élete végéig – az 1744–1745-ös szezont leszámítva – minden évben előadta a művet.

A szövegíró vagy inkább összeállító Charles Jennens, aki a Szentírás Krisztusra vonatkozó részleteit rendezte egymás után. A *Messiás* így az életmű egyetlen oratóriuma, amely nem hordoz drámai cselekményt. A szövegkönyv három részben mutatja be a Megváltó teljes lényegét: a jövendölések, a földi élet és a mennyei beteljesülés rétegeiben.

I. rész: A születés
1. szín: A megváltás jövendölése
2. szín: A Messiás eljövetelének próféciája
3. szín: Az előjelek a világban
4. szín: A szűz fogantatás próféciája
5. szín: Az angyal megjelenése a pásztorok előtt
6. szín: Krisztus csodái

II. rész: A szenvedéstörténet
1. szín: Az áldozat, a korbácsolás és a haláltusa a kereszten
2. szín: Halála, pokolraszállása és feltámadása
3. szín: Mennybemenetele
4. szín: Isten felfedi Jézus személyét a mennyekben
5. szín: Az evangélizáció kezdetei
6. szín: A világ és vezetői visszautasítják az örömhírt
7. szín: Isten győzelme

III. rész: Az alkotás
1. szín: A megváltás ígérete Ádám bukásából
2. szín: Az ítélet napja
3. szín: A halál és a bűn fölötti győzelem
4. szín: Krisztus megdicsőülése

Händelnek kétségkívül óriási inspirációt adhatott a szövegkönyv, amelynek retorikai szerkezetét a zenei rétegekben is érvényesítette. A legszembetűnőbb ilyen összefüggés, hogy a színeket általában recitativók indítják, de mindig kórustételek zárják le. Más oratóriumaiban a kórusok részei a cselekménynek, a papok vagy a nép turbáit éneklik, mert a szöveg egyértelműen így kívánja. A Messiásban ellenben a zenei tagolást jelentik a kórusok, a szöveg nem feltétlenül igényli ezt a megszólalást (a 36-os tétel alt áriáját például helyettesíteni lehet kórustétellel). A zeneszerző ezért sokkal szabadabban alakíthatta a mű külső szerkezetét, mint

„Alleluja! Mert uralkodik az Úr,
a mi Istennük, a mindenható.

Alleluja!

Beteljesült amaz ige,
mely meg vagyon írva:
Elnyeletett a halál diadalra.

Halál! Hol a te fullánkod?
Pokol! Hol a te diadalmad?
A halál fullánkja pedig a bűn;
a bűn ereje pedig a törvény.

De hála az Istennek,
aki a diadalmat adja nekünk,
a mi Urunk, Jézus Krisztus által.

Ha az Isten velünk,
kicsoda ellenünk?

Kicsoda vádolja
az Isten választottát?
Isten az, aki megigazít.
Kicsoda, aki kárhoztat?
Krisztus az, aki meghalt,
sőt, aki fel is támadott,
aki az Isten jobbján van,
aki esedezik is értünk.”

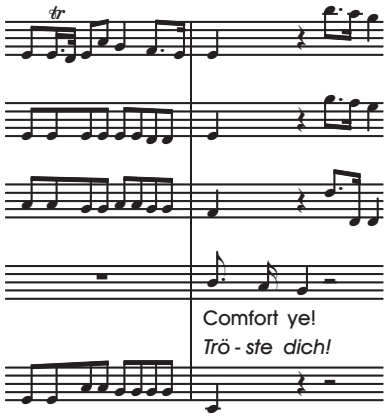
(Händel: Messiás, 39a, 44–46. Károli fordításának felhasználásával: Winkler Lajos)

más, kötöttebb irodalmi helyzetekben. Így összesen huszonegy kórustétel csendül föl, ami nagyban emeli az ünnepélyességet (nem csak a jelenetek végére kerültek kórusok).

