

Az egyházzene

– 4. rész –

A romantika

A XVIII-XIX. század fordulóját egy konkrét esemény határozta meg, a párizsi Bastille-nak a lerombolása – 1789. július 14-én. Új erő vette át a hatalmat: a polgárság. A polgárságot a kiskereskedők, bankárok, gyárosok, kézművesek képezték, sőt még a nemesség és a klérus alsóbb köreiből is hozzájuk csatlakoztak. Megkérdőjelezték az abszolút királyi hatalmat, s azt hirdették, hogy a hatalom egyedül a népet illeti meg. Új vallási és filozófiai ideológiák jelentek meg, amelyek a változások szükségességét sürgették.

A polgárságnak mint új társadalmi osztálynak a felemelkedése oly mértékű volt, hogy még az európai városok művészeti életét is meghatározta. Ebben az új helyzetben a zenész szabad emberré vált, aki csak saját érdekeit és a zenét szolgálta. 1781-ben Mozart megszakította kapcsolatait a salzburgi érsekkel, egy új státus alapjait rakta le: a szabad művészt. Beethoven is a romantika mérföldköve volt a maga szabad alkotói pályájával, mert soha nem szegődött egyetlen arisztokrata család szolgálatába sem.

Ha a klasszicizmus egyensúlyt, rendet, a „szabadság fegyelmét”, a tisztaságot, az optimizmust, a formák lakonikus rövidegét és tárgyilagos szellemét jelentette, úgy a romantika ennek esztétikailag ellentétes jelensége. Ebben a stílusirányzatban nem a ráció vezette a művészt az alkotásban, hanem a fantázia. Így nem csoda, ha sokszor egyensúlytalanság, formai elemek szabadossága, tartalmas, de túlméretezett felületek, egy-egy szubjektív egyéni szellem kikristályosodása körvonalazódott.

Ha a romantika szó eredetét vizsgáljuk, akkor abban felismerhetjük a francia „roman”, vagyis „regény” jelentést, amely a romantika regényességére utal. Az a ki-vételes, felfokozott életérzés, amire ez a stílusirányzat törekszik, szintén kivezet a hét-köznapokból, valamilyen elképzelt, megálmódott környezetben keresi megszólalásának lehetőségeit.

Az évszázad első évtizedeiben a polgárság megszerezte a politikai hatalmat, a nép által megválasztott parlament kezébe került az irányítás. De miközben nyugatról kelet felé születnek meg a parlamenti demokráciák, a szervezett munkásság mozgalmái is színre lépnek. Ez az állapot a művészetek világában is változásokat hozott. A zene kiszakadt a vallási szertartás keretei közül, mindenki által pénzért fogyasztható művészetté vált. A muzsikusok többnyire konzervatóriumokban végezték tanulmányaikat, tanárokként, illetve zenekari muzsikusokként helyezkedtek el, menedzserek intézték ügyeiket. A zenekarok koncerteken léptek fel, karmesterek álltak élükön, a városok vagy más köztestületek finanszírozták működésüket.

A zeneszerzők egyre jobban önállósultak, és egyre kevésbé vettek részt az aktív hangversenyéletben. Zenei folyóiratok jöttek létre, amelyben a napi hírektől az önálló esztétikai tanulmányokig jelentek meg cikkek. Európa-szerte a zenei élet önálló hálózattá vált, mindenki igyekezett a jó értelemben vett nyilvánosság elé kerülni.

Stilisztikailag felismerhető egy egységes vezérfonal, ami végighúzódtott a teljes korszakon. A XIX. század egészének muzsikája közvetlenül a XVIII. század zenéjéből, a bécsi klasszicizmusból nőtt ki. E két korszak között nincs olyan éles határ-vonal, mint a barokk és klasszicizmus között volt. Nem történtek látványos újítások a zenei műfajok területén sem, a romantika az előző nemzedék zenei nyelvezetét igyekezett folytatni. De a romantika muzsikusa próbált minél jobban differenciálni, összetett módon fejezett ki egyes érzelmi jelenségeket. A romantika a szenvedély korszaka, olyan szenvedélyé, amely az egyén érzésvilágából fakad és amely a tömegek lelkét tölti el. Változatosabb lett a ritmika, gazdagodott a harmónia, színesebb lett a hangszerelés, érzelmdúsabb, aszimmetrikusabb a dallamalkotás, polifónia vagy nem létezett, vagy nagyon halványan körvonalazódott. Egyre hangsúlyozottabban jelentkezett a dallami és harmóniai kromatika. Ebben a korban a tartalom határozta meg a formát, a formabontás, a formák fellazulása és az új formakoncepciók érvényesülése volt a jellemző. A romantikában a meglévő műfajokon belül új műfaji eszmények hódítottak teret. A szimfónia drámai szimfónia, szimfonikus költemény, drámai legenda, zenedráma elnevezésekkel jelent meg.

A XVIII. századi német filozófusok új elméleteket állítottak fel a szép problematikájáról, ami az esztétikának mint a filozófia társtudományának a megszületését eredményezte. Baumgarten az esztétikai tapasztalatot érzelmi megismerésnek tartotta.

Kant egy új esztétikai kategóriát állított fel a tetszés és nemtetszés kérdéskörén belül, az ízlést. Ő vizsgálta elsőként a szépet és a fenségest. *A tiszta ész kritikája* és a *Gondolatok a szépről és a fenségről* című műveiben a fenséges két típusát különbözteti meg: a dinamikus és a matematikait. A szépség megjelenési formája a minőséghez

kapcsolódik, a fenséges pedig a mennyiséghez. Kant volt az, aki megfogalmazta a zseni fogalmát is. A zseniben testesül meg a természet teleológiája.

A romantikában fogalmazódott meg először az a feltételezés, mely szerint a zene absztrakt művészet, a hangoknak nincs jelentéstana, ezért a többi művészeti ág fölé emelkedik. A zene a világmindenség végtelenségét és szellemét ragadja meg. Nietzsche szerint a zenén belül a legfontosabb összetevő a dallam, amely közvetlenül kapcsolódik a költészethez és a színházhoz, amely magában hordozza a tragédia újjászületését.

Herder szerint a költészet a zenéből jött létre, ezért a zene az ember esztétikai lehetőségeinek a végső határát jelenti. Nézetei a wagneri felfogás felé mutatnak, amely szerint az opera összművészeti alkotás.

