

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI
KAR DOKTORI ISKOLA

Tóth Emília

Antonio Caldara: La passione di Gesù Cristo

Sepolcro két stílus határán: a *stile mixto* elemei az olasz és német stílus
szintézisében

DLA értekezés

Témavezető:

dr. habil Keresztes Nóra

karnagy, egyetemi docens

2018

Köszönet

Ezúton szeretnék köszönetet mondani disszertációm elkészítésében nyújtott segítségükért témavezetőmnek, dr. habil Keresztes Nórának, valamint Jobbágy Valérnak, Lőrincz Annának, Németh Pálnak, Deáky Donátnak, Rogner Emíliának és Bükösdí Gábornak.

Tartalomjegyzék

Előszó.....	3
A passió műfajának kialakulása, előfordulása és megjelenési formái.....	5
A zenei retorika.....	39
Antonio Caldara.....	61
Georg Friedrich Händel	68
Georg Philipp Telemann.....	72
Pietro Metastasio.....	76
Barthold Heinrich Brockes	83
A zenei metatér elmélete.....	86
Összehasonlító elemzés	91
Bibliográfia	140
Mellékletek	145

Előszó

Disszertációm középpontjában Antonio Caldara (1670—1736) *La passione di Gesù Cristo* (1730) című *sepolcro*-passiója áll. Az osztrák-olasz barokk e kiemelkedő zeneszerzőjének művei meglehetősen ritkán szólalnak meg hazánkban. Jómagam is először egy Europa Galante felvételtől hallottam, Fabio Biondi vezényletével. Már az első néhány ütem után világossá vált számomra, hogy alaposabban is meg kell ismerkednem a művel; az oratórium kétrészes *introduzione*jának első, lassú szakaszában a bőszept hangzat háromszor fordul elő. Ez olyan akkord, mely a barokk korszakban igen ritkán fordul elő, s mint ilyen, rendkívül előremutató „oroszlánköröm” a zeneszerző részéről. Az ezt követő gyors szakasz kettős fűgája viszont teljesen hagyományos, akár Vivaldi is írhatta volna. A hagyományos és az újszerű e különleges elegye fontos meghatározója Caldara művészetének. Kutatási módszernek többféle út kínálkozott. Úgy gondoltam, ahhoz, hogy megfejtsem, hogy maga Bach is miért tartotta másolásra méltónak a szerző műveit, a legjobb, ha az összehasonlító elemzés módszerét választom. Passióról lévén szó, fontos kiemelnünk a librettista, Pietro Metastasio (1698—1782) jelentőségét. Ez a *libretto* (1730) Bécs számára írott első műve volt, rendkívüli népszerűségnek örvendett mind a kortársak, mind az utókor körében. Az életrajz és e későbarokk korszak tanulmányozása során világossá vált, hogy amennyire népszerű volt az osztrák-olasz kultúrkörben Metastasio librettója, legalább annyira kedvelték német földön Barthold Heinrich Brockes (1680—1747) *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (1712) című passiókölteményét. Kézenfekvőnek tűnt, hogy ez a szöveg és megzenésítései képezzék az összehasonlító elemzés másik szálát.

A korabeli Bécs, amelyben Caldara élete második felében működött, a művészetek terén egyértelműen itáliai befolyásoltság alatt állt, ugyanakkor az uralkodó, VI. Károly (1685—1740) vonzódása a kontrapunkt és a *stile antico* felé a zeneszerzőt arra ösztönözték, hogy a hagyományost a 18. századi modernség és rugalmasság köntösébe bújtassa. A fuxi tradíciók, az olasz dallamkezelés és a gálans stíluselemek keverednek művészetében. Egyértelművé vált, hogy „ellenpólusnak”

olyan szerzőket keressek, akiknél szintén megtalálhatóak a barokk és a klasszikus stílus átmenetét képező gálans stílus elemei, továbbá szintén több nemzeti stílus ötvöződése is kimutatható zeneszerzői *oeuvre*-jükben. Így esett a választásom Georg Friedrich Händel (1685—1759) és Georg Philipp Telemann (1681—1767) Brockespassiójára. Händel esetében a német mellett az olasz és az angol, Telemannnál a német mellett a francia olasz és lengyel stílus elemei is jelen vannak. Mattheson az 1737-es *Kern melodischer Wissenschaft* (A dallam tudományának magva) és az 1739-es *Der vollkommene Capellmeister* (A tökéletes karmester) című munkáiban a dallam harmóniával szembeni primátusa mellett kiemeli a zenei közérthetőségre való törekvés igényét is. Ez utóbbi a francia felvilágosodás affektuselméletével tart rokonságot: a dallam ismert, rövid, mindenki által énekelhető legyen. Ez már egy újfajta stílus felé mozdulást jelez. A kis ambitus, a szimmetria, a belső arányok áttekinthetősége kerül előtérbe. Ez előrevetíti a periodikus gondolkodást. A meginduló klasszicizálódási folyamatban az egyszerűség és a letisztultság a vezérlő elvek. Mindhárom zeneszerző részese ennek a kezdődő klasszicizálódásnak, tehát egyrészt ezért, másrészt pedig a különböző nemzeti stílusok integrálásai okán is méltán nevezhetjük őket a *stile mixto* képviselőinek. Továbbá az is érdekes kérdésnek ígérkezett, hogy mindezek hogyan valósulhatnak meg egy alapvetően merev műfaj, a passió keretein belül.

Az elemzések forrásai Händel esetében a lipcsei Deutscher Verlag Für Musik, Telemannnál pedig a Bärenreiter kiadó partitúrái. Caldaranál már a kottához jutás is nehézségekbe ütközött. Végülis Brian W. Pritchard, elismert Caldara-kutató, többek között a *The New Grove Dictionary of Music* «Caldara, Antonio» szócikkének szerzője (University of Canterbury, New-Zealand) kéziratát sikerült Új-Zélandról megszerezni. Először meg kellett győződnöm a hitelességéről. A bécsi Nathional Bibliothek kottatárában található meg az a *Faksimile*, melyből ez a magánkiadású kotta származik. Erről magam győződtem meg a két kézirat összehasonlításával. A másolásból adódó apró eltéréseket az összehasonlító elemzés bevezetésében tárgyalom.

A tényleges elemzés előtt szükségét éreztem, a műfaj, a szerzők és a librettisták rövid bemutatásának. Nem kerülhettem meg a barokktól elválaszthatatlan retorika és affektustan kérdésének rövid áttekintését sem.

A passió műfajának kialakulása, előfordulása és megjelenési formái

Disszertációm első szakaszát egy szálla fűztem föl. Úgy gondolom, ahhoz, hogy bemutassam, hogyan alakult ki a passióírás hagyománya Európában, szükséges visszanyúlnom és feltárnom a műfaj történeti hátterét. Bár másfajta kutatómunkát igényel, mint a dolgozat elemzésre épülő részei, nem feltáratlan terület, mégis szükségesnek tartom megmutatni azt az ívet, amely az évszázadok folyamán megrajzolódott a műfaj történetében. Elsődleges forrásaim az Új Grove Lexikon 19. kötetének szócikke¹, valamint Kurt von Fischer: *Musik zwischen Kunst und Kirche* (Bärenreiter-Metzler 1997) című munkája. Témaválasztásomból kifolyólag csak a német és olasz, illetve a bécsi vonatkozásokkal foglalkozom részletesen. Európa helyzete a világtörténelem sodrában szintén nem elhanyagolható szempont, de a terjedelmi korlátok miatt részletezésre nincs lehetőség. A három zeneszerző vonatkozásában ahol szükségét éreztem, utaltam az aktuális politikai helyzetre.

A Húsvét a keresztény egyház legfontosabb ünnepe. A keresztre feszítés történetét mind a négy evangélista szövegeiben megtaláljuk. Már a korai századokból maradtak fenn írásos dokumentumok, melyek megörökítették a nagyheti szertartásokat. Nagy Szent Leó pápa az 5. század közepén határozta meg a szenvedéstörténet elhangzásának liturgikus helyét: virágvasárnapra és nagyszerdára a Máté-passiót, nagypéntekre pedig a János-passiót jelölte ki. Kétszáz évvel később Máté passióját Lukács elbeszélése váltotta fel nagyszerdán, nagykeddre pedig a Márk-passió került.

Az egyszólamú passió

Az első feljegyzések a passió előadására vonatkozóan egy zarándoktól, Egeriától származnak Jeruzsálemből a 4. századból. A szenvedéstörténetet a nagyheti

¹ Kurt von Fischer, Werner Braun, «Passion» in *The New Grove Dictionary of Music*, xix, London 2001, 200—211.

szertartás részeként, megemlékezés-jelleggel olvasták fel. A nyugati egyházban emellett nagy hangsúlyt fektettek a szövegek oktató funkciójára (ahogy ez majd sok évszázaddal később a 17. században az Árkádia-mozgalom hatására Metastasiónál is fontos lesz), és Ágoston (354—430) külön kiemelte ezek ünnepi jellegét is (*Solemniter legitur passio, Solemniter celebratur passio*).

A gall, ambróziánus, arab, dél-itáliai liturgiákban a passió-szövegeket felosztották és többféle, vagy néha egyféle változatban olvasták fel. A római liturgiában, az egyház tradíciójába illeszkedve, az énekelt liturgia részeként, recitáló formában, ún. gregorián olvasmány-tónusokon szólaltatták meg a passió-szövegeket. Eredetileg egyetlen énekes (diakónus) adta elő, egészen a 13. századig nincs arra bizonyíték, hogy a különböző szerepek megszólaltatásában több előadó vett volna részt. A 9. század elejéről fennmaradt kéziratok alapvetően dramatikus elgondolásra utalnak, melyekben az egyes szerepeket hangmagasság, hangerő és tempó szempontjából ún. jelölő betűkkel (*litterae significative*) különböztették meg. A feljegyzések már a passió fejlődésének korai szakaszában arról tanúskodnak, hogy a szövegek három csoportra oszthatók:

1. Evangélista – narráció;
2. Krisztus szavai;
3. Turbák (egyres szereplők csoportjai, nép).

Ezeket a szövegekben különféle betűkkel (*litterae significative*) jelölték:

1. **c**: *celeriter* (gyorsítva): a szöveg elbeszélő szakaszai;
2. **t**: *tenere* (visszafogottan): Krisztus szavai;
3. **s**: *sursum* (felemelve): tömeg és a többi szereplő.

Krisztus szavait néha piros betűkkel különböztették meg, a 12. századtól gyakran keresztrel jelölték. A hangmagasságra vonatkozó legkorábbi feljegyzések is ebből a századból származnak Franciaországból, Corbiéból és Reimsből. Krisztus szavainak recitáló hangja *d*-ről *f*-re változott, az evangélista *a* és a tömeg *d'*. Ezekben a forrásokban a dallamok különböző változatait is meghatározott írásjelekkel jelölték. A 13—14. században Franciaországban elsőként találunk vonalrendszerbe lejegyzett passiókat. Általánosságban elmondható, hogy a különböző területeken Krisztus recitáló hangja *f/e/d*, az evangélista *g/a*, a turbák *c'/d'*, Krisztus szavai a keresztrel *d'/esz'* fekvésben mozogtak.