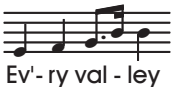
I. rész

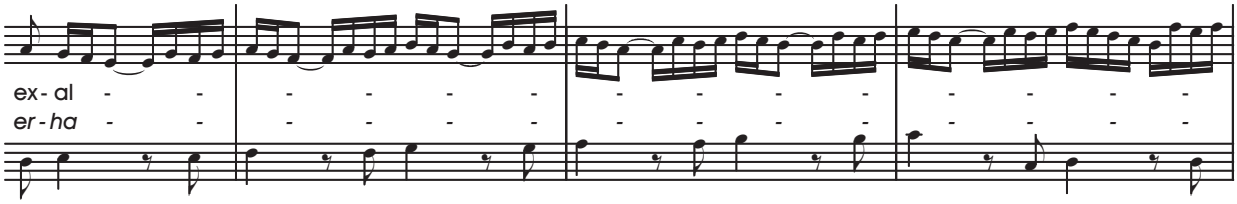
A nyitány tipikus francia stílusú zene, akkoriban a közönség érkezését, elhelyezkedését „festette alá”. A rövid, vázlatszerű, pontozott szakasz nem tartozik a bőbeszédű nyitánytételek közé, a *Theodora* és a *Samson* nyitányai például sokkal alaposabban kidolgozottak. A brácsaszólammal kiegészített háromszólamú fúga triószonáta-tételre emlékeztet, ennél is találunk mívesebb polifonikus szakaszokat más oratóriumokban.

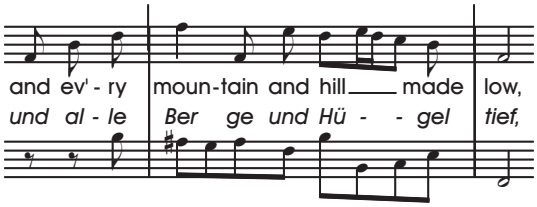
1.[23] Az első, tenor (szoprán is énekelheti) *accompagnato* szövege szerint a nyugalmat, a vigasztalást sugározza. A nyugodt, szinte álló vonósakkordok elhallgatnak, amikor a szólista Isten szavait idézi: „vigasztaljátok”.

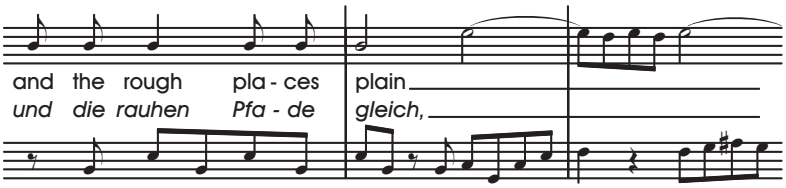


2. Az ária tobzódik a szófestő alakzatokban, minden szót, amit csak lehet, zenei mozgássá, irányokká fordít. A „völgyek” vizuálisan is a mélyből indulnak, az *exalted* (fölemelkedjék) szó emelkedő dallamot kap (a hosszú hajlítás pontosan lefesti, ahogy a völgyek óvatosan, de biztosan emelkednek), a „hegy” *(mountain)* dallama magasabbra jut, mint a „halomé” *(hill),* az „alászálljon” lefelé hajlik. Az egyenetlen és az egyenes *(plain)* a kottaképet nézve már a szemnek is festői, nemhogy a fülnek.