Goethe a zenét egy templomhoz hasonlította, amin keresztül az embert égi erők Isten közelébe ragadják, miközben megszabadul minden anyagi, konkrét kötöttségétől.

Wackenroder azt állította, hogy a zene az egyetlen művészet, amely képes az embert feloldani az idő nyúgólól, ezért nem értett egyet a zenét értékelő vagy zenét elemző kísérletekkel.

Hegel szerint a művészeti eszménynek három korszaka van: az ókori Kelet, a klasszikus görög, végül a romantika, ahova a középkort és az újkori polgári művészetet sorolta.

A romantikus művészet középpontjában a zene áll. Ebből a felfogásból ered E.T.A. Hoffmann Beethoven iránti csodálata, akit egy hosszú folyamat betetőzőjeként értékelt. Szerinte a zene az idő fölött áll, célja a végtelen, ami értelemmel, tudatilag érzékelhetetlen. Beethoven képviselte a legtisztább zenét.

Minden komponista arra törekedett, hogy önálló zenei nyelvezetet alakítson ki, s ebben a keresésben születtek meg az olyan műfajok, mint a romantikus dal, a karakterdarab vagy a szimfonikus költemény. Nem kétséges, hogy a romantika az irodalmiasság kora volt. A zeneszerző nem elégedett meg a zene öntörvényű felépítésével, nem volt elegendő az, hogy a mű hangulatokat, érzelmeket, szenvedélyeket ábrázolt elvont módon, de mindennek hordozója maga a muzsika volt, azaz a dallam, a ritmus, a harmónia, a hangszín és a forma. Zenén kívüli elemek, elsősorban az irodalom, a történelem témái kerültek feldolgozásra. A történet maga alá gyűrte a zenei elemeket, s ez vált központivá.

Nagy fejlődésen ment át a zenekar, ebben a korban teremtődött meg napjaink zenekarának és hangszerelésének alapja. Szoros kapcsolat jött létre az irodalom és zene között. Megjelent a szimfonikus költemény, amely egy irodalmi műből ihletett zenekari alkotás szabad formai megfogalmazásában. Lényeges a romantikus zene kapcsolata a folklórral és a Szentírással, valamint az egyházi zene műfajaival. Ez a stílusirányzat visszaadta az emberekbe és felebaráti szeretetbe vetett hitet. A vallási tolerancia egy olyan lappangó teizmushoz vezetett, amely az Istent emberi léptékűvé tette. A művészet az alkotó és szabad egyén érzelmeinek és közlésvágyának a kifejezőeszközévé vált. Érdekes, hogy Németországban testesültek meg azok az eszmények, amelyeket a francia forradalom programja fogalmazott meg.

A romantikában támadt fel a zenei múlt iránti érdeklődés. Míg korábban a zeneszerzők rendszerint egyetlen alkalomra alkottak, s nem várt szerencsének számított, ha egy-egy művet kétszer vagy háromszor adtak elő, addig a romantikában ez megszokottá vált, sőt gyakori volt az a jelenség is, amikor egymás mellett szólt az előző korok zenéje és a jelenkori alkotás. Így alkalom adódott arra, hogy a közönség és a zeneszerzők fokozottabban érdeklődjenek a távolabbi korok muzsikája iránt.

A romantikában fogalmazták meg azt az igényt, mely szerint a zenének nem a szórakoztatás a feladata, hanem egy költői világ megsejtésére kell törekednie. Ez az elvárás magasra emelte a zenével szemben támasztott elvárásokat és a zene esztétikai értékét. Egyben arra is rávilágított, hogy a szavak nélküli muzsika a költészetnél közvetlenebbül képes a poétika mondanivalóját kifejezni. Tehát a zeneszerző feladata lett a hangok költőjeként megfogalmaznia érzéseit és így elragadnia hallgatóját a fantázia elérhetetlen világába.

A valóságban soha nem találkozunk „tisztá” művészi stílusjegyeket hordozó alkotással vagy jelenséggel. Léteznek „romantikus klasszikusok” és „klasszikus romantikusok”. Tehát a szó szigorú értelmében vett „klasszikus” és „romantikus” meg-határozás csak elméletben létező, de gyakorlatilag ki nem mutatható eszmétípus.

Felmerül a kérdés, hogy a musica sacra keretein belül ilyen körülmények között születhettek-e bachi, händeli, mozarti, beethoveni értelemben vett oratóriumok, misék, motetták és más egyházi jellegű művek. A válasz természetesen az, hogy: egyértelműen nem, de születtek olyan egyházi művek, amelyek eltértek az addigi művészi eszméktől és inkább lírikusak, forradalmi módon szenvedélyesek, világi és egyházi hatásokat ötvözők, a szó nemes értelmében teátrálisak vagy saját koruk eszme-világát szándékosan archaizálóak voltak.

A tartalommal együtt változott az oratorikus forma is. Az új műfajok az ide is, oda is tartozó, meghatározhatatlan formájú darabok. Ilyen például Berlioz drámai legendája, a *Faust elkárhozása*, Schumann *Az éden* és a *Péri* című oratóriuma. A musica sacra-val foglalkozó zeneszerző előtt két lehetőség állt: vagy teljesen teátrálissá válik, vagy visszatér a régi mesterekhez, és az új eszmék hangját a kor szempontjai szerint át-értelmezett régi eszközökkel szólaltatja meg. Ez az utóbbi kezdeményezés Liszt Ferenc nevéhez fűződik, aki talán a legnagyobb

hatással volt az egész század oratorikus művészetére. Ebből a szempontból ez a korszak csak átmenetinek tekinthető a barokk és klasszicizmus, valamint a XX. század oratorikus művei között.

Az osztrák-német romantika

Franz Schubert az a zeneszerző, aki a legtökéletesebben szimbolizálja a bécsi szellemet. Egész művésze egy végtelen „dal”, akár énekes, akár hangszeres zenét írt, zenéje hódító frissességű, a legegyszerűbb, legvilágosabb formák nyelvén szólal meg, kidomborítva gazdag eszmei és érzelmi tartalmát. Ő marad minden idők egyik legnagyobb dalszerzője, az átlagból magasan kiemelkedő dallamai a madárdal természetességével hatnak. A szó valódi értelmében ő a zongorakísérettel komponált dal (lied) túlszárnyalhatatlan mestere. Köszönhető ez egyrészt a mű szerkezetének, más-részt azoknak a körülményeknek, amelyek között elő lehetett adni. Formai és kifejezési szabadsága mellett ugyanis fokozták közkedveltségét azok a magánházaknál tartott összejövetelek, ahová a vendégeket kimondottan a zenehallgatás vonzotta.