A legkorábbi adat a passiószöveg különböző emberek között való felosztására 1254-ből a dominikánus *Gros livre*-ből származik. Krisztus szavait *B*, *A*, vagy *c* hangon recitálták, az evangélista részeit *f*-en, a turbákat *b*-n. Elképzelhető, hogy a szöveg Durandus *Rationale divinorum officiorum*ából származik, amely meghatározta, hogy Krisztus szavait lágyan, a zsidók siránkozásait durva hangon kell előadni. Ez rokon a dominikánus gyakorlattal. A páрмаi *Sarum Gradual*ban (1300?) olyan passiószöveget találunk, amely öt énekes között van felosztva. A recitáló hangok: *e*, *d'/esz'*, *c'*, *g* és *f*. Krisztus szavait a kereszten külön énekes adja elő.

A 14—15. század folyamán általánossá vált a passiószövegek felosztása három énekes között. Az egyszólamú korál megjelenése a turbákban egy 1348-as kéziratban már megtalálható. Ezek az új elemek a szöveg dramatizálását szolgálták és emellett megjelent az úgynevezett *compassio* is, valamint egyre fontosabbá vált a passió tanító funkciójának hangsúlyozása. A *compassio* tulajdonképpen a mások szenvedésére emlékező misztika. Nem pusztán sajnálatot, együttérzést jelent (későbbi pietizmus előfutára), hanem a szenvedő lény felé való fordulást, egyfajta együtt-szenvedést, amit a zenében egyfajta szenvedélyességgel fejeznek ki. Az ember értékét a másokért hozott áldozat adja, ez adja meg életünk súlyát. Az emberi létnek így tétje van. Ennek a misztikának a nyelve a panasz, a vád, a kiáltás nyelve. Nem válaszokat ad, hanem Istenhez intéz kérdéseket. Ez nemcsak a zenében, hanem a társművészetekben is tetten érhető. A szenvedés misztikumának ez az újfajta megközelítése egyre inkább elterjedt. Ebben fontos szerepe volt Bernard de Clairvauxnak, illetve a ferences és dominikánus rendnek.

A polifon passió kezdetei

A 15. századi teológiai irányzatok a *compassión* túl eljutottak az *imitatio Christi*ig. A passiójátékok hosszabbá váltak és a turba-jelenetekbe már bekerült a polifónia, követve a karácsonyi olvasmányok során már kialakult régebbi gyakorlatot. Ez a praxis egészen a 17. századig mintául szolgált. Két fő típus alakult ki. A zenetudomány a régi terminológiától eltérően (korális-, motetta-, drámai passió) ma olyan elnevezéseket használ, melyek jobban tükrözik a passiók szerkezetét, a felhasznált zeneszerzési technikákat. Ennek megfelelően a két típus: a

responzorikus és a végigkomponált passió. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a különböző forrásokban a régi terminusokkal ne találkoznánk.

A responzorikus passió

A régebbi irodalomban korális-, illetve dramatikus passiónak nevezték. Az evangélista narratív részei egyszólamúak, Krisztus szavai és a turbák valószínűleg polifonok voltak. Négyféle változatban léteztek:

- A) csak a turba azon részei polifonok, ahol a különböző szereplők csoportja beszél;
- B) az összes turba polifon, illetve minden direkt beszéd, Krisztust kivéve;
- C) Krisztus szavai is polifonok;
- D) a fentiek mellett polifon a passió címe, az *Exordium (Passio Domini Nostri*, a passió címe) és később a *Conclusio* is, amely evangéliumi szöveg, de nem a szenvedéstörténet része.

1470—80 között Észak-Itáliában találtak responzorikus passiót Máté, illetve János szövegére is. A János-passióban a turbák háromszólamúak, *fauxbourdon* stílusban íródtak, a *cantus firmus* a felső szólamban található. A Máté-passió három turbarésze hat-, sőt nyolcszólamú. Megjegyzendő, hogy az egyszólamú korális tételek, melyek az egyéni szereplők szavait beszélnek el, férfi és női regiszterek szerint differenciáltak. Így ezek inkább passió-játékoknak tekinthetők, semmint a liturgia részét képező zenéknek. Mindkét passió névtelenül maradt fenn, de lehetséges, hogy Johann Martini (1440—1497/98?), vagy Binchois (1400—1460) művei.

A végigkomponált passió

A szakirodalom sokszor használja erre a típusra a motetta-passió elnevezést. Az egész szöveg, beleértve a narrációt is, polifon szerkesztésű anyag. A 16. századtól a szöveg szemszögéből nézve három típust különböztetünk meg:

1. viszonylag ritka az a típus, mely a teljes szövegét egyetlen evangélistától kölcsönzi;
2. csak a protestáns Németországban található meg az a típus, mely egyetlen evangélistától veszi a szövegét, de rövidített formában;

3. az evangélikus és a katolikus passió történetében kiemelt fontosságú az úgynevezett *Summa Passionis*, mely szövegét mind a négy evangéliumból meríti, külön figyelmet szentel Krisztus hét szavának a kereszten (amely nem mindegyik evangélistánál jelenik meg), és tartalmazza az *Exordiumot* és a *Conclusiót*. Az ilyen szövegű passiók a katolikus mise nagyheti szertartásaira nemigen voltak alkalmazhatóak, inkább nagypénteken használták és nem a fő szertartásokon. Legkorábbi példái itáliai eredetűek, a két legrégebbi kézirat (1507, 1514) két szerzőt említ: Johannes a la Venture-t és Antoine de Longuevalt. Hasonlót találunk Georg Rhau 1538-as Wittenbergből származó gyűjteményében, mely Jacobus Obrechtet említi szerzőként. Léteznek más források is, amelyek egyértelműen azt mutatják, hogy ez a passió nem Obrecht, hanem a francia, de Ferrarában is működő komponista, Antoine de Longueval munkája, melyet Ercole d'Este gróf kultúrájáról híres udvarának írt. A szöveg három részből áll, némiképp a keresztút analógiájára:

1. *Exordium*, Júdás elárulja Jézust, Jézus foglyul ejtése;
2. Jézus Pilátus előtt, a keresztre feszítés;
3. Jézus a kereszten, teológiai középpont, Jézus hét szava a kereszten, valamint a bibliai szövegben nem mindenhol szereplő *Conclusio* (*Qui passus es pro nobis, miserere nobis. Amen – Te, aki értünk szenvedtél könyörülj rajtunk. Amen*).

Az ehhez hasonló összeállítások Longueval idejében már nem számítanak újdonságnak. Már az őskereszténység korában, a 2. században egy Apologet Tatian nevű szerzőnél találunk ilyet, még hozzá szír nyelven. Ez aztán a későbbi századok számára is modellként szolgált. Ezek közül talán legnagyobb jelentőségű a francia teológus, Johannes Gerson *Monotessaronja* 1420-ból. Ez a mű számtalan kiadást megélt nemcsak Franciaországban és Itáliában, hanem Németországban is, ahol német nyelvre is lefordították. 1547-ben Kölnben megjelent ennek egy rövidített változata, a nagycsütörtöki és nagypénteki istentiszteletekhez igazítva.

Nem véletlenül utaltam a korábbiakban a keresztútra, a *via crucisra*, mert ez a 15–16. században a passió-szövegekhez hasonló jelentőséggel bírt. A *via* (út) fogalom összecseng a passió-szövegekben allegorikusan megjelenő lelki, egyházi úttal. 1511-ben és 1516-ban a Basler nyomtatásában meg is jelent egy olyan szöveg a híres Urs Graf illusztrációival, melyben a passiószöveget az egyházatyák olyan

kommentárokkal látták el, melyek azt a keresztút analógiájaként hat szakaszra osztották fel:

1. a két első a *viae plana* (lapos, sík) és *lapidosa* (sziklás), mely körülbelül a Longueval-szöveg első részének felel meg;
2. a harmadik és negyedik *viae: sentiosa* (tövises) és *tortuosa* (gomolygó), ez a Longueval-szöveg második részét fedi le;
3. az ötödik *viae: augusta* (félelmekben), mely a Longueval-szöveg harmadik részével azonosítható;
4. a hatodik *viae: gloriosa* (dicsőség), a keresztről való levétel és sírbatétel, eltérően a passiószövegtől, Krisztus halálával ér véget.

Ha a szövegösszefüggés nem is mindenhol egyértelmű, az kétségtelen, hogy egyfajta *Frömmigkeit*ről (szelídség, jámborság) van szó, amely mindenfajta képi, szövegi, zenei megjelenítés alapjául szolgált. A Longueval-féle szövegtípus rendkívül népszerűvé vált, és egy sor olyan művet is találunk erre a mintára, amelyek a szöveg megrövidítése folytán tartalmilag némileg eltérnek az eredeti változattól. Katolikus területeken tehát nagypénteken, illetve a sírbatételkor használták ezeket, ezzel szemben a protestáns Németországban a lutheránus istentiszteletek keretein belül (akár fő, akár *vesperás*) is helyet kaptak.

A 16. században a többszólamú katolikus- és protestáns repertoár között alig volt választóvonal, Longueval munkája mindkét felekezethez hozzátartozott, de liturgiai okokból mégis elsősorban az evangélikus területen működött. Eredetileg négy szólamra szánták, de a szólamszámok változhattak a darab folyamán. Az *Exordium*, *Conclusio* és a turbák többnyire négyszólamúak, ellenpontos szerkesztésűek, az evangélista narrációja változó szólamszámú, a monologizáló szereplők többnyire magasabb fekvésben, két szólamban hangzottak el, Jézus szavainak kivételével, mely mélyebb fekvésű, szintén kétszólamú volt. Az előadásokon meg kellett felelni a szövegérthetőség kritériumainak, a liturgikus passió-hang (olvasmány-hang), az *f* többnyire a tenor szólamban kapott helyet. A különböző retorikai formulák, például különféle menetek egyes szavak kiemelésére (*occiderent* – megölni, vagy *crucifige eum* – feszítsd meg) a korabeli zene komponálási gyakorlatát tükrözik.

A 16. századi katolikus passió és továbbfejlődése a 18. századig

A 16. században bekövetkezett egyházszakadás az istentiszteletekre szánt passiókat csak kevésbé érintette. A lutheránus egyház ugyanazokat a reformáció előtről származó példákat használta, mint a katolikusok. Mindkét felekezet egyelőre az eddigi gyakorlatot folytatta, a latin szöveg részleges németre fordítását akár a responzorikus-, akár ezen belül a végigkomponált passió (*summa passionis*) esetében. A tridenti zsinathoz (1545—1563) való csatlakozással fokozatos elkülönülés vette kezdetét az evangélikus-protestáns és a katolikus passió-gyakorlatban. Témából kifolyólag a műfajnak elsősorban az itáliai és a német területeken való kialakulását követem nyomon.

Itália

A responzorikus passió tényleges kivirágzását és különféle változatainak kialakulását a 16. században mindenekelőtt Itáliában figyelhetjük meg. A műfaj aktivitása a tridenti zsinatot követő évektől, évtizedektől egészen 1610-ig tartott. Földrajzilag a velencei-lombard terület volt a központ, ahol több passió is megjelent nyomtatásban, de Firenzében és Rómában is találunk ilyen példákat. Aztán a 17—18. században számtalan olyan turba-tétellel találkozhatunk, melyekhez már generálbasszus-kíséret társul, sőt Nápolyban már *concertáló* hangszereket is használtak a responzorikus passiókban.