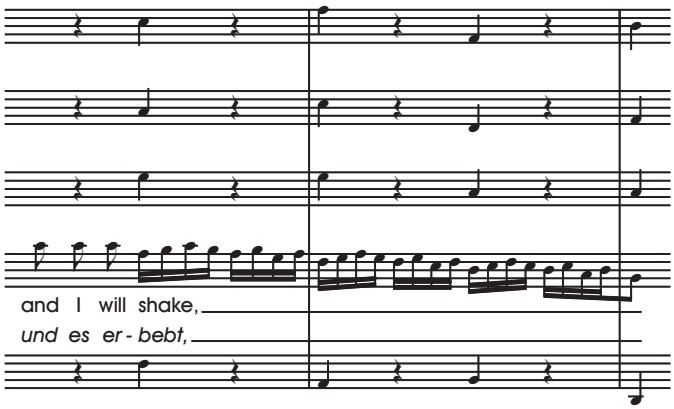


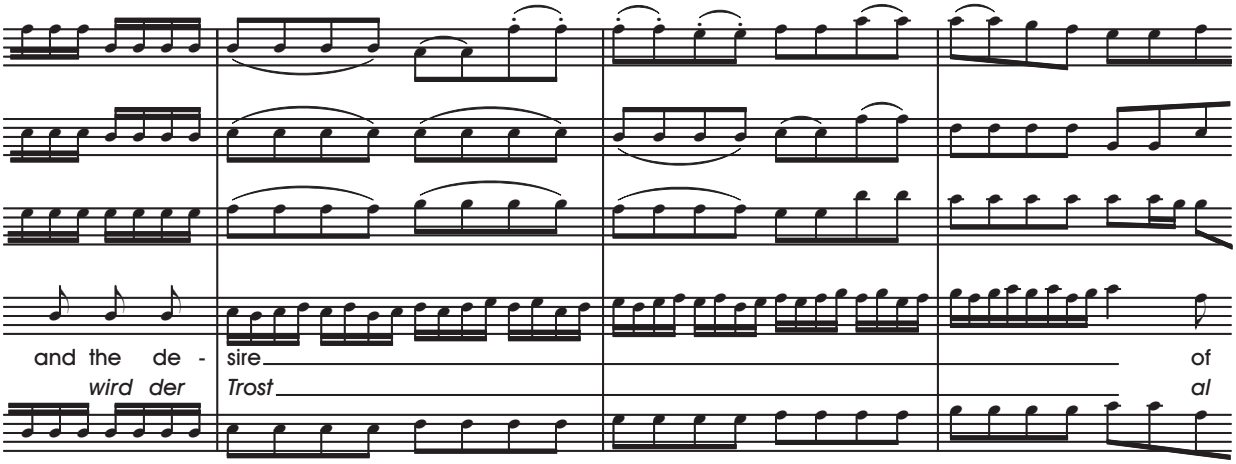


[23] A számozás alapja: Priestman 1963.

3. Az első jelenet végén megszólaló kórustétel laza szövése, szavainak zenei értelmezése szinte populáris stílust eredményez. A *revealed* (megjelenik) minden előfordulásnál hajlításként, vonóskíséret nélkül, egyes szólamokban „jelenik meg", a „minden" természetesen minden szólamban együtt szólal meg, és az évszázados vokális hagyományok mentén a vers utolsó szavai *tutti adagio* tömbben hangzanak el.

4. A második jelenet súlyát a pontozott, megszakított vonóskíséret és a basszus hangfaj határozza meg. A *shake* (megrázom; Károli fordításában: megindítom) szó hosszú melizmái felfelé és lefelé is kifejezik nemcsak a rázkódást, hanem a félelmet is. Hasonló, de hosszabb melizmát kap a *desire* (óhajtás, vágy) szó is, de a vonóskíséret egész más értelmet ad a folyamatnak. A második szakasz *secco recitativó*vá válik, csak ritkán támasztja alá az énekszólamot a már ismert drámai vonósmotívum: Isten szavai így még nagyobb hangsúlyt kapnak.





5. A recitativóhoz tartozó ária kontrasztáló részekben zengi a próféta szavait. A vers első része lágy lüktetésű 3/8-os, finom táncot idéz, ebbe robbannak bele a fenyegető *prestissimo* ismétlődő vonósakkordjai. A tűz lángjai szemléletesen nyaldossák körül az ének dallamát.

6. A jelenetzáró kórus által énekelt *purify* (megtisztít) a szépen kidolgozott fúgatéma futós motívuma.

A *Messiás* minden tételében találunk hasonló madrigalizmusokat, sajnos itt nincs módunk mindnek a bemutatására.

11. A negyedik jelenet basszus áriája a sötétségben járók bizonytalanságát lassú tempóval, váltóhangokkal és az *unisono* megszólalással fejezi ki, miközben a dallamot tagoló zárlatok is váratlan hangnemi fordulatokat hoznak. Amikor ezt a tételt mint csembalista kísérem, tudom, nagyon kell figyelni, mikor lehet akkordokat

játszani, és mikor csak a zenekarral azonos hangokat: valóban, mintha sötétben tapogatózna az ember. Felüdülés az ezt követő kórustételt hallani-játszani: fiú születik!