Schubert zseniális tehetségéről valló dallam- és harmóniafűzései minden terjengőségük ellenére klasszikus egyensúly érzetét adják – Robert Schumann „isteninek” nevezte őket. Túlmenően a kortársak értetlenségén és felületes értékelésén megállapíthatjuk, hogy Schubert zseniális életművel ajándékozott meg bennünket, amelyet a zöldbeborult napfényes tavaszi természethez lehet a legjobban hasonlítani. Művei finom költői érzékenységet, reménykedést, szerelmet és álmodozást ültetnek el hallgatóinak lelkében. Zenéjében minden a dallam, a nemes lírával átítatott dal, nyugtalanul vibráló, mint az osztrák nép világos szelleme, amelyet Schubert utolérhetetlen finomsággal és hitelességgel tolmácsolt.

Rövid élete során rengeteg és sokféle művet alkotott: több mint 600 liedet, kilenc szimfóniát, kamarazenét, több kórusművet, szólisztikus kamaraművet, operát, az egyházi zene területén is jelentőset alkotott. Sajnos méltánytalanul kevés alkalommal szólaltatják meg miséit (hat misét írt), monumentális *Stabat Mater*t, *Lazarus* oratórium-törredékét vagy számos kisebb méretű egyházi művét.

Korai miséi a mozarti missa brevis típusába tartoznak. Két nagyobb szabású miséje az Ász-dúr és az Esz-dúr új utakat mutatott. Schubert ezekben szinte megelőlegezte a később kibontakozó ceciliánus mozgalmat. Előrevetítette annak tömörségét és tartózkodását a teátrális effektusoktól. A cecilianizmusra való törekvés mellett mindkét műben kimutatható a zenéből való fogantatás. Ez érdekes jelenség Schubert művészetében, mert az általa szerzett dalokban éppen az ellenkező felfogást tanúsította. Ott a dallam és az egész zeneszerzői koncepció a szöveg értelmezéséből fakadt.

A cecilianizmus célja a XIX. századi dekadens egyházi zenének a megreformálása volt. Egyszerűségekre való törekvés – így jellemezhetjük a különböző Cecília-egyesületek tevékenységét. Nagy eredményeket értek el a gregorián ének megismertetése, népszerűsítése és reformja területén. A cecilianizmus elvek fanatikusai azonban sokban ártottak is az egyházi zenének és sok felesleges harcot és ellenállást hívtak ki maguk ellen. A Vereins-Katalog a Cecília-egyesületek által jóváhagyott, javasolt műveket sorolja fel. Sajnos a sok tagadhatatlanul értékes mű mellett a jelentéktelen, sőt silány művek nagy tömegét is propagálta. Schubert valószínűleg nem ismerte a cecilianizmus elveit. Az egyszerűségekre való törekvés a mester legbelsőbb érzéseinek a kivetítődése.

Az Esz-dúr mise szoprán-, alt-, 2 tenor- és basszusszólóra, vegyeskarra és zenekarra 6 tételből álló alkotás. A mű egyik érdekessége, hogy a szerző meglehetősen szabadon bánt a latin textussal. Sőt egyes történészek szerint Schubert nem értette a textust, legalábbis nem tudott latinul. Megtörténik az is, hogy kihagy sorokat. Ezért a miséinek szövegeit revideálni szokták, hogy templomi előadáskor megfeleljenek a liturgikus követelményeknek.

A mise zenei és nem szövegi fogantatására utal az a zeneszerzői megoldás, amikor a Glóriában a Gratias elhangzása után, rövidített formában, rondó vissza-térésként megismétli a Glóriát. A Gratiasban a Gratias agimus tibi több ízben megszakítja az ünneplő sorokat, s ezáltal önkényesen változtat a tartalmi szférán is.

A Credoban az Incarnatus jellegzetes Schubert-dal. A két tenorszóló indítja ellenpontos feldolgozásban a 12/8-os ringású, határozottan barcarolakarakterű fő-témát. Katartikus jellegű az a fokozás, ahogyan a Crucifixus-ban eljut a csúcsponthoz, amelyet a zenekar biztosít a differenciált ritmikus löktetés segítségével. Ez a rész is a zenei fogantatás elsődlegességére utal, hiszen figyelembe sem veszi a liturgikus és drámai követelményeket. Ugyanis a Crucifixus után megismétlődik az Incarnatus, majd ismét a Crucifixus. A tételt egy monumentális fúga zárja.

Zenei szempontból a művészi és lírikus szépség kategóriáit a Benedictusban fogalmazta meg. Ezen nem csodálkozunk, hiszen a szerző annak az évszázados hagyománynak hódolt, miszerint a Benedictus rövid áldó textusát tetszés szerint ismételve a dallami kibontakozás muzsikájává tették.

A mise legdrámaibb és zenei kidolgozás szempontjából a legtökéletesebb tétele az Agnus Dei. Mindezt a zenekar éles hangszúlyai, izgalmas ritmikája, a kórus-szólamok változatossága és a dinamika kifejező, feszítő ereje valósítja meg.

Felix Mendelssohn-Bartholdy *Éliás* című oratóriumát szoprán-, alt-, tenor-, basszus-szólóra, énekkarra és zenekarra írta. A szerzőnek legutolsó műve, mert halála előtt egy évvel, 1846 nyarán fejezte be. A mű megformálásakor a szerző előtt Händel oratorikus művei álltak. A barokk modellt a romantikus kor új formaelvei hatják át. Mint ahogy a szerző teljes életművét, úgy az *Éliás* oratóriumot is a művész egyéniségének kettőssége jellemzi. A szerző a klasszikusokon nőtt fel, de kifejező eszközeiben sokszor elmarad Beethoven késői stílusa mögött, ami a merészség és modernség stílusjegyeit illeti. Ez a megállapítás sajátja nagyon sok korai romantikus szerzőnek.

Mendelssohn a klasszikus formát romantikus tartalommal és szemlélettel ruházta fel. Kórustételei monumentális romantikus tablók, de lépten-nyomon feltűnnek a romantikus kor jellegzetes harmóniai. A vallási hangulat szempontjából már messze esik a barokk mélyen átélt istenhitétől vagy a beethoveni kritikával teletűzdelt és individuális vallásosságától. A romantika vallásossága és áhítata már csak külső forma és hangulattípus. Az igazi tartalom kihullott a formából.