1540 körül egyfajta bővülés figyelhető meg a passiókban Jézus szavainak többszólamú megzenésítésével. Így adta magát a többi direkt beszéd polifonikus kidolgozására is. Jézus szavai mindig ünnepélyesek, nagy értékekben mozogtak: egyfajta szakralizálódási törekvés jelentkezik az érett reneszánsz Krisztus-ábrázolásaiban, mely a manierizmusban is teret kap. Ehhez a típushoz tartozik a monte cassinói bencés kolostor két szerzetesének passiója, ahol a passiók teljes befejezése János evangéliumából származik, és csakúgy, mint Jézus szavai, többszólamúak. Ez kolostori gyakorlat lehetett, illetve a szenvedés és keresztre feszítés misztériumának kihangsúlyozását szolgálhatta. Ráadásul a 16. századi egyházi és világi madrigálok befolyásaként újfajta affektusok jelennek meg a szövegábrázolásban.

A retorikai expresszivitás és a faktúra differenciáltságának csúcspontja Paolo Aretino (1508—1586) János-passiója. Arezzói muzsikus, művét 1583-ban a toscanai nagyhercegnek, Francesco de' Medicinek írta, és valószínűleg a firenzei udvar nagypénteki istentiszteletén mutatták be. Világosan madrigalista stílusban íródott 20 évvel azután a tridenti zsinat után, mely egyértelműen ellenezte a világi zene belekeverését az istentiszteletekbe. A direkt beszédek többszólamúak: Jézus szavai legtöbbször háromszólamúak, a többi monologizáló szereplő gondolata két- és négy szólam között váltakozik, a turbák a tömeghatás kifejezésére öt- és hét szólam között mozognak. Hasonló sokféleség jellemzi a hangnemeket is: Jézus szavai legtöbbször *d*-ben (moll, vagy dúr), Pilátus szavai jellemzően *c*-ben. A liturgikus recitáló-hang (olvasmány-hang) a többszólamú faktúrákban legtöbbször csak utalás szintjén van jelen. Feltűnő, hogy a zárlatokban a terc legtöbbször a felső szólamokba kerül (decima), ez a jelenség a kortárs világi zenében meglehetősen gyakori. Ugyanígy a madrigalista-retorikus praxishoz és nem a liturgikus gyakorlathoz köthető, hogy a szövegismétléseknél szólamszám-növekedés (fokozás) figyelhető meg.

A többszólamú passiónak van egy olyan típusa, amely a 16. század közepén csak Itáliában figyelhető meg: az egyféle evangéliumi szöveg alapján végigkomponált passió. Ezt a típust találjuk két Felső-Itáliában működő komponistánál: Jan Nasco (1510?—1561) és a nagy jelentőségű Cypriano de Rore (1516—1565), illetve még a velencei Vincenzo Ruffónál (1508?—1587), akinek János-passiója több más zeneszerző számára vált követendő példává. A három mű különbözik egymástól a monologizáló szereplők, az elbeszélő szakaszok és Jézus szavainak szólamszámában, de abban a tekintetben már mindannyian továbbléptek, hogy a szövegérthetőség érdekében szillabikus, deklamáló, akkordikus faktúrákat írtak, különösen Ruffo. Ez kétségtelenül összefügg a tridenti zsinat reformjaival, amely megkövetelte a jobb szövegérthetőséget. Ez a szillabikus-akkordikus gondolkozásmód egyben vissza-, illetve előremutató is. Egyrészt a szigorúan a liturgiát követő rezponzorikus passióra utal, másrészt a következő évszázadokban a nagyheti szertartásokon uralkodóvá váló úgynevezett *punti della passione* felé mutat előre.

Ezzel és a *summa passionis* eltűnésével a liturgikusan megzenésített rezponzorikus passió már létrejöttékor szembekerült a már késő 17. században

kialakult nem liturgikus passió-oratórium műfajával, és elvesztette érdekességét a komponisták körében. Ennek ellenére a katedrálisok és kolostorok archívumaiban számos rezponzorikus passió található. Ezekben egyrészt egy régi zeneszerzői gyakorlat továbbéléséről van szó, másrészt fontos a turbákban (két- és négy szólam között váltakozva) megjelenő generálbasszus-kíséret. Ez a nápolyi oratórium befolyását tükrözi, ami a *concertáló* hangszerek (különösen a két hegedű) alkalmazásában is tetten érhető. A nápolyi oratorikus gyakorlathoz még közelebb visz, hogy a turbák közötti, korábban korálisan énekelt szövegeket a komponisták új ötletként hangszerrel kísért *recitativóval*, az akkoriban modernnek számító monodikus stílussal helyettesítették. Ezért ezeket a műveket oratorikus passióknak nevezték. Arra, hogy ezeket a szigorúan liturgikus szövegre írott oratorikus műveket a nagyheti istentiszteletek alkalmával bemutatták-e, nincs egyértelmű bizonyíték, de különösen Nápolyban ez semmiképpen sem zárható ki.

A legjelentősebb és valószínűleg legkorábbi ilyen mű, amely stílusában Carissimi oratóriumait követi, Alessandro Scarlatti 1680-ban keletkezett János-passiója: *solók*, turbakórusok, két hegedű, viola és *basso continuo* (a bécsi *sepolcro* is hasonló szerkezetet követ). A vonóhangszerek mint önálló szólamok a turbákban, az *Exordiumban* és a *Conclusióban* találhatóak, illetve a *Largóval* jelzett Jézus-szavakhoz mindig társultak. Ezzel már a 16. században tradíciót teremtettek. Ezzel a technikával a *vox christi* szakrális előadásához még inkább hozzá tudtak járulni. Külön figyelmet érdemel, hogy egyfajta zártságot valósít meg azzal, hogy az *Exordium* („*Passio Domini Nostri*”), a *Conclusio* („*Videbunt in quem transfixerunt*”, „*Sie sahen, in welchem gestochen haben*”, János 19,37), illetve a *Largo* jelzésű Jézus-szavak hangneme ugyanaz. Így már a liturgián kívül is előadhatóvá vált. Scarlatti passiótípusa továbbélt mindenekelőtt a nápolyi iskola oratórium-komponistaként ismertté vált mesterei között (egészen Giovanni Paisielloig (1741—1816) bezárólag). Annak ellenére, hogy Itáliában megfigyelhető a közeledés az oratórium stílusához, a német protestáns-evangélikus passióknál nem keveredik az oratorikus passió a nem biblikus szövegű passió-oratóriummal. Megjegyzendő, hogy az úgynevezett olasz liturgikus darabok ismertségükben messze elmaradnak a nem liturgikus, a bibliai szöveget többé-kevésbé elhagyó passió-oratóriumok mögött. Különösen jelentős Pietro Metastasio passió-költeménye (*La*

passione di Gesù Cristo) 1730-ból, melyet számos híres komponista, köztük Paisiello is megzenésített.

Német nyelvterületek

A római katolikus rítust követő passiók jelentős része nemcsak a protestáns német nyelvterületre került át. Ez valószínűleg a reformáció folyamán keletkezett felekezeti zűrzavarokkal függ össze. 1574 előtti időszakból származó többszólamú turbákat tartalmazó rezponzorikus passiók nem ismertek ezekről a területekről. A 16. század második felében a német katolikus területeken találunk néhány Longueval-passió kópiát. Az egyetlen ez idáig ismert megzenésítése az aacheni székesegyház karnagyától, Johannes Mangontól (1525—1578) származik.

A 16. század legfontosabb német nyelvterületről származó passió-kompozíciói Orlando di Lassótól (1532—1594) származnak. Négy rezponzorikus passióját a bajor udvarnak írta, mind a négy evangélista szövege szerint egyet. A legrégebbi, a Máté-passió nyomtatásban rögtön két kiadásban is megjelent: München 1575, Párizs 1586. Zeneileg ez a leggazdagabb anyag: a turbák öt-hat szólamra, a monológok (kivéve Jézus szavait) két-, vagy három szólamban úgy, mint Rorénál, vagy Aretinónál. A liturgiához való kapcsolódást egyrészt az F-hangnem, másrészt a – legalábbis utalásszerűen megjelenő – *cantus firmus* biztosítja. A monológok bi- és triciniumai imitációs-motettikus szerkezetűek, a turbák túlnyomóan akkordikus stílusúak, nem nélkülözve a zeneszerző leleményességét. A liturgikus recitáló-hang, az *f* mind a turbákban, mind a monológokban a felső szólamokban jelenik meg. A másik három, 1580 és 1582 között komponált Lasso-passió a Máté-passióval ellentétben jóval egyszerűbb és merevebb, a liturgiához szorosabban kötődő elrendezésű. Az olvasmány-hang alátámasztása jóval világosabb, a szövegismétléseket feltűnően kerüli. A kései Lasso-művek e vonásai a müncheni udvarban érvényesülő ellenreformációs tendenciákkal magyarázhatóak. Ennek az irányzatnak tudható be, hogy Lasso a kortárs Paolo Aretinóval ellentétben Jézus szavait soha nem harmonizálta meg többszólamúan, hanem követvén a hagyományt *f*-re épülő, mély regiszterű, díszítés nélküli, méltóságos hangvételű köntösbe öltöztette. Lasso passiói mind a kortárs, mind a későbbi rezponzorikus passiók számára követendő példaként szolgáltak. Erre utalnak azok a feljegyzések is, melyek a Máté-passió zenei anyagát a

Lukács- és János-passió szövegére is elénekelték. Lasso passióit halála után is felhasználták, például 1741-ben Münchenben és 1745-ben a weingarteni apátságban orgona - és hegedűszólamok hozzáadásával.

Az evangélikus-protestáns passiók a reformáció idején

Az evangélikus területek

A 16. századi német evangélikus területeken Luther teológiája volt a meghatározó, mely szerint a krisztusi szenvedéstörténetnek nemcsak a külsőségekben, szavakkal, pompás ceremóniákkal kell megjelennie, hanem nekünk magunknak is úgy kell élnünk, hogy cselekedeteinkben méltóvá váljunk e nagy áldozatra. Ez a hívek felé irányuló szigorúság nyomot hagyott Luther művészet-megközelítésén. Elutasít minden olyan ájtatosságot, szentimentalizmust, mely eszközeül a túlzott pompát jelöli meg. Számára a kereszt nem a halál, a gyalázat, vagy a szükség jelképe, sokkal több annál, egyfajta útmutatás. Elutasítja a középkorból származó *compassio* és *identificatio* attitűdjét. A böjtöt és a nagyheti szokásokat az evangéliumi rendelkezések szerint tartják meg, nem kényszerűségből. A nagyheti szertartásoknak sokkal inkább olyanoknak kell lenniük, mint bármikor máskor az év folyamán. Ez a lutheránus templomi szabályzatokból is kiderül, még hozzá éppen az e szertartásokra vonatkozó előírások hiányából. Krisztus szavait és a szentségeket kell szolgálni mindenekelőtt. Kritikusan fordul a többszólamú, négy evangélista szövegéből összeállított, lerövidített passióéneklés felé (*Vier-Passionen-Singen*). Egy 1529-es templomi rendeletben, melyet Luther barátja, Johannes Bugenhagen szerkesztett, érdekes észrevételt találunk: annak érdekében, hogy a szöveg minden laikus számára is érthetővé váljék, azt javasolják, hogy ne csak az éneklés, hanem a passió felolvasása is német nyelven történjék. A reformáció idejéből származó további rendeletek a hálaadás mellett a szövegek tanító-jellegének fontosságára is nagy hangsúlyt fektetnek. Ez kétségtelenül az ágostoni passió-értelmezésre utal vissza. Hasonlóan Gerson Monotessaronjához, Bugenhagen is kiadta a maga *Passionharmonie*-jét 1526-ban Wittenbergben, mely a nép körében széleskörű népszerűsége tette szert. Luther tiltásai ellenére a *Vier-Passionen-Singen* újból és újból megerősödött az evangélikus területeken is.