13–15. (5. szín) Valóban a karácsony hangulatát idézi a *Pifa* feliratú pastoraletétel, amely után az angyal (szoprán szólista) váltakozó *secco* és *accompagnato recitativó*ban mondja el a születés hírét a pásztoroknak. Az *accompagnato* részek különleges akusztikai teret képeznek az angyal hangja köré az állandó vibráló mozgással.

16–19. (6. szín) Az örvendezés időszaka ez a szín is. Valószínűleg ezek a tételek inspirálták az előadókat és a hallgatóságot, hogy a Messiást a karácsonyi időszakban tűzzék műsorra. Pedig a *Messiás* épp annyira húsvéti, mint amennyire karácsonyi zene.

II. rész

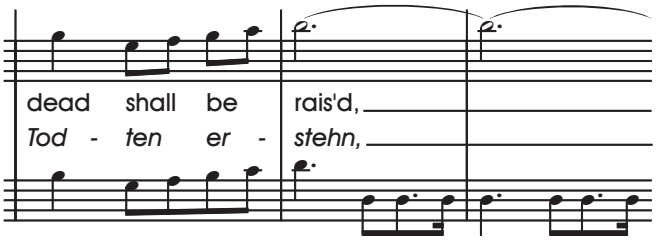
A második rész Jézus szenvedéstörténetével foglalkozik, de nem az a célja, hogy bemutassa azt. Nem passiórészletről van tehát szó, nem éljük a történetet, hanem egyfajta távolságból elmélkedünk róla. A súlyos nyitókórus a Jn 1,29 szövegével fúgaként indul, de a továbbiakban a passiótörténet helyett a zsoltárok, Ézsaiás, Jeremiás siralmai és néhány apostoli levél részletein keresztül a történések részleteinek bemutatása helyett mintha inkább érzéseinket hívná elő, asszociációinkat szándékozna fölkelteni a szöveg összeállítója. És Händel partner ebben: az első jelenetben (20–24) a kórusok dominálnak, csak egy alt ária szól az Ézs 53,3 és az Ézs 50,6 versekre, amelyek lényeges szavai a „kitaszítva" és a „visszautasítva". Ezt a részt a szólista és a zenekar felelgetésével halljuk, valójában úgy, mintha nem összeilleszkedő anyag szólalna meg. A kórusok formái – bár nem terjedelmesek – és a dallamok lenyűgöző rutinnal megírt fordulatai itt is a szövegek retorikai értelmezését segítik, és hozzájárulnak a komolyság hangsúlyozásához.

A továbbiakban a tenor szólista – egy szoprán és két basszus ária meg a kórusok mellett – főszerepet kap (25, 27–30, 32, 40–41). Händel itt talán maga is az evangélista szerepére gondolt, bár a szövegek továbbra is ószövetségiek.

42. A második nagy rész végén hangzik fel a híres *Hallelujah* kórus, amelyet sok helyütt ma is felállva hallgat a közönség. Ennek történetéhez tartozik, hogy az etikett szerint, amikor az uralkodó állt, mindenkinek állnia kellett a jelenlétében. II. György állítólag felállva hallgatta a részletet, de pontos referencia nincs arról, valójában mi is történt. Több nézet is forog a köztudatban, onnan kezdve, hogy a csúza miatt meg akarta mozgatni a tagjait, amikor elkezdődött a tétel, odáig, hogy valóban lelkesülten akarta kifejezni a *Lord of Lords* iránti tiszteletét. Legyünk őszinték, a *Hallelujah* ugyancsak populáris eszközöket vonultat fel a hatás elérésére. A motívumok ismétlése, a meg-megszakított zenei folyamatok, a fokozás különböző eszközei, a hosszú, egyre magasabb hangok, a trombita használata nem véletlenül tette az európai zeneirodalom egyik legnépszerűbb részletévé.

A tétel – és az egész mű – népszerűségéhez nemcsak az járult hozzá, hogy Händel életének utolsó évtizedében minden évben fölhangzott Londonban, valamint a Händel-emlékünnepségeken is mindig műsoron volt, de az is, hogy a többi oratórium témája nem volt annyira „időtálló" az angol és a nemzetközi publikum számára, mint a *Messiás*é. Krisztussal a középpontban épp ez a történésekre csak utaló, hol meditatív, hol kirobbanó zenei folyamat tette állandó sikerré a *Messiás*t.