Jellegzetesek a mű recitativói, áriái és ariosoi. A szerepek aránya is romantikus gondolatot tükröz. Lényegében egyetlen szereplője van a műnek: Éliás, azaz Illés próféta. Az ő jelentőségéhez csakis a kórus mérhető.

Egyik főművének tartotta, s nem csoda, hogy nagy büszkeséggel nyugtázta azt a sikert, amit a bemutató után aratott Angliában. „Sohasem részesültem még ily kifogástalan bemutatásban, sohasem fogadtak még ilyen kitörő lelkesedéssel. Lankadatlanul feszült érdeklődés, mind a kétezer főnyi közönségnél, mind az előadók seregénél.”¹

A mű cselekménye ószövetségi téma. A szerző állította össze az Ótestamentum különböző könyveiből. Éliás megtisztítja Izrael földjét a bálványimádattól. Amint küldetése befejeződött, az Úr tüzes szekeren ragadja magához az égből.

Johannes Brahms (1833–1897)

Johannes Brahms a beethoveni hagyományok hű követője volt és valószínűleg ezért tűnik egész életműve formájában klasszikus, tartalmában romantikus zenének. Bensőséges lírai melegséget árasztó dalai, de főleg kórusművei és vokálszimfonikus alkotásai világosan feltárják gazdag, hazája népzenejének szellemével megtermékenyített ihletettségét.

Műveit jól körvonalazott tematikus anyag használata és nagy hangszeres mesterségbeli tudást igénylő zeneszerzési felkészültség jellemzi. Technikai nehézségekben bővelkedő, de nagy kifejezőerővel rendelkező zenei hagyatéka, hegedű-versenye, szimfóniai, zongoraversenyei, kamarazene művei, gyászmiséje, dalai, az esztétikum különböző kategóriáinak magas szintű megvalósulásai. Ellenlábasai kifogásolták, hogy nehezen szólaltatható meg a zenéje, vagyis túl nehéz játszani. Kifogásolták a művekben megtalálható poliritmiát. A Brahms-korabeli hallgatók azt mondták, hogy tengeribetegek lesznek e ritmusoktól. Mindennek ellenére jelen van bennük, sokoldalú megfogalmazásban a tragikus, a hősi, a behízselgőn bájos, a fenséges-monumentális, ünnepélyes hangulat, egy óriási hangulatskála.

Brahms művészetére jellemző a szókimondóan és meghökkentően őszinte, és a legjobban titkolt mélységekbe való behatolás megformálásának képessége. Jellemző tulajdonsága a harmóniai szerkesztés elvén alapuló témavariációk komponálása. Alkotó módon veszi át Bach, Haydn, Beethoven örökségét, magas színvonalra emelve a variálás művészetét. A polifon és homofon alapon nyugvó témák variációkkal, tökéletes egyensúlyban, egyenlő arányban jelentkeznek műveiben.

Német Requiemjét, szoprán- és bariton-szólóra, vegyeskarra, zenekarra és ad libitum orgonára írta. Szövegét nem a katolikus gyászmise liturgikus szövegéből vette, hanem a Szentírásból válogatta. Brahms maga állította össze a mű textusát. Felhasználta a zsoltárokat, evangéliumokat, az apostolok leveleit, proféták könyveit, sőt a Biblia apokrif szövegeihez tartozó részeit is. Még Krisztus nevét sem említi. Mind-ezekből egy olyan szöveg állt elő, amelyet joggal nevezhetünk inkább prédikációnak, mint requiemnek. Brahms szabadgondolkodó volt, ami nyugtalanította vallásos barátait. „Egy ilyen nagy ember! Egy ilyen nagy lélek! És nem hisz semmiben!” – sajnálkozott Dvořák.

Brahmsot a Német Requiem tette híressé. A szerző egész életében arra törekedett, hogy tökéletes alkotásokat hozzon létre. Jó értelemben vett maximalista beállítottsága, vívódó természete sok kellemetlenséget okozott számára, sokszor legjobb barátait is megsértette. Mindezt a művészet érdekében követte el, sokszor könyörtelenül, kellő körültekintés nélkül. Ezért történt meg az is, hogy a Német Requiem elkészültének három fontosabb dátumát tudjuk megjelölni.

A hét tétel gyönyörű logikával és filozofikus emelkedettséggel foglalja össze az ember gondolatait a halálról, természetesen a hit alapján állva, de minden felekezeti kötöttségtől mentesen.

¹ Várnai Péter: *Oratóriumok könyve*. Budapest, 1983, Zeneműkiadó. 205. o.

A gyászmise, a Requiem katolikus liturgikus szövegét minden korban számos nagymester megkomponálta. Nemzeti nyelvű gyászszertartás-muzsika azonban Brahms művéig egyetlenegy készült, Schütz tollából, *Musicalische Exequien* címmel. Ezzel a párhuzammal valószínűleg rátapintottunk a mű belső, művészi indítékára.

Az észak-német, hamburgi születésű zeneszerző, 1862-ben alig volt harminc-éves, amikor először hangversenyezett Bécsben. A következő évben már állást vállalt az osztrák fővárosban. A Sing-academie-nek (Énekiskolának) lett karmestere. Ettől kezdve Bécsben élt. A kóruskarmesteri állás megérlelte Brahmsban a vokális komponistát. Majdnem minden énekkari műve, kantátái, a cappella kórusai és a Német Requiemje is ebből a korszakból származik.

A mű egyes részeit már 1856-ban, Schumann halálának egyéves évfordulójára megkomponálta. (Ez a mű első megjelenése.) Az ötödik tétel megkomponálásakor anyja halálára emlékezett (1868 Drezda). A teljes mű bemutatására 1869-ben Lip-csében került sor.

A három és fél tizedes korszak, amelyet Brahms Bécsben töltött, fokozatosan bontakoztatta ki a teljes brahmsi életművet. A Német Requiemmel vált végleg beérkezetté, széles körben elismert zeneszerzővé.