Az egyféle evangéliumra írott passiók előadása nemcsak a virágvasárnapi, vagy nagyheti szertartásokra korlátozódott, hanem az úgynevezett *Laetare* és *Judicare* alkalmaira is. Ez a virágvasárnapot megelőző két vasárnapot jelenti. Ezeket különböző helyszíneken adták elő (többszólamú, figurális passiók), nem a megszokott fő istentiszteleteken, hanem a Matutinumon, az éjszakai, vagy hajnali istentiszteleteken, vagy Vesperásokon, ahol a szöveget valószínűleg az adott egyházközség szokása szerint vagy latinul, vagy németül olvasták fel. Ezt a gyakorlatot példázza a Nürnbergben megjelenő és a lüneburgi templomok számára szánt Lucas Lossiusnak tulajdonított *Psalmodia hoc est cantica sacra veteris ecclesiae selecta* (régii katolikus szent énekek gyűjteménye). Előírja, hogy a virágvasárnapi misén és a nagypénteki matutinumon a passiónak egyszólamúnak (*coraliter*), ezzel szemben a nagyszerdai matutinumnak többszólamúnak (*figuraliter*) kell lennie. Lucas Lossius latin nyelvű, egyszólamú, nagypéntekre írott *Historia passionis Domini nostri Jesu Christi* című műve az egyértelmű előírás (Máté 26, 27) ellenére négy evangéliumból származik, s habár nincs benne *Conclusio* gyakorlatilag szóról szóra megegyezik Longueval *Summa passionis*ával. Az ilyen egyszólamú anyagoknál a szöveg érthetősége nem kerül különösebb veszélybe, tehát a lutheri elveknek megfelelőek. Ugyanakkor feltűnő, hogy a lutheránus liturgia nyelvezete és maga a liturgia is sokkal szabadabb, mint a szigorúan szabályozott katolikus rítus.

Johannes Keuchenthal 1573-ban Wittenbergben megjelent *Gesangbuchja* is a Máté-passió szerinti rövidített szöveget írja elő: egy többszólamú *Exordiummal* és *Conclusióval* kibővített rezponzorikus passió, egyszerű négyszólamú turbákkal, több szereplővel a keresztény gyülekezetek nagyheti szertartásaira szánva. Ennek nyomán megjelentek az úgynevezett *Lied*-passiók, melyek strófikusan tagoltak, verselt dalformában. Követik a bugenhageni tradíciót, első példája Sebald Heyden: *Historia des Leidens Christi aus den vier Evangelien zusammengezogen*. Ebben a különálló dalversszakokat az „*O Mensch, bewein dein Sünde groß*” népének dallamára énekelték. Ilyen egyszólamú *Lied*-passió található egy nürnbergi nyomtatásban, keletkezése 1530-ra tehető. Itt a versszakokban kinyomtatott szöveg már két dalstrófát tartalmaz: „*O Mensch, bewein dein Sünde groß*” és „*Laßt uns doch Christo dankbar sein*”. Ez az első bizonyíthatóan újító passió *Conclusio* Longueval

hálaadó mintáját követve. Hasonló *Lied*-passiót találunk az 1533—1534-ben Zürichben nyomtatott *Konstanzer Gesangbuch*-ban is.

A *Lied*-passióval összefüggésben még egy énekes darabot meg kell említeni, mely a passió utolsó részét, Krisztus a kereszten elhangzó hét szavát tartalmazza, a „*Da Jesus an dem Kreuze stund*” dallal. A szöveg, mely 1537-ben Michael Vehes katolikus énekeskönyvében jelent meg először, Georg Witzeltől származik, mely az ő lutheránus pappászentelesén hangzott el és néhány év múlva más templomokba is visszatért. Ez a dal is – mint sok más egyházi mű – mindkét felekezet közkincsévé vált. Néhány passió címében megjelenik a *Historia* szó, mellyel az evangélikus területeken a karácsonyi, és húsvéti *lectió*okban is találkozhatunk. A *Historia* Luthernél nem pusztán a szenvedéstörténet, hanem üdvtörténet is, melyet - legalábbis a városokban - latinul is énekelhettek.

A rezponzorikus passió az evangélikus területeken a 16. században

A reformáció utáni passió-megzenésítések első helyein az úgynevezett Walter-passiók állnak, melyek nevüket a lutheri-evangélikus egyházzene alapítójáról és egyben Luther barátjáról, Johannes Walterról (1496—1570) kapták. Ezek a művek körülbelül 1530-tól kezdődően nem egyszerűen csak különálló kompozíciók, hanem azt a modellt követik, melyet Walter a reformáció előtti elődök nyomán alakított ki. Walter újítása abban állt, hogy a korábbi gyakorlat szerinti háromszólamú turbákhoz hozzáfűzött egy negyedik, felső szólamot. Emellett szintén újdonság volt részéről a ritmus egyértelmű rögzítése is. Nem véletlenül említettem, hogy fontos példaként szolgált ez az új kompozíciós technika, hiszen nemcsak a 16. és 17., hanem a 18., sőt a 19. és 20. században is találunk olyan változatokat, melyek ezt bővítik, dolgozzák át, vagy éppen továbbgondolják. Ez a minta még a földrajzi és a felekezeti határokon is túlmutat: skandináv, cseh, dán területekről nemzeti nyelveken írt példáival is találkozunk.

A 16. században a Walter-féle passió-megzenésítésekben két fontos tradíció alakult ki: a turbák közül vagy csak a tanítványok és a zsidók, vagy ezek mellett az *Exordium* és a *Conclusio* is többszólamúvá vált. Erre a két formára elsősorban a Máté- és a János-passiókban találunk példákat, a Márk- és Lukács-passiókban ritkábban. Az istentiszteleteken az evangélista és néha az egyes szereplők szövegeit

(Jézust is beleértve) a lelkész adta elő, a turbákat, valamint ugyanúgy az *Exordiumot* és a *Conclusiót* a kántor vagy egy gyerekkórus szólaltatta meg. Amennyiben a recitáló-hangja a reformáció előtti praxist követi (*f-c'-f'*) megjegyzendő, hogy a menzurális lejegyzést még mindig nélkülözi, a dallamvezetést jelöli, az időtartamokat pedig a szöveg ritmusához és a nyelv hangsúlyaihoz igazítja, ahogy azt Luther megkövetelte. Az 1550/1560-as évektől kialakult gyakorlat, amely a passió elbeszélés keretezésére nyitó- és záró kórusként többszólamú zenei anyagot használt, a kortárs prédikációs gyakorlatot tükrözi: *Exordium – Corpus* (főrész) – *Confirmatio* (zárás) hármasszámú egységének megfelelően a passiókban is eképpen alakul: *Exordium – Cselekmény – Conclusio*, mely a század közepétől hálaadó szöveg tulajdonképpen. Ezt a Walter-féle rezponzorikus modellt alkalmazták, sőt talán maga Walter írta ezt az 1552-re datálható anyagot: *Auszug der Historien des Leidens unsers Herren Jesu Christi durch die vier Evangelisten beschrieben*, azaz Jézus szenvedésének története a négy evangélium nyomán összeállítva. Ez a változat is tovább élt a 17. század folyamán. A már említett *Keuchenthaler* énekeskönyvben is megtalálható a Walter-féle modell egy zeneileg jelentős példája. Az idáig szigorúan ellenpontos turbák bizonyos részekben szerkezetileg jelentősen fellazulnak. Nemcsak a szólóhangokra írt fuga-betétek, hanem a „*lass ihn kreuzigen*” szöveg ismétléseire épített drámai fokozás is figyelemreméltó.

Az 1561-ben komponált, 1621-ben Samuel Besler által Breslauban megjelentetett János-passió Antonio Scandello tollából, igen jelentős helyet foglal el a műfaj történetében. A német nyelvű passió történetében először találkozunk azzal, hogy nemcsak a turbák, hanem az egyes szereplők minden szövege, Jézust is beleértve, többszólamú. Ez valószínűleg az olasz katolikus passióval való kapcsolat bizonyítéka lehet. Scandello 1517-ben született Bergamóban, az ottani dómban működött 1541 és 1547 között cink-játékosként, ezzel egy időben Gasparo Alberti (1485—1560) volt ott a karmester, aki vélhetően először használta a többszólamúságot Jézus szavainak megzenésítésére. 1549-ben Scandello Drezdába költözött és a Walter által vezetett udvari zenekar tagja lett, ahol a lutheri elvekkel találkozott. Scandello passiója újabb bizonyítéka annak a kapcsolatnak, amely a két vallási felekezet között fennállt.

A későbbiekben kialakult előadói gyakorlat szerint, mely 1561 és 1571 között Scandello passióihoz kötődik és a Drezdától keletre található Zittauban volt jellemző, a templomban külön színpadot építettek a passió előadására a nagyszámú énekesre való tekintettel. A turbákon kívül minden beszéd, az *Exordium* és a *Conclusio* is teljesen a walteri mintát követi, négyszólamú. A turbáknál a korabeli madrigálmánírokhoz hasonlóan a komponista ötszólamúságot használ. A hangmagasság a szereplők függvénye, ahogy különbséget tesz a szólamszámokban is Jézus szavainak négyszólamúsága, és a két- és háromszólamú énekegyüttesek között. A zenei struktúra nagyrészt akkordikus, bár különösen a zárlatokban a polifónia lazít a zenei szöveten. Olasz hatást mutat, hogy a záróakkordban gyakran decima van a felső szólamban. Paolo Aretino hatása érezhető a deklamáló nyelvrítmusban, mely a szöveg érthetőségét szolgálja. Scandello-passiója német szövege ellenére közel áll a korabeli itáliai művekhez. Hasonlóan Aretinóhoz, a passióhang háttérbe kerül, de az egy bés előjegyzés azért utalás a tradicionális F-hangnemre. A mű nem maradt követők nélkül. Erre példa Bartholomäus Gesius (1562—1613) János-passiója, vagy Ambrosius Beber (17. század, nincs pontos évszám) Márk-passiója (1610), mely első ízben tér el a hagyományos F-tónustól, és a b-t alkalmazza recitáló-hangként.