III. rész



46. A harmadik részben találjuk az egyetlen jelenetet, amelyet nem kórustétel zár. A basszus szólista szövege szerint megszólalnak a harsonák (az angol szövegben: trombiták), és felkelnek a holtak. A *mimézis* eszközei itt is helyet kapnak: az áriát kísérő hangszer természetesen a trombita, annak minden zenei járulékával: pontozott, ünnepélyes ritmusok, a harcias, győzelmes (és a trombitának legalkalmasabb) D-dúr hangnem, elegáns trillák, fényes tartott hangok. A holtak felkelésének dallama természetesen felfelé ível, a *changed* (megváltozunk) szó kezelése pedig következetesen valamilyen dallami változással történik.

50–53. Az utolsó jelenetben a szoprán ária után két kórustétel – összekapcsolt tételpár – zárja az oratóriumot. Händel oratóriumaiban alig találunk ehhez hasonló zárást. A *Saul* zárókórusának hangszerelése dúsabb, a *Jephta* utolsó tételei drámaiságban talán felülmúlják ezt, az *Esther* zárótétele jóval hosszabb, de a fúgák kidolgozása nagy figyelemről és magas művészi igényről tanúskodik. A többi között a *bombus,* a *syncopa* retorikai elemei itt is felfedezhetők. A fúga maga is *mimesis,* amennyiben a szólamok utánozzák egymást, de a kor és az utókor hallgatói számára más információkat is hordoz. Archaizáló, absztrakt jellegével a fúga az istentiszteletek végén szólalt meg, és itt is ez jelzi az áhítat végét.

Oratóriumok a Messiás után

A *Messiás* Händel tizenegyedik oratóriuma volt a huszonhatból. Ötvenhét évesen tizennégy oratóriummal még nem készült el. És 1742 után már egyáltalán nem írt operát, olasz nyelvű kompozíciót is csak néhány duett erejéig. Óriási fordulat ez egy ötvenes éveit taposó férfi számára. Fő tevékenysége ezek után jótékonysági hangversenyek szervezése és vezetése volt a Foundling Hospital részére. Ezeken az esteken a Covent Garden színházát bérelve mutatta be elkészülő oratóriumait. A *Messiás* elmélyültségét már egyik sem közelíti meg. A *Semele*[24] (HWV 58; bemutató: 1744. február 10., egy felújítás) és a *Joseph and his Brethren*[25] (HWV 59; bemutató: 1744. márc. 2., négy felújítás) nem nyerték meg a közönséget. A *Belshazzar*[26] (HWV 61; bemutató: 1744. márc. 27., két felújítás) a bemutató után kétszer ment a szezonban, és csak az ’50-es években került újra a pódiumra. A *Judas Maccabeus*[27] (HWV 63; bemutató: 1747. ápr. 1., tizenegy felújítás) kissé a politika kiszolgálására született, Händel életében ötvennégy alkalommal adták elő, ebből harminchármat ő vezényelt. A *Joshua*[28] (bemutató: 1748. márc. 23., két felújítás) a bemutató és még három előadás után hosszú időre feledésbe merült, és csak az ötvenes években vette elő ismét.

[24] HG: 7. HHA: I/19.
[25] HG: 42. HHA: I/20.
[26] HG: 19. HHA: I/21.
[27] HG: 22. HHA: I/24.
[28] HG: 17. HHA: I/26.

A *Theodora*[29] (HWV 68, Händel kedvenc oratóriuma; bemutató: 1750. márc. 6., egy felújítás) a legkevesebbet játszott mű volt, összesen háromszor adták a bemutató után. Ennek egyik oka lehet, hogy a bemutató előtt földrengés rázta meg Londont, és a nemesi réteg korainak érezte a városba való visszatérést. (Händel egy feljegyzés szerint nem bízott abban, hogy a zsidó származású hallgatóság eljött volna, mert a történet keresztény, s a hölgyekről is letett, mert a nyílt színen történő kivégzés túl erősnek bizonyult.) A *Messiás*on kívül ez az egyetlen keresztény témájú szövegkönyv, amit Händel megzenésített. A második rész zárókórusát ő maga sokkal jobbnak tartotta, mint bármelyik kórust a *Messiás*ból (*He saw the Lovely Youth,* HG 151. o.).