A kozmoszban keringő elemeknek világát, a századok folyamán meghaló és újra feltámadó emberi szellem fejlődésének szakadatlan ismétlődését eleveníti meg. Mindezt minden külsőséges hatásadás nélkül, nemes, mély és tartózkodó romantikus modorban juttatja kifejezésre, mély benyomást gyakorolva a hallgatóra. Mind-ezen nem csodálkozhatunk, hiszen a mester művészete lényegében archaizáló, a már nem élő barokk és klasszikus formákat tölti meg romantikus tartalommal. A mű hangulata derűs, előtérbe helyezte a kórus szerepét. A halál nem úgy jelenik meg, mint végső cél, hanem, mint az örök élet előtti utolsó lépcső. Ő az a szerző, aki abban a korban erre a feladatra, mármint a preklasszikus, illetve klasszikus forma élő anyaggal való megtöltésére képes volt. Ez viszont nem tette fátyolosított hangú, utóromantikus költővé, múltba vágyódó alkotóvá. Minden korban voltak olyan géniuszok, akik új utakat, új megvalósítási lehetőségeket kerestek, és ezáltal tovább fejlesztették a zeneművészetet. De minden korban voltak nagy összefoglaló egyéniségek, akik művészetükkel lezártak egy-egy korszakot, akiknek nagyobb a kötődésük a hagyományokhoz, akik a hagyományt őrzik az újítók közt. (Gondoljunk csak Palestrinára vagy Bachra.)

A Német Requiem ennek a hagyományörzésnek egyik legszebb példája a brahmsi euvreben. Ez a hagyomány a német hagyomány, a német barokk első és utolsó nagymesteréé, Schützé és Baché. Ez egyet jelent a német protestáns egyházi zene hagyományával is. Hatással volt rá az a kórusirodalom, amelyet az Énekiskola karnagyaként megismert.

A német barokk hagyományt, elsősorban a bachi hagyományt sok összetevő őrzi: tételzáró két fűga, szerkesztési megoldások, a homofon szerkesztésen belüli, latens polifonikus megoldások, a barokki magasztosság, áhítat, monumentalitás. Schützre utal a szöveg és a zene viszonyának értelmezése, egyes szavak hangulatainak képszerű ábrázolása. Barokk vonás az is, ahogyan a drámaiságot beviszi zenéjébe a szöveg elsődlegességének érvényesítése által. Német protestáns hangulatot kelt az, ahogyan kapcsolódik a korálmelodikához. Az ilyen rejtett kapcsolatokon kívül német megformálásra utal a Requiem alapvetően homofon szerkesztésmódja. A zeneszerző mindig tiltakozott az ellen a wagneri felfogás ellen, hogy a zenét mint ideált értelmezze.

A mű szerkezete szigorú és tömör, megformálásában azt a vonalat követi, amelyre a merész összhangzatok akkordjai is jellemzők, annak ellenére, hogy mindenekelőtt a klasszicizmus és preklasszicizmus elveit vallotta magáénak, ami egyszerű szerkezetű melódiai alapján is könnyen felismerhető. Brahms mestere volt az ellenpontos szerkesztésnek is.

Mindezek a stíluselemek úgy olvadnak bele a műbe, a brahmsi egyéni, ugyanakkor szinkretikus hangvételbe, hogy a harmóniavilág jellegzetesen romantikus érzékenysége, a hangszerelés tipikusan brahmsi vonásai, a klasszikus formák félre-érthetetlen brahmsi kezelése egyediséget kölcsönöz a műnek. Mindezeket az elemeket, esztétikai felfogásának összetevőit megtaláljuk a műben. Bírálta a romantika divatjának aránytalanságait, melyek túlzottan modorossá tették a zenét.

Az első tétel vigasztal, csak azután fogalmazza meg a mulandóság fogalmát. A harmadik tétel az élet célját próbálja megkeresni a látszólagos értelmetlenségben. A lélek vágyódik az Úr után, és az Úrban találja meg vigaszát is. Ilyen megvilágításban a földi élet valóban csak átmeneti állomás, a halál nem arathat diadalt.

A kicsengés, amely a műnek tulajdonképpen általános emberi erényét és fele-kezetek fölöttiségét, humanizmusát adja, az utolsó sor, a *János jelenéséből* való idézet: „Megnyugszanak az ő fáradságtól és az ő cselekedeteik követik őket.”

A francia romantika

Hector Berlioz: *Requiem tenorszólóra, vegyeskarra, nagyzenekarra és 4 rézfúvóegyüttesre*
Párizsban mutatták be az Invalidusok templomában.

Ő az a zeneszerző, akinek mindenért meg kellett küzdenie: a bemutatókért, a megélhetésért, az elismertségért és egyéni boldogságáért. Legjobban a művekért kellett megküzdenie, azok megalkotásáért. Heine, német költő „sasszárnyú fülemülének” nevezi. Minden akadály az életében azért volt, mert mindig újat akart alkotni, új formát, új hangszínt, új tartalmat, új alkotási elveket. Alkotói ars poeticája új formába új tartalmat önteni. Így tanította meg a zenekart új nyelvezetre és így vezetett be új zene-szerzői módszereket az alkotásba. Tudatosan alkalmazta a vezérmotívumot, amit „idee fixe”-nek nevezett.

Akkoriban merész újítás volt a klasszikusok tiszteletben tartása, a szöveghű interpretáció követelménye is. Furcsa kettősség: a formai, hangszerelési, nyelvezeti reformok együtt jártak a melódiaképzés és a harmóniavilág tradícióival. Elmondhatjuk, hogy Berlioznak nem volt erős oldala a dallamalkotás. Ez a tulajdonság Lisztnél is felfedezhető. Mindkettőjük közös vonása, hogy munkásságuk útkezdő, több feleletre váró kérdést, folytatásra váró kezdeményezést tartalmaz, mint lezárt folyamatot.

Mindezek után természetes, hogy Requiemje mindenben elüt a hagyományostól: tételbeosztásban, zenei nyelvezetében és modorában, tartalmi koncepcióban egyaránt. Az eddigi gyászmisék központi gondolata a gyász fájdalma és a hitben való megvigasztalódás volt. Berlioznál a félelem. A *Tuba mirum* például a sok zsoltározó szakasz kapcsán tele van rettegéssel-jajongással. Az offertorium mániákusan és monoton módon ragaszkodik egy kéthangos motívumtöredékhez. A zenei kifejező eszközök különleges alkalmazása teszi, hogy a műben nem találunk drámai feszültséget.

A szerző szándékosan archaizált, fő célja a középkori lamentáció és pszalmódizálás korszerű köntösben való újrafogalmazása volt.