A rezponzorikus passió-modell legutolsó gyümölcsei Heinrich Schütz 1665/66-ban a drezdai udvar számára komponált három passiója Máté, Lukács és János szerint. Száz évvel korábban Scandello is itt írta passióját, illetve lehetséges, hogy később Bach h-moll miséjét e templom katolikus újjáavatására szánta. Ellentétben a katolikus, sőt a legtöbb evangélikus templomban fennálló gyakorlattal, Schütz idejében virágvasárnap a Lukács-, és nem a Máté-passiót énekelték. Utóbbit a virágvasárnap előtti vasárnapra szánták. A János-passió hagyományosan nagypénteken csendült fel. A Drezdában működő olasz Marco Gioseppe Perandától (1625—1675) maradt fenn egy kéziratot Márk-passió ebből az időszakból. Schütz passió-kompozícióihoz tartozik az 1657 előtt keletkezett *Die Sieben Worte unsers lieben Erlösers und seeligmachers Jesu Christi so er am Stamm des Heiligen Creutzes gesprochen* (A mi Megváltónknak és Üdvözítőnknek, Jézus Krisztusnak hét szava a kereszten). Szövegét a *Summa passionis* harmadik részéből, illetve a mindkét felekezethez tartozó dalból, a „*Da Jesus an dem Kreutze stund*” (Jézus áll a keresztnél) állította össze. Miközben Schütz kompozícióiban (Karácsonyi- és

Feltámadási történet) az akkori modern monodikus stílust követi, mely deklamáló éneklés hangszerkísérettel, generálbasszussal és *concertáló* hangszerekkel, addig passiói stílusában sajátos archaizálás tapasztalható, ami kétségtelenül azok liturgikus funkcióival és az akkoriban Drezdában ápolt *a cappella* kultúrával van összefüggésben. A késői dátum ellenére (1665/66 – Schütz ekkor már nyolevanéves) a generálbasszus és a *concertáló* hangszerek is hiányoznak. Az evangélista *recitativója* ugyan a 16—17. századi szigorú szerkesztésmódot követi, nem menzurálisan lejegyzett, azaz a dallamvonalat pontos ritmus nélkül közli, bizonyos szövegrészekben a szokásos recitáló-hangtól eltérve. Az evangélista és a monológok is egyszólamúak. Az egyes szereplők több szólamban kezelése, ahogy a 16. században láttuk, itt most már nem fordul elő. A különböző affektusok és megjelenítésük a szereplők által, valamint a szövegismétlések nagy jelentőséggel bírnak. Ezek kifejezésének egyik eszköze a hangmagasságok differenciálása: Jézus basszus, Péter tenor, Magdolna szoprán. A dallamfűzések, tagolások a walteri hagyományokra emlékeztetnek. A liturgikus funkció mellett a zeneszerző egyéniségének fontosságát jelzi a három passió három különböző hangneme is: a Lukács-passió f-líd, a Máté-passió g-dór és a János-passió e-fríg. A három mű nemcsak ebben, hanem a dallamkezelésben is különbözik egymástól. A különbség a *Conclusió*ban is megmutatkozik: A Lukács-passió zárása a tanulságot hangsúlyozza korállal kifejezve: „*Wer Gottes Marter in Ehren hat*”. A Máté-passió a reformáció előttről származó latin „*Laus tibi*”-vel zárul, melyet az evangélikus istentiszteleteken gyakran használtak és Schütz erőteljes többszólamúsággá sűrít. A János-passió zárásként az „*O hilf Christe, Gottes Sohn*” korált alkalmazza. A turbák kivétel nélkül mind négyszólamúak és *a cappella* szerkesztésűek, sok imitációval, hangfestéssel. Schütz passiói mögött nemcsak a komponista, hanem a teológus Schütz is megjelenik, a zeneszerző, aki a bibliai szöveget nem pusztán elbeszéli, hanem egyúttal prédikátorként is fellép.

A végigkomponált passió a 16—17. századi evangélikus területeken

A rezponzorikus passiók mellett a Longueval-féle *Summa passionis* igen elterjedt volt az evangélikus területeken. Egyrészt Longueval művének továbbhagyományozódása, másrészt a *summa* szöveg újrakomponálása által.

Az első ilyen mű a lutheri német területeken, a Lipszében tevékenykedő Johannes Galliculus nevéhez köthető. Márk-passiójában Longueval latin szövegét veszi át, mely a wittenbergi nyomdász, Georg Rhau: *Selectae harmoniae [...] de Passione Domini* című gyűjteményében jelent meg 1538-ban. Ebben adták ki Máté-passió megzenésítésként Longueval szövegét, amit bizonyos források akkoriban Jacobus Obrechtnek tulajdonítottak, ahogyan erre már korábban utaltam. Az, hogy Galliculus Márk-passióként deklarálta művét azzal lehet összefüggésben, hogy a Rhau-nyomtatásban közvetlenül egymás után állnak, és a nagyhét különböző napjain alkalmazták őket. A két passió szövege a címük ellenére azonos. Ezenkívül Márk szövege a *summában* csak három strófányi, ő jelenik meg a legkevésbé. A két mű összehasonlításakor feltűnő a sok hasonlóság. A német Galliculus, ellentétben az olaszos gyakorlattal, a longuevali szöveget ellenpontosan dolgozta fel, az egyes szólamokba ellenszólamként *cantus firmus* tett.

A leglényegesebb különbség a két passió között, hogy míg Longueval műve több mint kétszáz éven keresztül először a katolikus, majd később mindenekelőtt az evangélikus területeken rendkívüli mértékben elterjedt, addig Galliculus passiójának más megjelenése ez idáig nem ismeretes. Ellentmond a lutheri törekvésnek a latinnyelvűség és a szövegösszeállítás, bár a későbbiekben - legalábbis ez utóbbit tekintve - Luther változtatott véleményén és ez talán éppen Longueval (akkoriban Obrecht neve alatt) és a Luther-körhöz tartozó Galliculus művének volt köszönhető.

A 16. században és a 17. század elején e latin szövegre további megzenésítések láttak napvilágot, például Paulus Bucenus (?—1586), vagy Bartholomäus Gesius (1562—1613) művei (előbbi 1578, utóbbi 1613). Mindkettő hatszólamú, mint az a hatszólamú, kelet-német területről származó Longueval-passió, amely valószínűleg Jacobus Gallus (1550—1591) munkája. Johannes Herold (1550—1603) 1594-ben az akkoriban protestáns Grazban nyomtatott passiója szintén hatszólamú, de már német nyelven íródott. Németországban a *Summaen* kívül akad még egy többszólamban végigkomponált passió-típus, mely elsősorban a lutheri evangélikus területeken volt jellemző. Az ide tartozó művek a szövegüket János evangéliumából vették erősen lerövidített formában. Még az utolsó fejezetben található „Krisztus hét szava a kereszten” szakaszt is. Az egyik ilyen nyomtatásban megjelent passió (1543 Wittenberg) Balthasar Resinarius (1485/86?—1544/46?) műve, mely négyszólamú,

latinnyelvű és az első, mely Longueval szövegét nem három, hanem öt részre osztja. Ötödik részében Krisztus hét szavával, illetve *Exordium*ában az első Korinthusi levél 11. fejezetéből a 26. verset alkalmazza. A *Conclusió*ja is új, sem könyörgés, mint Longuevalnál, sem hálaadás, mint Walternél, hanem *Confirmatio* János szerint (19,35): „Aki látta, az tett róla tanúságot és igaz a tanúsága. Tudja, hogy igazat mond, hogy ti is higgyetek.” A másik Joachim a Burck (1546—1610) passiója (1563 Wittenberg). Csatlakozik Resinarius motettikus szerkesztésmódjához, de Longuevaltól is átvesz bizonyos technikákat, például a négyszólamúságot. *Conclusió*jában az erős hit és a lutheri hála is megnyilvánul. Ezekhez szorosan kapcsolódik a következő kettő, az egyik latin (1574), a másik német (1594) nyelvű. Kéziratban maradtak meg: Ludwig Daser (1526—1589) és Leonhard Lechner (1553—1606), aki a bajor udvari zenekar tagja volt, közvetlen kapcsolatban állt Orlando di Lassóval. Mindketten a protestantizmusra átállt Stuttgartban haltak meg az új hit szimpatizánsaiként. Resinarius nyomán passióik öt részből állnak, *Conclusió*ik Longuevaléval azonosak. Lechner 1593-ban keletkezett műve polifóniájában felülmúlja elődeit, emellett szorosan kötődik a passió-hang megőrzésének tradíciójához. Egy további lépés Christoph Demantius (1567—1643) János-passiója 1631-ből. Szakítván a hagyománnyal, hat szólamban, rendkívül expresszív stílusban, feltűnő dallam- és harmóniakezeléssel. Mindegyik mű alkalmazható volt a nagyheti liturgia során. János evangéliuma a lutheri teológiában jelentős szerepet töltött be. Az ő szövegeiben nem annyira Jézus szenvedése, sokkal inkább Isten fiának húsvéti hazatérése áll a középpontban, a passió cselekménye pusztán az átmenetet jeleníti meg. Így a Máté-passióval ellentétben hiányzik többek között Jézus imája a getszemáni kertben. Jánost már elég korán mint teológust, gondolkodót tartották számon, már a középkortól a sas szimbólumát rendelték nevéhez, utalván éleslátó megfigyeléseire.

Az oratorikus passió kialakulásának kezdetei és befolyása a vallási felekezetekre

A 17. század folyamán a liturgikus repertoár régi passiótípusai mellett az 1600-as évek Itáliájából indult stílusváltás nyomán feltűnt a passió-megzenésítések egy új típusa. Ez egy oratorikus, hangversenyen is előadható darab, melyben a passió-

hangra épülő egyszólamú részeket egy végigkomponált, a recitáló hangot csak lazán követő zenei anyag váltotta fel, a *recitativó*kat teljesen szabadon kidolgozva úgy, mint a példaként szolgáló operákban, igazodván az oratóriumok és kantáták szerkezetéhez. A lutheri evangélikus és a katolikus passiók zeneileg is egyre inkább eltávolodtak egymástól. Míg ez utóbbiak kevés kivételtől eltekintve mint rezponzorikus passiók élnek tovább, amazok megnyílnak e stílusbeli váltás előtt, és ez a haladás töretlenül vezet egészen Johann Sebastian Bachig. Eltekintve az új elemektől, a generálbasszussal kísért *recitativó*któl és az obligát, gyakran *concertáló* hangszerektől, az oratorikus passió fejlődését még három további jellemvonás határozta meg:

1. a korábban létező evangélikus gyakorlaton túlmutatva a koráldallamokat a komponisták egyre inkább az általuk meghatározott helyekre írták és illesztették be;
2. új központi elemmé vált az *ariosók*ban és áriákban a nem bibliai szövegek megzenésítése;
3. az *Exordium* és *Conclusio* kibővítése kisebb-nagyobb keretet adó kórustételekkel.

A fent említett stilisztikai és szerkezeti változások mögött a lutheri ortodoxia átalakulása húzódik meg. Ez közvetlenül a pietizmus elterjedésével függ össze, és később a 18. századi felvilágosodással együtt a pietizmus hangsúlyozottan egyedi nyelvezetében úttörő hatással bírt. De ne felejtkezzünk meg a történelmi-politikai háttérrel sem: a 17. század első felének Németországra a harmincéves háború (1618—1648) árnya vetült szenvedést és ínséget vonva maga után, mely a vallási életben is visszatükröződött. Talán ez is befolyásolta, hogy ekkortájt egyre több pietista szervezet alakult, amely a jóság, részvét, jámborság, együttérzés (*compassio*) személyes megélésére adott módot az arra fogékonyaknak.

A pietizmusban tűnik fel egy új, bár egyúttal az ősi időkre utaló vallásos magatartástípus, mely részben ellenkező a lutheri ortodoxiával, átszellemültséget, magasztosságot közvetít és a személyes átélések, tapasztalatok, a gyakorlati keresztény élet fontosságát hangsúlyozza. A 17—18. század pietizmusa egyfajta

istenfélő élet- és szeretetközösség. Középpontjában a személyes tapasztalatok útján elért megtérés áll. Magától értetődő a templomi életben való aktivitás igénye, az egyház állandó aggodalommal fordul hívei lelki élete felé. A belső lelki élettel való törődés mind egyszerű, mind misztikus gondolatiságával minden egyes hívére feladatot ró. A pietisták kiválasztott tanítóként tekintettek önmagukra. A hagyományos liturgikus istentiszteletek és megfelelő zenei formáik elvesztették jelentőségüket, a saját bensővel való törődés egyre nagyobb hangsúlyt kapott. Így nem véletlen, hogy a reformáció „mi-dallamai” („Mind egy istenben hiszünk”, „Köszönjük Neked Istenünk”), egyre gyakrabban „én-dallamokká” („Szívemmel és számmal az Úrnak énekelek”, „Ha vétkeim megbetegítenek”) váltak. Kisarkítva az „én Üdvözítőm” áll szemben a „mi Üdvözítőnkkel”, utóbbi a 17—18. században egyre nagyobb jelentőséggel bírt. Így talán érthető, hogy noha a pietizmus befolyásáról van szó, passióiról nem liturgikus értelemben beszélünk. Sok passiószöveg (egészen Bachig bezárólag) noha érzelemhangsúlyos és a személyes vallási áhítat határozza meg, még teljesen a lutheri istentisztelet keretein belül marad. A pietisták a külső egyházi intézmények felé teljes megvetéssel fordultak, emellett a nagy passió-előadások a művészetpárti pietista gyűléseken nem voltak elképzelhetők.