A szövegíró Thomas Morrel (1703–1784) Robert Boyle és Corneille műveiből írta át a librettót. A főbb szereplők Theodora, a nemes születésű keresztény lány (szoprán), Didymus, a római tiszt, akit Theodora megtérített, és akibe szerelmes (eredetileg alt szerep, férfi altok énekelték), Septimius, római katona, Didymus barátja (tenor), Valens, Antiókhia helytartója (basszus), Iréne, keresztény lány, Theodora barátnője, (eredetileg alt, általában mezzoszopránok éneklik). A zenekarban két hegedű, brácsa, cselló, bőgő, két fuvola, két oboa, két fagott, két kürt, üstdob és a continuocsoport játszott.

A történet Theodora és szerelmese mártírhalálhoz vezető útján vezet végig. Antiókhiában a helytartó Valens rendelete szerint Diocletianus névnapján mindenkinek – halálbüntetés mellett – Vénusznak és Flórának kell áldozatot bemutatnia. A keresztények erre nem hajlandóak, vezetőjük, Theodora inkább vállalja a halált. Didymus meg akarja menteni, és ruháját adja oda, hogy szerelme elszökhessen. Theodora a szökés után önként megy mégis vissza a római börtönbe, ahol mindkettejükre halál vár.

Händel a *Theodora* zenéjében valóban mélyen szintetizálta az angol hagyományt, főleg a purcelli előzményt az olasz és német stíluselőzményekkel. A szöveg retorikai kezelése, illetve ezen belül madrigalizmusokkal való megtámogatása itt is minden tételben jelen van, de sokkal mélyebb, immanensebb zenei megoldásokat mutat, mint a korábbi művek. Olasz a római színek erőtől duzzadó háttere, purcelli intonáció Theodora egész személyisége, a második rész zárókórusa és az utolsó rész gyászkórusai. A keresztény közösség kórusai, Iréne személye viszont inkább a német oratorikus hagyományok ízéről tanúskodik. A zárókórus Bach *János-passió*jának utolsó tételével ér föl, miközben hallani lehet benne Dido búcsúját is.

Az utolsó oratórium a *Jephtha*[30] (HWV 70; bemutató: 1752. febr. 26., három felújítás) volt. A szövegkönyvet Thomas Morell a Bírák könyve 11. fejezetének történetére írta. Bár nem keresztény témájú, ugyanaz a mélység és drámaiság jellemzi, ami a *Theodorá*t. Megírásakor már alig látott Händel, egészsége is gyenge volt. 1751 januárjától augusztusig írta, igaz, három hónap kihagyással. A rendelkezésre álló adatok szerint elég sok a „kölcsönzés" a műben: kilenc részlet más szerzőktől, tíz pedig saját régi műveiből származik. Ennek ellenére Händel itt is belenyúl a szöveg értelmezésébe, fenntartja a feszültséget, de beletörődés, bölcsesség érezhető a zenei „sorok mögött". Olyan empátiát támaszt a zenével Jephtha iránt, hogy Jahvét szinte cselszövőnek érezzük. A karakterek zeneileg is árnyaltak, lelki változásaikat is jelezni tudja Händel. A kórusok pontos szerepe a görög

[29] HG: 8. HHA: I/29.

[30] HG: 44. HHA: I/32. Keresztény a Krisztus előtti, illetve utáni idők szembeállításában. Az ószövetségi témák ugyanis a londoni szociális palettáról még egy fontos réteget vonzottak: a finoman csak feltörekvő polgárságnak nevezett zsidóságot, amely megengedhette magának a színházba, hangversenyre járást. (Cromwell után csaknem száz évvel már közel járunk a zsidók állampolgári jogainak a parlament által történt megadásához – 1753!) Erre a hallgatói rétegre pedig nagyon is számított Händel. Nem szükséges megindokolni, hogy az ószövetségi témák miért álltak közelebb az angol társadalomban helyét kereső zsidósághoz, mint a Messiás vagy a Theodora.

tragédiákra emlékeztet. Egészen biztosan saját helyzete, életkora, egészségi állapota, látásproblémái is hozzájárultak a drámai hang megteremtéséhez.