A mű aszketikusan komor, szigorú, epikus-lírikus felépítésű. Azt már más szerzőknél is tapasztaltuk, hogy nem ragaszkodik a liturgikus textus betűjéhez. Sok helyen összevon, áthelyez és kihagy szövegrészeket.

Az olasz romantika

1888-ban korának nagy zenetudósa, Hermann Kretschmar a következőket fogalmazta meg Rossini Stabat Materéről és az egész olasz egyházi zenéről: „Mara-dandó érdekességű ez a mű, mint fényes, néhány részletében szeniális emléke a latin országokban bekövetkezett hihetetlen egyházzenei hanyatlásnak. Minden zeneisko-lában intő példaként kellene bemutatni: hova vezet egy helytelen irányzat. Ha ugyanis ezt a művet történetileg helyére állítjuk, végső kicsengése egy irányzatnak, amelyhez Pergolesi is tartozik. Természetesen Pergolesi Stabat Mater-étől a Rossiniéig hosszú az út. Az elv azonban azonos mindkét zeneszerzőnél – és ez az énekes művek számára szerencsétlen nápolyi gondolat: a zene korlátlan úrrá tévése. Rossininél ez az elv a szöveg szavainak, azok értelmének teljes felbontásához vezet, a szöveg szelleme elleni pimaszkodáshoz, a formával és a zenei nyelvtannal szembeni durvasághoz és eltompultsághoz. Ennek a Stabatnak néhány számából táncdarabot lehetne csinálni; mások nem lépnek túl a Rossini korszak operái kedvelt *preghieráinak* vagy a kórusos kíséret-balladáknak színvonalán.”² Ez a gondolatsor nemcsak Kretschmar, de a teljes német zenetudomány álláspontja volt az olasz zenéről, legyen az egyházi vagy világi műfaj. Az is tény, hogy az olaszok is hasonlóképpen vélekedtek a német zenéről.

Mindezekhez hozzá kell tennünk, hogy Olaszországban a romantika nem az irodalom, hanem a zene területén érte el a legnagyobb művészi magaslatoikat: a romantika színes érzelmvilága, életgazdagsága legmegragadóbb módon és legnagyobb ha-tással Rossini, Donizetti, Bellini és főleg Verdi művészetében jutott kifejezésre.

Nem vitás, hogy a XVII. század második felétől Itália és Franciaország egyházi zenéjében olyan átalakulások történtek, amelyekben döntő szerep jutott az operai elemeknek. Az olasz zeneszerző dallamban gondolkodott, szöveg szempontjából nem látott sok különbséget a megzenésítésre váró szöveg egyházi vagy világi jellege között. Az olasz dallam mindig szép volt és kifejező. Hogy a dallamvilág és a stílus gyakran azonos volt az operáéval, sem a zeneszerző számára nem jelentett problémát, sem pedig a mai hallgató számára nem szabad problémát jelentenie. Az olasz zeneszerző azt ajánlotta fel az egyházi zene oltárán, amit a legjobban tudott: dallamait. Van egy kis különbség az egyházi és világi muzsika közt: az egyházban valamivel szigorúbb a stílus és több az ellenpontos tétel. Az olasz kontrapunktika mindig lazább, áttetszőbb, mint a német. Ez a beállítottság bizonyos kirívó esetekben elvezet oda, hogy a zene annyira egyeduralkodóvá válik, hogy nincs semmi összefüggés szöveg és zene, szövegi tartalom és zenei kifejezés között.

Giacchino Rossini Stabat Materre ennek a XIX. századi olasz egyházzenei stílusnak legnagyobb remeke, a Verdi Requiemje mellett. Ebben a műben nincs nyoma *A sevillai borbély* vígoperai hangjának. A Tell Vilmos súlyosabb,

² Várnai Péter: i. m. 220. o.

árnyaltabb világa fogadja a hallgatót. Főleg a zenekarkezelés és a harmonizálás út meg olyan hangokat, amelyek félreismerhetetlenül Giuseppe Verdire utalnak.

A zenei kifejezés, a szövegtartalom zenei megformálása terén éles cenzúra választja el egymástól a szólisztikus és kórusos szakaszokat. Ennek értelmében mintha egy-egy vezényszót választana ki a szerző a strófák szövegéből, és annak jegyében komponálná meg az egész tételt. Így gyakran előfordul, hogy a vezényszó hangulatát tükröző zene egyáltalán nem adekvát a következő, ugyanebben az áriában megzenésített strófák szövegével. A kórustételek sokkal szigorúbb szerkesztésűek, közelebb állnak az egyházzenei ideálhoz, másrészt a kifejezés szempontjából is hívebbek a szöveghez. Rendkívül érdekes néhány tétel formatípusa. A szerző bátran olvaszt össze egymásnak látszólag ellentmondó típusokat, például recitativót és kórustételt.

A mű végén, mintha szándékos meglepetéssel szolgálna mindazoknak, akik az egyházi stílus hiányát vagy a magasztos ellenpont nem ismeretét vetették a szemére. A bevezető ütemek után egy szabályos kettős fúga bontakozik ki, a mesterség tökéletes ismeretében, a fúgaszerkesztés minden törvényének és szabályának betartásával.

Giuseppe Verdi 1813. október 9-én született a Le Roncole nevű faluban, Busetto mellett. Szegényparaszti családból származott. Első tanítómestere a helybeli plébános volt, zenét először a templomban hallott, ahol előbb a kórusban énekelt, majd orgonista lett. 11 éves korában ment iskolába, a közeli Busettoba. Ott megkedvelte őt egy gazdagabb kereskedő, Antonio Barezzi, aki segítette további tanulmányaiban.

1832-ben Milanóba küldték, de a Konzervatóriumba nem nyert felvételt. Tulajdonképpen autodidakta zeneszerző.

1836-ban feleségül vette Barezzi lányát, Margheritát, de 1838–40 között meg-halt felesége és két gyermeke is. Életútjához fájdalmasan kötődő sok tragikus esemény közül ez lehetett a legfájdalmasabb. Apósa fájdalmának enyhítésére egy mintagazdaság létesítésében segítette őt. Ennek hozama és a későbbi szerzeményeinek honoráriuma dúsgazdaggá tették. Ő azonban élete végéig szerény egyszerűségben élt. Jövedelmének jelentős részét a szegények segélyezésére fordította.