A pietizmus és a lutheri ortodoxia kapcsolata Németország különböző területein különbözőképpen alakult. Württembergben például mindenekelőtt a polgári és paraszti réteg fordult a pietizmus felé, míg északon elsősorban a nemesi és művelt milió számára bírt jelentőséggel. Ez talán megmagyarázza, hogy az új oratorikus irányzat miért főként északon bontakozott ki. Ennek az oratórium felé hajló passiónak első példája 1641-ben még Schleswig-Holsteinban, 25 évvel Schütz művei előtt keletkezett, egy 1643-ban Hamburgban kibővített és átdolgozott János-passió Thomas Sellétől (1599—1663). A műben megnyilvánul az ortodox kötöttségek és a lutheri evangélikus hitközségen belüli korai érzelemhangsúlyos pietizmus közötti feszültség. Németország középső részén még mindig a Walter-féle típus tartja magát, amely Drezdában Schützre is hatással volt, Hamburg viszont az új passiótípus kiindulópontja lett. Ezzel magyarázható, hogy Selle két változata miért áll a régi és az új metszéspontjában. A későbbi változat szövegével erősen lerövidített formában három *Intermedium*nak nevezett részben találkozunk, melyek szövege inkább a bibliai passió-tematikából merít, semmint az események pontos

tudósítását célozza meg. Ebben a változatban az énekes szólamok *concertáló* hangszerekkel bővülnek ki: hegedűk, fuvolák, cinkék, harsonák, gambák, fagottok. Az előszavában Selle leírja, hogy a mű az *Intermediumokra*, vagyis csak a bibliai passiószövegre redukálva és *concertáló* hangszerek nélkül mint a liturgiát követő hagyományos rezponzorikus passió is bemutatható. Három részből áll, tartalmilag a Longueval-féle háromrészességnek megfelelően.

1. Hatszólamú *Exordium*: szólóhangok és hangszerekkel megerősített kórus váltakozása; *recitativók* és turbák amelyek a foglyul ejtéstől a főpapok bírósági jelenetéig mesélik el a történetet; zárásként az első kétkórusos *Intermedium* három szólóhanggal és *concertáló* hegedűvel, ötszólamú kórus hegedűvel és fagottal, illetve generálbasszus kísérettel. A szöveg Ésaías próféta 53. fejezetének 4. és 5. verséből való. Ez az a szöveg, melyet 12 évvel korábban Demantius (1567—1643) egy passió-szerű motettájában megzenésített.

2. Ez a szakasz a Pilátus előtti bírósági jelenetet fogja át, két *Intermedium* kíséri, melyek közül az egyik a klasszikus 22. passiózsoltár („*Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen.*”) 1—25. versszakának megzenésítése. Joachim Burck (1546—1610) már feldolgozta ezt a szakaszt és *Passio* címmel látta el.

3. A keresztre feszítés János evangéliuma szerint, befejezésül egy csekély *Conclusióval*, („*Wir glauben, lieber Herr, mehre unsern Glauben. Amen.*”) melyet egy zárókórus, egy kórusmotetta követ („*O Lamm Gottes unschuldig*”), mely szintén egy régebbi műre, Scandello passiójára utal, legalábbis ez a korál ott mint felekezeti dallam van közbeiktatva. Ami Scandellónál és más 16—17. századi szerzőnél az istentisztelethez való hozzáfűzéseként jelenik meg, az Sellénél mint önálló alkotórész kap helyet.

Amikor már a kétkórusos *Exordium* tenor szólamában megjelenik a generálbasszus által megtámogatott *recitativo*, még a liturgikus passióhanghoz kötődik: *c'* az evangélista, *f* Jézus szavai és *f'* a monológok számára. Teljesen új és az oratorikus passióhoz kötődik egy korabeli manír megjelenése a műfaj keretein belül, a *recitativo*hoz fűzött *concertáló* hangszer. Minden karakternek megvolt a neki megfelelő hangszerpárja: két fagott az evangélista mellé az elbeszéléskor, két hegedű

kiemelvén Jézus szavait, két cink és két harsona a római helytartó, Pilátus hatalmának illusztrálására. A különböző retorikai figurák, a szövegfestés, az akkoriban a komponisták által még ritkán előírt tempó és dinamikai váltások szintén megtalálhatóak. Faktúra tekintetében Selle passiója modernebb, mint Schütz művei, bár ez is éppúgy kötődik még a Walter-féle, a reformáció hagyományain nyugvó liturgikus típushoz. Már 1636-ban írt egy Máté-passiót is, melyben Jézus és az evangélista részeihez két hegedűt és generálbasszust társít, a többszólamú turbáiban pedig Heinrich Grimm 1629-es Walter szkémájára írott változatához nyúlt vissza.

A 17. század végéig további művek születnek, melyek szerkezetüket tekintve inkább a 18. századi oratorikus passió műfajához sorolhatóak. Fő jellemzőik azok a betoldások, melyek a bibliai szöveget kommentálják. Ezek a legtöbbször szólisztikus betoldások a szövegek egészében meghatározott helyet foglalnak el: amikor Péter megtagadja Jézust, mikor Jézus felmegy a Golgotára, vagy Jézus halálakor; ezzel elősegítve a meditatív állapotba kerülést, azaz alkalmat kínálnak a személyes gondolatok megjelenésére. Az első mű, ahol ilyenfajta betoldásokkal találkozunk, a Königsbergi Dóm kántorától, Johann Sebastianitól (1622—1683) származik 1663-ból, aki nem sokkal később a brandenburgi udvar karmestere lett és 1672-ben mutatta be Máté-passióját. Mindkét részét (Máté 26 és 27) *Symphoniae* címmel hangszeres bevezető előzi meg, az énekszólamok szólók, számuk egy és hét között váltakozik olyan hegedűkísérettel, mint a *recitativók*ban, előttük korálokkal, melyek egy kivétellel a reformáció előtti repertoár dallamai, többek között: *O Welt ich muß dich lassen, Vater unser im Himmelreich, O Lamm Gottes unschuldig*. Különös jelentőségű az akkori vallástörténeti helyzetben az *O Traurigkeit, o Herzeleid* dal, amelyet közvetlenül az „És egy nagy követ gördítenek a sír bejárata elé és elmennek” („*Und wälzet einen großen Stein vor die Tür des Grabes, und ging davon*”) szövegű *recitativó*hoz kapcsol. Erre az ismeretlen szerzőtől származó dallamra először 1628-ban Mainzban bukkantak, utolsó strófája rendkívül jól ábrázolja az új, pietizmusra jellemző magatartást:

O Jesu, der mein Hilf und Ruh – Ó Jézus, én segítségem és megnyugvásom

ich bitte dich mit Tränen – könnyeimmel kérlek

Hilf, daß ich mich bis ins Grab – Segíts, hogy a sírig

nach dir möge sehnen. – Te utánad vágyódhassam.

Az, hogy itt minden korált egy szólam ad elő egy új gondolati irányvonalat jelez; a mű címlapján ez olvasható: „zur erweckung mehrer Devotion”, vagyis „még több alázat felébresztésére”.

Christian Flor (1626—1697) egy lépéssel továbbmegy Máté-passiójában. A mű sajnos nem maradt meg hiánytalanul az 1667-es lüneburgi forrásban. Ahogy Selle, ő is használja a recitáló hangot, egy terccel lejjebb transzponálva, kíséret nélkül. Turbáiban a fontos, érzelmi töltést hordozó szavakat ismétlésekkel teszi súlyosabbá, például: „*Barrabam*”, „*Kreuzigen*”, habár erre már korábban is láthattunk példákat. Ami külön említésre méltó, azok a befűzött rövid tételek. Az úrvacsorát például egy kis vallásos koncert követi, egy szemlélődő darab önálló basszushangra, János első levelének hetedik verséből való szövegrészletre: „Jézus Krisztusnak, az Ő fiának vére megtisztít minket minden bűntől”. Nyolc ilyen darab van, Sebastianihoz hasonlóan, szólisztikus korálok generálbasszus kísérettel, de Flor mindegyiket kis hangszeres előjátékkal látja el. Egészen újszerű Flornál a getszemáni kertben játszódó jelenet ábrázolása. Máté evangéliumának 26. fejezetéből a 29—50. versekre írott *recitativoi* közé, mindig Jézus szavai után, egy rövid *Symphonia* megjelölésű hangszeres közjátékot illeszt, melyek meditatív céllal megszakítják a szöveget. Ezen sajátosságok miatt tekinthetjük Flor passióját az oratorikus passió egyik korai megnyilvánulásának.

Sebastiani és Flor passiói – mint a legtöbb ekkortájt keletkezett nagy mű – Máté-passiók. A 17. század második felében pusztán liturgiai okokból a másik három evangélista szövegét is megzenésítették. Nem véletlen azonban, hogy a legfigyelemreméltóbb művek, ellentétben az 1650-es évek előtti időkkel, nem János, hanem Máté evangéliumát részesítették előnyben. Ez is a szenvedés-tematika felerősítésével magyarázható: Jánosnál hiányzik az úrvacsora szövege, melyet a lábmosással (János 13) helyettesít, és a késő 17—18. századi komponisták által középpontba helyezett getszemáni kerti jelenet (Máté 26, 36—46) is. Éppen Lüneburgban néhány évvel később, ahol a fiatal Bach is tartózkodott, egy Flor passiójához hasonló, az ottani kántortól, Friedrich Funckétól (1642—1699) származó Máté-passió látott napvilágot 1670-ben. Harminc évvel később ugyanez a szerző írt

egy Lukács-passiót is, melynek csak a szövege maradt fenn. Érdekessége, hogy Jézus szavai - eltérően az evangéliumi szövegtől - rímekbe szedettek. Ez már egy lépés az oratorikus passiótól a passió-oratórium irányába.

Még mindig a liturgikus passió témakörén belül maradván 1673-ban Lübeckben jelent meg nyomtatásban Johann Theile (1646—1724) Máté-passiója. Ő rövid ideig Schütz tanítványa volt, majd abban az évben, mikor passiója megjelent, Gottdorfban lett karmester, ahol első operáit, illetve operaszerű műveit írta. Ez a színpad felé orientálódás passióiban is megnyilvánul: a részeket *Actus I* és *Actus II* címmel látja el. Sebastianihoz hasonlóan a liturgikus *f* hangot csak lazán követi, az evangélista *recitativóját* két, legtöbbször nyolcadokban mozgó gamba és basszus kíséri. Jézus szavait két *viola da braccio* segítségével emeli ki. A költői betoldások száma csak négy. Vallástörténeti szempontból megjegyzendő, hogy három szövegrészben van szó együtt imádkozó és együtt szenvedő egyes lelkekről, mint például Péter *Aria* feliratú „*Ach, wo soll ich mich hinwenden*” (Hova forduljak) kezdetű generálbasszus dalában az „*und weinet bitterlich*” (és keservesen sírt) *recitativo*-szöveg zárásaként. A hálaadó záró korál még mindig a reformáció időszakának gondolkodásmódját tükrözi. Előszavában Theile megjegyzi, hogy a böjti időszakban hangszereket nem szokásos használni, de az egész szöveget az evangélista egy szólamban elénekelheti *g* recitáló-hangon, Jézus szavait pedig *d/B* hangon. Az áriákat hangszerek nélkül mint templomi zsoltárokat adhatják elő. Ez esetben Theile művei inkább visszafelé, a rezponzorikus passiók irányába mutatnak.