Händel és az utókor

Händel mint Anglia első zenei pozíciójának büszke és méltó birtokosa műveit egy uralkodó rétegnek szánta, és rajta keresztül egy országnak dicsekedhetett tehetségével. Nekik, közönségének írt. És ne higgyük, hogy e közönség mindig felhőtlen odaadással fogadta volna. Már életében is voltak kritikusai, akik ugyan elismerték tehetségét, de nem mulasztották el bírálni is: „Mr. Handel az a zenében, ami a költészetben Dryden volt; ideges, exaltált és harmonikus; de terjengős, és következésképpen nem mindig pontos. Képességeik mindent túlszárnyalnak, megvalósításuk gyakran rossz. Zseniként születve képesek a legmagasabb szárnyalásra, olykor azonban ki kell elégíteniük koruk csorba ízlését, és a legmélyebbre süllyednek. Mégis, mivel tehetségük végtelenül nagyobb, mint gyarlóságuk, mindketten kivívják az utókor megbecsülését, ha nem is mint a tökéletesség példaképei, de mint dicső példái az emberi lelket mozgató csodálatos erőknek."[31]

Händel műveinek kultusza nem szakadt meg halálával, sőt Angliában a vidéki iparosodó városokban a 18–19. század fordulója körül a templomokon kívüli kórusélet a Händel-kórusműveken fejlődött. Operáinak sikerét már életében elhomályosította az új ízlésnek megfelelő stílus, majd a 19. századvég és a századelő romantikus-posztromantikus operatermése, az oratóriumok mindig a pódiumon maradtak. A 20. század első felének nagy karmesterei Mahleréhez és Verdiéhez hasonló nagyságú apparátussal adták elő műveit. Ne felejtsük el, a *Messiás* bemutatóján a kórusban tizenhat felnőtt és tizenhat fiúszoprán volt! Az átírások, „javítások" (Mozart is átdolgozta a *Messiás*t) sokszor öncélú változtatások hamis képben tüntették fel műveit. A 20. század autentikus mozgalma sokat segített abban, hogy az eredeti hangzással újra előadott műveket eredeti valójukban hallhassa a közönség.

Zárszó

Händel oratóriumainak szépsége nem pusztán harmóniai vagy dallami minőségükből fakad, hanem abból a tényből, hogy valami zenén kívüli dolgot, mozgást, érzést *ábrázolnak*. Nem elvont, mély pszichológiai vonatkozásról beszélek – bár a zenének ilyen hatását is ismerjük –, hanem egy az ember által előzőleg átélt élmény hangi eszközökkel való felidézéséről. Ha pedig ez megtörténik, már jó úton haladunk a *katarzis* felé, amelyet Arisztotelész óta mint a műalkotások egyik legfontosabb hatását ismerjük. A barokk zenében a retorika alkalmazása nagyban hozzájárul e megtisztulásélmény megszerzéséhez. Händel mesterien alkalmazta ezt az eszközt bármilyen nyelven is írt vokális zenét. A korai művek útkeresése, lendülete, az operák talán felszínes világa után az oratóriumok írásával jutott el a legmagasabb művészi kvalitásokhoz. Ő is mintha megtisztult volna életének utolsó évtizedében, az oratóriumok sodrában.

[31] William Hayes bírálata Avison írásáról: *Essay on Musical Expression* (London, 1753). Idézi: Deutsch 1955, 734. o.

Felhasznált irodalom

Barna István 1976. *Georg Friedrich Händel életének krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest.

Baselt, Bernd (szerk.) 1986. *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels.* DVfM, Leipzig.

Bukofzer, Manfred F. 1947. *Music in the Baroque era – From Monteverdi to Bach*. Norton, New York.

Burney, Charles 1785. *Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebenumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 andestellten Gedächtnisfeier. Aus dem Englischen übersetzt von Joachim Eschenburg.* (Utánnyomás: Leipzig, 1965.)