Ifjabbkori sok sikertelen próbálkozása után 1842-ben bemutatják a *Nabucco* című operáját, amely rövid idő alatt híressé tette. Így lett Itália legnagyobb opera-szerzője.

Pályájának kezdetén az olasz zeneművészet, elsősorban az opera és az egyházi zene hullámvölgyben volt. Jelentéktelen indulás után művei a drámai erőnek és nép-szerűségének egyaránt példátlan magaslatára értek. Művei, elsősorban kórusai az olasz nép Habsburg-uralom elleni lázadásának szimbólumává váltak, az idegen uralom ellen küzdő olasz hazafiak himnuszaivá lettek.

Ezt követően egyik operát a másik után írta, de amikor már megfelelően meg-becsülték, hirtelen felhagyott a komponálással. Ekkor 58 éves volt, karrierjének csúcán járt. Több mint tíz éves hallgatás után kezdett újra alkotni. 1873-ig csupán a vonósnégyes készült el, de ezt is inkább kedvtelésből írta, mintegy kísérletképpen. A 70-es évtized azért nem a tétlenség időszaka; 1874-ben befejezi monumentális művét, a Requiemet.

Dallamalkotó tehetségének nem akadt vetélytársa. Drámai génusza egyre erőteljesebben tárult fel. A Requiemet Alessandro Manzoni halálának évfordulójára komponálta. A Mester szemében Manzoni csak Itáliának másik büszkesége, Rossini ért fel, ugyanis ő a XIX. századi olasz irodalom egyik legnagyobb alakja, valamint a felszabadító mozgalmak, a Risorgimento és 1848 egyik vezére volt.

Verdi, aki szívvel-lélekkel vett részt az olasz nép szabadságküzdelmében, akinek neve jelszó és szimbólum volt az elnyomatás éveiben, természetes, hogy nagy tisztelője volt Manzoniak (VERDI= **V**iva **E**mmanuel **R**e **d'**Italia).

Amikor 1868-ban Rossini meghalt, Verdi azt javasolta, hogy a legjelentősebb olasz zeneszerzők, őt magát is beleértve, írjanak együtt egy gyászmisét. Verdi a maga hozzájárulásaként írt egy *Libera me-t*. A többi zeneszerzőnél süket fülekre lelt az ötlet.

Manzoni halálakor elhatározta, hogy barátja emlékére gyászmisét szerez, melyet Milanóban adnak elő, ott, ahol eltemették.

Milano polgármesteréhez a következő levelet intézte: „Semmiféle köszönetet nem érdelek azért az ajánlatomért, hogy Manzoniak halálának évfordulójára gyász-misét írjak. Lelki szükség indított rá, hogy legjobb erőmmel adjak tiszteletet ennek a nagy embernek, akiben éppúgy becsültem az író, mint az embert, mint a hazafiasság mintaképét. Ha munkámban már előrehaladtam, nem fogok késlekedni, hogy Önökkel közöljem: milyen eszközök szükségesek ahhoz, hogy az előadás méltó legyen hazánkhoz és ahhoz a férfúhoz, kinek elvesztését mindnyájan siratjuk.”³

³ Várnai Péter: i. m.

A mise megírásához Verdi felhasználta a Rossini emlékére írt *Libera me*-t. A hosszú Requiemből lángolóan szenvedélyes, fenséges hangzással megszólaló, hatalmas mű lett.

A bemutatóra 1874. május 22-én került sor, a milánói San Marco székes-egyházban, a szerző vezényletével. Hatalmas siker volt, Európa-szerte bemutatásra került, népszerűsége azóta is töretlen. Legnagyobb énekesek, karmesterek, zenekarok, kórusok tűzik műsorukra. Ez a nagy siker Verdi drámái erejében rejlik.

A bemutató után azzal vádolták, és még ma is vannak, akik ezt a véleményt osztják, hogy túl teátrális, feszélyező a nyílt drámaisága, túl világias, mindez inkább operai, mint vallásos élményeket ébresztő mű. Mások egyházi köntösbe bújtatott operaként aposztrofálták Verdi remekét. Mindenekelőtt: tulajdonképpen alig-alig van különbség a két műfaj, az oratórium és az opera kifejező eszközei közt, ha csupán a zenét nézzük. Mindkét műfajban arra törekedett a zeneszerző, hogy a szöveg gondolati tartalmát, mondanivalóját, sőt egyes mondatait vagy szavait a zenében kifejezze, ábrázolja. Ez a megállapítás vonatkozik mind a szólista-áriákra, illetve együttesekre, mind a kórustételekre. A két műfaj között az is csak külső jegyekben megnyilvánuló különbség, hogy az operakomponistának módot kell adnia az énekesek virtuozitása, hangszépsége csillogtatására, ami az oratóriumtól, misétől teljesen idegen. Az oratórium kórustételeinek legnagyobb része kontrapunktikus jellegű, ami az operában ritkaságszámba megy.

Azok az esztéták és kritikusok, akik kifogásolták a mű dallamépítkezését, mondván, hogy túlságosan teátrálisak, elfelejtették, hogy az olasz muzsikusk számára minden zene a dallamban valósul meg, még a hangszeres művek is az emberi hang hatása alatt keletkeztek. Itália zenéje évszázadokon keresztül operazene volt. Mind-ennek ellenére a szó operai értelmezésében vett ária alig fordul elő ebben a misében, számos olyan tétele van, amelyet még csak elképzelni sem lehet operaszínpadon.

A *Benedictus* vagy a *Libera* hatalmas karfűgái, az *Agnus Dei* gregorián korálisra emlékeztető dallamvilága éppoly távol állnak az opera világtól, mint Mozart Requiemjének fűgatételei.

Verdit Giuseppina Streponi védelmébe veszi: „Sok szó esik Mozart, Cherubini és a többiek többé-kevésbé vallásos érzelmeiről. Én azt mondom, hogy egy olyan embernek, mint Verdi, úgy kell írnia, mint Verdi, vagyis a saját érzelmeit és szöveg-értelmezését követve. A vallásos érületnek és kifejezési módjának a kor szellemét és a szerző személyiségét kell tükröznie. Én tagadnám egy olyan mise szerzőségét, amelyet Verdi X., Y. vagy Z. modorában írt volna meg.”⁴

A Manzoni-Requiem kritikai fogadtatása – hogy a zenéje ízléstelen, hatás-vadász, olcsó, vallástalan, hitetlen, melodramai – jól jellemzi a Verdivel szemben egész életében megnyilvánuló kritikai hangulatot. Sok kritikus egyszerűen képtelen volt komolyan venni Verdit mint zeneszerzőt. Minél jobban kedvelte a közönség, a kritikusok annál hangosabban sikoltoztak és szónokoltak annak „nyilvánvaló” természetéről, „énekelhetetlenségéről”, „primitív” hangszereléséről. Arról biztosították a közönséget, hogy sikere csak időleges, és nem marad fenn az utókorok számára. A londoni *Telegraph* kritikusa észrevette a nagyszerű fogadtatást, amelyben a Requiem részesült milánói premierjén. Az illető elmagyarázta, hogy ennek semmi köze a zenéhez.