A műfaj történetének szempontjából Georg Kühnhausen (1640—1714) 1700 körül keletkezett passiójának érdekessége, hogy lemond a generálbasszust meghaladó hangszerkíséretéről. Megtartja az *F*-hangnemet a *recitativókban*, szabadon kezelve, és néha modern elemként tempó-jelzéseket használ, pl. Jézus szavaihoz *Adagio*, Júdás kérdéseire *Allegro* társul. Hangfestő figurákat is alkalmaz. Szintén liturgikus elemként értékelhető, hogy a passiószövegbe toldott idézetek vagy egyházi dalokból, vagy a Bibliából származnak. Végezetül feltűnő, hogy az egész mű öt korálstrófára tagolódik a *Jesu meines Lebens Leben* (Jézus életem élete) szövegére, amely egy „én-dal”, szövege és dallama a 17. század közepén keletkezett. Kühnhausen kompozíciójával ellentétben kimondottan modern Valentin Meder (1649—1719) 1664-ben írt Máté-passiója. Megtartja a hagyományos *F*-hangnemet,

de érezhető a komponista opera felé irányuló érdeklődése. Jézus getszemáni kerti imádkozásának lezárása egy az ombra-típushoz tartozó hangszeres darab, *Somnus discipulorum* (A tanítványok alvása) felirattal. Az ombra-fogalom 17. század közepén keletkezett a velencei operákban, és a sötét, komor tartalmú jelenetek megjelölésére használták. Szintén operai elem a kakas kukorékolásának kifejezésére használt tizenhatod-menet figuráció. Theiléhez hasonlóan Jézus szavait állandó jelleggel két hegedű kíséri.

A 18. századi oratorikus-poetikus passió

Az eddigiekben megismert evangélikus-protestáns passiók Sellétől Mederig szövegkezelésben és a recitáló hanghoz való viszonyukban eltértek egymástól. Ezek közül bizonyos elemekkel a 18. század húszas éveiben Bachnál is találkozunk:

- korálok kórossal és hangszerekkel, nyitó- és záró korálok az *Exordiumban* és a *Conclusióban*;
- *recitativók* oratorikus, sőt operai stílusban, a régi recitáló-hangot teljesen elhagyva;
- nagy *da capo* áriák és duettek obligát hangszerek közreműködésével.

Johann Mattheson (1681—1764) híres komponista és teoretikus *Der vollkommene Capellmeister* (A tökéletes karnagy, 1739) című traktátusában oratorikus módon komponált poetikus műveknek nevezi őket. Az oratorikus passió ezen újonnan kifejlődött típusát poetikus passiónak is nevezhetjük.

A Bach előtti időkből két jelentős, ehhez a típushoz tartozó, az utóbbi időben újra felfedezetté vált darabot ismerünk: egy János-passiót, melyet tévesen Händelnek tulajdonítottak, és egy Márk-passiót, melyet részben Bach másolt le saját kezűleg, és amely a hamburgi operakomponista, Reinhard Keiser (1674—1739) munkája. Nem szabad megfeledkeznünk arról a tényről sem, hogy a 17. és a korai 18. században nagyon sok, a liturgiához konzervatív, vagy modern módon kapcsolódó passió született. Az 1676 és 1721 közötti időkből legalább 46 oratorikus passiószöveggönyv maradt fenn, melyek szerzői viszont ismeretlenek, sőt 1685 és 1722 között nem kevesebb mint harminc elveszett passióról van tudomásunk. Ellentmondás, hogy

amilyen gazdag e közép-német területek repertoárja, annyira konzervatív is. Ezért használja Werner Braun ezzel foglalkozó munkájának címében a korál-passió terminust.²

A Händelnek tulajdonított János-passió (állítólag 1704-ből) Hans Joachim Marx bizonyítása szerint nem az ő munkája. Sokkal valószínűbb, hogy Heinrich Postel szövegére Christian Ritter (1645—50—1725), a hallei udvar karnagya (aki később Drezdában, Stockholmban és 1700-tól Hamburgban is működött) komponálta. Nem maradt meg teljes egészében, a megmaradt másolat szokatlan módon kezdődik, nem János 18., hanem 19. fejezetével, Jézus foglyul ejtésével Pilátus udvarában, ott, ahol általában a második, a passió prédikációt követő részét alkalmazzák, korál nélkül, zárókórossal. Bach János-passiójának záró kórusa (*Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine* – Nyugodjatok békében szent csontok) szövegében és zenei anyagában ehhez igen hasonló. Anélkül, hogy kijelentenénk, hogy Bach ismerte Ritter művét szembetűnő, hogy a két darab zenei anyaga, az esztétikai klímája nem nagyon különbözik egymástól. Mindkét kompozíció a barokk zene hagyományos figuráit veszi alapul. Például az „*Es ist vollbracht*” (Bevégeztetett) szöveg a jellegzetes leszálló motívumra épül mindkét szerzőnél, de míg Ritter egy *recitativo accompagnato*-t ír a manierizmusra jellemző sok szövegismétléssel, addig Bach *secco recitativo*-t és áriát.

Időrendben közelebb áll Bachhoz Keiser 1720-ban (talán 1717-ben), néhány évvel Bach János-passiója (1724) előtt komponált Márk-passiója. Bach biztosan ismerte és tanulmányozta a művet, sőt életrajzi vonatkozásban is közvetett kapcsolat van közöttük: Keiser Weissenfelsben született, Lipcsétől nem messze és a Thomasschuléba járt. A közép-német kántor tradíció ismerete innen ered, és ettől fordul el már Braunschweigben és aztán Hamburgban az operakomponálás felé. Akkoriban *librettista*-ja ugyanaz a Postel volt, aki Ritter János-passiójának poetikus szövegeit fogalmazta. Keiser Márk-passiója kétségtelenül az istentiszteleti szokásoknak megfelelően íródott, erre utal a liturgiát követő kétrészes forma. Az akkoriban szokásos stílus, az oratóriumszerű nyitó- és zárókórus obligát

² Werner Braun, *Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert*, Evang. Ver.-Anst. 1960

hangszerekkel az *Exordiumban* és a *Conclusióban* itt is megtalálható. Ritterrel ellentétben Keisernél négy korált is találunk: kettő egyszerű négyszólamú *colla partéval*, azaz az énekszólamokkal együtt haladó hangszerekkel, egy *obligatóval*, azaz önálló vonós szólamokkal, és egy szóló-korál a régi mesterek, Flor és Sebastiani stílusát követve. A korálszövegek két esetben a reformációs, két esetben a barokk repertoárból származnak, amelybe Keiser a kései 17. században talált *O Traurigkeit, o Herzeleid* korált is befűzi. A négy közül háromnak a szövege Bach passióiban is megtalálható: *Was mein Gott will, O hilf Christe, Wenn ich einmal soll scheiden*. Operakomponista lévén az áriákat legtöbbször obligát hangszerekkel látja el és ezek legtöbbször *da capo*-szerkezetűek. Ahogy néhány évvel később Bachnál is, a *recitativók* és áriák mindig szoros összefüggésben állnak egymással. Ritterrel ellentétben Keiser *recitativói* tömörek, ez is világosan mutatja az oratórium- és opera-*recitativókkal* való közösségüket. Ahogy Sellénél és Theilénél, Jézus szavait itt is mindig vonósok kísérik.

Ha tovább követjük a passió történetét Keiser után, akkor Bach passiói emelkednek ki, illetve a korai 18. századi passió-oratóriumra pillantva két jelentős kortárs szerző, Georg Philipp Telemann és Bach fiának, Carl Philipp Emanuelnek a nevét kell megemlítenünk. Bach passióinak teológiai, liturgiai, zenei hagyományai kétségtelenül meghaladják korát (habár közel száz évre feledésbe merültek). Gyakran elfeledkezünk arról, hogy nem mindennapi nagyságuk ellenére liturgiai szempontból istentiszteletre szánt művekről van szó. Egészen a késői 18. századig tovább él tehát a műfaj. Telemann mint hamburgi vezető muzsikus több mint negyven éven keresztül tartja életben ezt a tradíciót. A nagyheti istentiszteletekre 1722 és 1767 között 46 passiót ír, legalábbis 23-ról biztosan kimutatták, hogy az ő tollából származik. Az 1745-ben keletkezett János-passió még a komponista életében kiadásra került. Ahogy Brockesnél, nála is megfigyelhető, hogy a hagyományos bibliai elemek, a turbák, monológok mellett további kitalált szereplők is megjelennek (*Tochter Zion, Sünder, Stimme Gottes*, stb.).

A János-passió különös érdekessége áriáinak és *ariosóinak* szövege: Johann Daniel Zimmermann, a hamburgi Szent Katharina templom archidiakónusa írta őket. A költő és a komponista sem volt radikálisan ortodox, kapcsolatban álltak a felvilágosult körökkel. A feszültség a régi és új vallásos szemlélet, az ún.

Frömmigkeit (jámborság, ájtatosság) között akkoriban még igen érezhető volt. A *recitativók* és turbák liturgikus szövegei érzelmenghangsúlyosak, az áriák és *ariosók* a pietista-felvilágosult gondolatisághoz állnak közel. Az istentiszteletbe való beépíthetőség érdekében passiói elején és végén korálokat találunk. A János-passióban találunk egy, az akkori kritikusokat is foglalkoztató részt: az „*und neiget das Haupt und verschied*” (lehajtja fejét és meghal) *recitativo* után egy élénk, vidám, húsvétot idéző kórustételt írt, 6/8-os lüktetésben. Az ilyen felszabadult dallamkezelés a felvilágosodás lelkületének egyik zenei ismertetőjele, s habár a derűs tematika semmiképpen sem a passió sajátja, nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a művészet és zene esztétikai célja végső soron mégiscsak valamiféle szórakoztatás. A barokkra jellemző retorikai figurák, szóismétlések, hangfestések egyaránt megjelennek. Összességében elmondható, hogy Telemann a barokk és a felvilágosodás határán álló zeneszerző.

Telemann követője Hamburgban keresztfia, Johann Sebastian Bach fia, Carl Philipp Emanuel, aki a maga korában rendkívül ismert szerző volt. Elődjéhez hasonlóan 1768 és 1788 között ő is minden évben írt egy-egy passiót. Mára majdnem teljes zenei anyaguk elveszett, de az Everett Eugen Helm nyomán összeállított műkatalógus bizonyítja, hogy szinte minden művében apja lírikus, nem bibliai szövegeit használta. Egyik Máté-passiójában a turbák és korálok atyja hangszerelése, más passióiban a turbák és *recitativók* Telemanntól származnak. Ez a kollázs-szerű módszer is már világosan jelzi az istentiszteletre szánt oratorikus passió műfajának lecsengését. Az istentisztelet bensőséges vallásosságáról a hangsúly az oratórium szabadabb vallásosságára helyeződik át.