Chrysander, Friedrich (szerk.) 1858–1902. *Georg Friedrich Händel's Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.* Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Chrysander, Friedrich 1858–1867. *Georg Friedrich Händel.* 1–3. köt. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dent, E. J. 1934. *Händel.* Duckworth, London.

Deutsch, O. E. 1955. *Handel: a Documentary Biography.* London. Németül: VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1985. /Händel-Handbuch 4./

Lang, Paul Henry 1966. *George Frideric Händel.* Faber & Faber, London.

Mattheson, Johann 1761. *Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung.* Hamburg. (Utánnyomás: 1976).

Priestman, Brian (szerk.) 1963. *The Messiah*. Ernst Eulenburg, London.

Rosand, Ellen 1990. Monteverdi's Mimetic Art: L'incoronazione di Poppea. In: Wolf, Eugene K. – Roesner, Edward H. (szerk.): *Studies in Musical Sources and Style. Essays in Honor of Jan LaRue.* A-R Editions, Madison.

Sadie, Stanley – Hicks, Anthony (szerk.) 1987. *Händel Tercentenary Collection.* The Macmillan Press, London. /Studies in Musicology 99./

Serauky, Walter 1956–1958. *Georg Friedrich Händel – Sein Leben, sein Werk*. Bärenreiter, Kassel.

Siegmund-Schulze, Walther 1984. *Georg Friedrich Händel – Sein Leben, sein Werk.* List, München.

Taylor, S. 1906. *The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers.* Cambridge.

Taylor, Sedley 1906. *The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers. A Presentation of Evidence.* Cambridge University Press, Cambridge.

Young, Percy M. 1947. *Händel.* Dent, London.

Händel oratóriumai

HWV	Cím	Bemutató	Helyszín
46a	Il trionfo del Tempo e del Disinganno	1707. június	Rome
47	La resurrezione	1708. április 8.	Rome
50a/b	Esther	1718?, 1733. május 2.	Cannons
48	Brockes Passion	1719. március 23.	Hamburg, St Michael-templom (?)
51	Deborah	1733. február 21.	King's Theatre, London
52	Athalia	1733. július 10.	Sheldonian Theatre, Oxford
46b	Il trionfo del Tempo e della Verità	1737. március 17.	London

53	Saul	1739. január 16.	King's Theatre, London
54	Israel in Egypt	1739. április 4.	King's Theatre, London
55	L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato	1740. február 27.	Lincoln's Inn Fields, London
56	Messiah	1742. április 13.	New Music Hall, Dublin
57	Samson	1743. február 18.	Covent Garden Theatre, London
58	Semele	1744. február 10.	Covent Garden Theatre, London
59	Joseph and his Brethren	1744. március 2.	Covent Garden Theatre, London
60	Hercules	1745.január 5.	King's Theatre, London
61	Belshazzar	1745. március 27.	King's Theatre, London
62	Occasional Oratorio	1746. február 14.	Covent Garden Theatre, London
63	Judas Maccabaeus	1747. április 1.	Covent Garden Theatre, London
64	Joshua	1748. március 9.	Covent Garden Theatre, London
65	Alexander Balus	1748. március 23.	Covent Garden Theatre, London
66	Susanna	1749. február 10.	Covent Garden Theatre, London
67	Solomon	1749. március 17.	Covent Garden Theatre, London
68	Theodora	1750. március 16.	Covent Garden Theatre, London
69	The Choice of Hercules	1751. március 1.	Covent Garden Theatre, London
70	Jephtha	1752. február 26.	Covent Garden Theatre, London
71	The Triumph of Time and Truth	1757. március 11.	Covent Garden Theatre, London

Klembala Géza a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem középiskolai énektanár és karvezető szakán szerezte dimplomáját, majd ugyanitt védte doktori értekezését 2005-ben *A retorikai elemek Monteverdi vokális művészetében* címmel. Tanári tevékenysége mellett a CantuS CorvinuS énekegyüttes vezetőjeként és csembalistaként aktív. Célkitűzése, hogy Bach összes kantátája liturgikus rendben hangozzék el, két évig a Bartók rádió vasárnap délutáni élő közvetítéseinek segítségével valósult meg. A Magyar Rádióban készített műsorait *(Bach kantátái, Az ünnepek zenéje)* nívódíjjal ismerték el.