Verdit nem nyugtalanította a kritikusok állásfoglalása. Olyan zeneszerző volt, akit őszintén hidegen hagyott a kritika. Egyformán fogadott sikert és kudarcot. Egyik barátjának a következőket írta: „Tévedsz, amikor a sajtó támadásaitól véded a művet. Azt kell tenned, amit én mindig teszek: nem olvasni őket és hagyni, hogy azt dalolják, amit akarnak [...] egyébiránt, a kérdés a következő: jó a mű vagy rossz? Ha jó, és ők az előítéleteik stb. miatt másként gondolták, hagyni kell, hadd mondják a magukét, és nem mellre szívni... Ami az újságokat illeti: ki kényszerít, hogy olvasd őket?... Úgyis eljön az igazság napja, és micsoda öröm a művésznek, micsoda fenséges öröm, hogy azt mondhatja: Tökfilkók, tévedtetek!”⁵

Verdi elvitathatatlan érdeme, hogy miközben a bolond belső drámája, aki kifelé nevet, de belül sír (*Rigoletto*), vagy a képmutató és ledér társadalom által eleve kudarcra ítélt boldogság tragédiája (*Traviata*) aprólékosan kidolgozott zenei környezetben bontakozik ki, erős és felkavaró érzelmi megnyilvánulások közepette (*Don Carlos*), mindig sikerült elkerülnie az érzelmösséget. Még egyházi zenéjében is (elsősorban a Requiemben) megfigyelhető a mélybe taszító, tragikus mozzanat, amely a *Dies irae* mindenütt jelen levő témájában, vagy a *Libera me* tétel patetikusságában nyilvánul meg legerőteljesebben. A gyászmise liturgikus szövegét, ezen belül is a már említett *Dies irae* pátozát oly lángoló fantáziával, oly vizionárius erővel öntötte zenébe a szerző, hogy ez a muzsika mindenkit magával ragad. Monumentalitása miatt nem felel meg a liturgikus követelményeknek, csakúgy, mint a *Missa Solemnis*, vagy Bach h-moll miséje, túlnő a szertartás keretein, s ezért szinte kezdettől fogva a koncertpódiumon volt otthon.

A romantika zeneszerzői, így Verdi is, olyan témák felé fordultak szívesen, amelyek alkalmat adtak érzelemgazdag, kifejező, hatásos művek alkotására. Ha a téma kötött, jelen esetben a Szentírás szövegéről van szó, a

⁴ Harold C. Schonberg: *A nagy zeneszerzők élete*. Budapest, 2002, Európa. 259. o.

⁵ Harold C. Schonberg: i. m. 259. o.

szerező a saját stílusának megfelelően, a saját nyelvén és kifejezőeszközeivel állítja elének a témát. Verdi a Requiemben igazi operaszerzői stílusával, de oratorikus követelményekkel önti zenébe a gyászmise szövegét, amely hitvallás az ő részéről.

Kései művében egyenrangúságot biztosít a zene, a szöveg és látvány számára. Ezek az összetevők egyenrangúvá minősülnek. A zene folyamatossága nem engedi széttöredezni a művet, amely meghatározza annak egységes, szinkretikus jellegét.

A Requiem stílárius jellemzője, hogy új összefüggésben hasznosítja Verdi ária-stílusának és együttes-technikájának addigi eredményeit, ugyanakkor az olasz és az európai egyházi zene történetének mélyebb rétegeibe is visszanyúl. Egyedülálló alkotás, amely a bemutatón hatalmas sikert aratott, és népszerűsége azóta is töretlen. Az egykori fenntartások fölött elszállt az idő. Ma éppen a mű mély humanizmusát, emberközpontú vallásosságát érezzük felülmúlhatatlannak, azt a hangot, amely valóban sokat merített Verdi operastílusának dallamkultúrájából, de a Verdi-drámák ember- és lélekábrázolásának fejlődéséből és mélységeiből is.

Művészetétől távol áll minden külsőség és hatásvadászat. Az ő neve a zsenialitás fogalmával azonosul, ez a minősítés csak azoknak az alkotóknak jár ki, akiknek művei mélységesen emberiek és lélekből fakadnak. A tehetséggel írott művek fogva tartanak, de nem gyötörnek meg.

Verdi művei egy sokoldalú lángész mély értelmű megnyilatkozásai, uralnak bennünket, arra kényszerítenek, hogy átadjuk magunkat meghallgatásuknak, felkavarnak lelkiismeretünk legmélyéig. Mindennek ellenére utánozhatatlanul egyszerű az ő muzsikája. Az őt hallgató emberek lelkében olyan visszhangok kelnek életre, amelyek nem szűnnek meg feltárni műveiből a remény és bizakodás dimenzióit.

Az orosz nemzeti zene nagy képviselője, Muszorgszkij is a legszebben nyilatkozott Verdi művészetéről: „Ő aztán nagyban gondolkodik, és újítként sem bátortalan. [...] Művészetével mindenkit maga mögé utasít. Túltesz Mendelssohnon, Wagneren – még önmagán is.”⁶

Bülow kezdetben nem sokra tartotta Verdit. 1874-ben meghallgatta a Requiemet. Csapnivalónak nevezte. Ám nem sokra rá bocsánatkérő levelet küldött a Mesternek, és a század egyik legnagyobb műveként értékelte. Bülow soha nem írt igazabb szavakat, mert Verdi gyászmiséje egyházi mű, de nem dogmatikus értelemben szolgálja a liturgiát. Olyan gyászzene, amilyent egy egész életében drámai műveket alkotó zeneszerző írhatott egy nagy muzsikusként és egy nagy költő-forradalmár emlékére.

Folytatjuk.

⁶ Harold C. Schonberg: i. m. 258. o.