A protestáns passió-oratórium kezdetei

A liturgikus passiótól való elszakadásban döntő jelentőséggel bírt annak a passió-*librettó*nak a megjelenése, melyet 1704-ben Reinhard Keiser zenésített meg és egy évvel később a nagyhét folyamán a hétfői és szerdai vesperásokon mutattak be: *Der blutige und sterbende Heiland*. A szöveg a hamburgi költő, Christian Friedrich Hunold tollából származik, aki Menantes álnév alatt vált ismertté. A művet egy a templomban felállított színpadon mutatták be, és azonnal kiváltotta a templomi hivatalnokok tiltakozását. Úgy vélték, hogy inkább izgatja, semmint tanulsággal látja

el a hallgatót. A szerző előszavában meg is jegyzi, hogy nem az olasz oratóriumok stílusában, hanem teljesen verses megfogalmazásban, evangélista nélkül mondja el Krisztus szenvedésének történetét, de nyomatékosítja, hogy a szent időszakban előadandó. Ez az első nagy német nyelvű passió-oratórium, melyből nemcsak az evangélista részei, hanem a korálok is hiányoznak. A bibliai szöveg pusztán az olvasónak szánt magyarázatokban, vagy színpadi megjegyzések formájában van jelen, például: Jézus sír. Szövegét tekintve *recitativók*, áriák, duettek váltakozásából áll, melyeket különböző, az evangéliumban nem szereplő személyek (Sion lánya, hívő lelkek) szájába ad. Az ilyen és ehhez hasonló verses megfogalmazások igen közel állnak a korabeli operaszövegekhez. A költő és teológus Erdmann Neumeister Menantes által is gyakran idézett mondatában úgy fogalmaz, hogy a templomi kantáták a szó tágabb értelmében a passiók szövegeihez hasonlóan tulajdonképpen opera-stílusú darabok *recitativókból* és áriákból összeállítva. Ez az állítás félreértésekhez vezetett, Bach Máté-passióját például a lipcsei hitközség „operakomédiának” aposztrofálta. Ezzel szemben Mattheson kijelentette, hogy a kantáták nem tartoznak a drámai zenedarabok körébe. A templomi kantáták szerkezeti elrendezésének előterében a bibliai szöveg áll, szemben Menantes és az őt követők passió-oratóriumaival, ahol a drámai cselekményen van a hangsúly.

A leghíresebb és legtöbbször megzenésített passió-szöveg, mely nem liturgiai célokra keletkezett a hamburgi költő, Heinrich Brockes műve, a *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. Ezt a szöveget nem kevesebb, mint hat ismert zeneszerző zenésítette meg, először Keiser (1714), majd Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson, és Gottfried Heinrich Stölzl, végül 1750-ben Johann Friedrich Fasch. Még Johann Sebastian Bach is átvett belőle néhány szövegrészletet János-passiójába (*Betrachte meine Seele arioso*, stb.). Brockes a Hunold-Menantes költeménnyel ellentétben visszatért a bibliai szöveghez, teljes egészében rímes strófákba rendezte, illetve korálokat is tett bele. A templomi hivatalnokok tetszését elődeihez hasonlóan szintén nem nyerte el. Annak oka, hogy Brockes passióját a maga idejében előbb értelmezték oratóriumként, semmint templomi oratorikus passióként az volt, hogy Telemann erre a szövegre komponált zenéjét 1716-ban Frankfurtban koncertszerű keretek között mutatták be. Belépőjegyet is szedtek és a szöveggönyv megvásárolható volt. Szoros kapcsolata a

bibliai szöveggel Brockes művét az oratorikus passió és a passió-oratórium közé helyezi. Mattheson egy igen találó fogalommal *poetikus passió*nak nevezi. (Oratorikus módon templomban előadott poetikus passió.) Ezért is választottam az összehasonlító elemzés másik szálának.

A bécsi *sepolcro oratorio*

Disszertációm középpontjában Antonio Caldara *La passionéja* áll, mely egy sajátos, úgynevezett *wiener sepolcro* műfajt képvisel. Ennek műfaji jellemzőit gyűjtöttem itt össze, mely jó alapul szolgál a későbbi részletes műelemzéshez.

A bécsi császári udvar 1658 és 1740 között zenei szempontból rendkívül termékeny időszakot tudhat magáénak. I. Leopold Habsburg császár és fiai, I. József és VI. Károly konzervatív és erőteljes befolyást gyakoroltak a társadalmi struktúrákra. Ha összehasonlítjuk a késő 17. századi és kora 18. századi Bécs zenei műfajterképét az akkori három legjelentősebb központ, Lipcse, Róma, vagy London zenei termésével, a következőket figyelhetjük meg. Bach teljesítménye szoros összefüggésben áll a lipcsei szociális-, vallási-, kulturális háttérrel, melyben keletkezett; a Händel által jelentősen meghatározott angol oratórium műfajának kibontakozása ugyanígy elképzelhetetlen lett volna az *opera seriára* akkoriban nehezedő társadalmi és esztétikai elvárások befolyása nélkül; Alessandro Scarlatti oratóriumai és kamara kantátái szintén visszatükrözik operai karrierjének társadalmi és vallási körülményeit. A Habsburg uralom alatti viszonylagos politikai stabilitás 1660 és 1740 között, a zene felé előszeretettel való fordulás, az olasz művészet (festészet, költészet, építészet és zene) vezető szerepe alapvető tényezői voltak e korszak szociális és kulturális környezetének. A Habsburg-udvar elősegítette bizonyos egyházi és világi műfajok versenybe szállását az itáliai elődeikkel. Mindazonáltal a bécsi repertoárban tükröződik az udvari környezet konzervatív ethosza. A bécsi udvari oratórium a barokk periódusban két részre osztható:

1. a bécsi oratórium: szcenikusan nem előadott, szövegében, szerkezetében és stílusában az olasz oratórium irányvonalát követi;
2. a *sepolcro*: Krisztus szenvedésének és keresztre feszítésének történetét dolgozza fel, két részből áll, színpadi előadásra szánták. A színpadkép

ebben az időszakban egyedülálló jellemvonása, ahonnan a műfaj a nevét kapta, Krisztus szent sírjának megjelenítése.

Az a törekvés, mely kölcsönösen mind a költő, a komponista és az előadó igyekezetét is meghatározta a kifejezés tekintetében, alapvetően befolyásolta a vallásos-drámai művek funkcióját a bécsi udvari muzsika e periódusában. Az oratóriumot azonnali „használatra” szánták, ritkán került sor második bemutatásra. A *sepolcro* nem az oratórium egyik alfaja: a régi keresztény tradíciók, a liturgián kívüli szokások és a *Settimana Santa* történéseinek egysége, melyek a középkori misztérium-játékok és Mária-síralmak nyomán a 17—18. századi *sepolcri* ábrázolásoknak régies karaktert kölcsönöznek.³ Összehasonlítva más drámai műfajokkal a *sepolcro* a 17. század közepe és a 18. század első fele között zeneileg és szövegileg kevésbé változott. Az első ismert bécsi *sepolcro*, Giovanni Valentini: *Santi risorti nel giorno della passione di Cristo* (1643), a korabeli itáliai *Rappresentazioni* nyomán az itáliai születésű von Draghi (1635—1700) hosszú hivatali ideje alatt keletkezett. Von Draghi (*maestro di capella*, szövegkönyvíró, operakomponista) halála után ebben a sajátos védőburokban a műfaj a többi jelentős drámai műfajhoz képest eltérően fejlődött tovább: vonzódása a kontrapunkt, a polifónia felé, az újfajta stíluselemek iránt kevésbé befogadóan fordulva. Ettől természetesen nem lesz a műfaj konzervatív: művelőitől maximális mesterségbeli tudást igényel, csakúgy, mint a többi drámai műfaj, például az opera.

A meghatározott dramaturgián, Krisztus szenvedésének és halálának történetén kívül a szöveg célja nem pusztán az események megjelenítése, hanem a reflektálás a történésekre, alapvető keresztény vallási és etikai kérdések felvetése, mely eszközéül különböző allegorikus alakokat (Sion lánya, Hívó lelkek, stb.), illetve elvont fogalmak (bűn, szeretet, hit, remény, stb.) megszemélyesítését hívták segítségül. A *sepolcrónak* célja egyrészt az volt, hogy a cselekmény elmesélésével a nagyhét liturgiáját érthetővé tegyék a hallgatóság számára, másrészt a bűnbánat útján katarzist idézzenek elő a közönség számára. Ennek természetesen előfeltétele volt a szöveg érthetősége. Nem a liturgia latin nyelvén, hanem olaszul, illetve németül íródtak. Nem önálló művekként tekintettek rájuk, ezért az elemzések során ritkán

³ Gernot Gruber, *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*, Teil I. Graz 1977 15—23.

választották el őket attól a zenétől, melynek alapjául szolgáltak. Ez egészen az olyan nagy szerzők megjelenéséig, mint Zeno és Metastasio így volt, de általuk az irodalmi kommunikáció olyan intenzívvé vált, hogy immár független vizsgálódási tárggyá lett a kritikai kommentárok számára. Ezek a poétikus szövegek a passió eseményeit színesen, a barokkhoz híven stilizáltan ábrázolják, hasonlóan az utolsó vacsorát, vagy éppen a keresztutat megjelenítő festészeti, vagy szobrászati alkotások sorához. Az ábrázolás olyan technikai sajátosságokkal bír, melyben a vallás és a művészi törekvés szintézise nemcsak a szövegben, hanem a zenében is megnyilvánul. A szöveg kiegészíti a zenét a vallási kifejezés esztétikai szintézisében. A szöveg és a dráma közötti dramaturgiai feszültség kiemelkedő jelentőségű. Krisztus sírjának ábrázolása a zene és költészet szintézisében az udvari kápolnában felállított színpadon.

A szenvedéstörténet (beleértve a szent sír és a feltámadás megjelenítésének középkorból eredő szokását) drámai kifejezésének hagyományain belül a barokk poétika fókuszában egy meghatározott szkematikus modell stilizált apoteózisa áll, mely csak kevés teret enged a személyes kommentároknak. A stílus kötelezettségei, a szokások általában elzárják a lehetőséget a dráma személyes jelentéstartalmai elől. Az előírt költészeti modellek és a dráma „illemtana” (mindenekelőtt a *sepolcro* konvenciói) elutasítják a független drámai stílust. Ennek következményeként a *librettók* többsége elbeszélő, a drámaíró egyénisége eltűnik a *sepolcro* szövegek tipológiájának konvencióiban. Gernot Gruber megfigyelései szerint a következő, a *sepolcro*ra jellemző skémák a késő 17. századig érvényben maradnak:

1. a tematikus fókusz a szent síron és annak mélységes tiszteletén van;
2. szemantikai szempontból a szövegek tartalma különböző szinteken jelenik meg;
 - a) bibliai narráció és annak vallási tárgya,
 - b) a fájdalom, bánat emocionális pillanatai,
3. a *sepolcro* központi témájának kidolgozása a három „kozmosz” szint, a menny, a föld és a pokol illusztrációival.

A *sepolcro* különböző figurái olyan minőségeket testesítenek meg, melyek megjelenítik a mindent átható jó és rossz küzdelmét, és az égi győzelmét a démoni hatalmak fölött. A lelkifurdalás és a bűnbánat a jó és a gonosz téziséből, illetve antitéziséből ered, s a költői koncepció középpontjában a vallási és morális megváltás gondolata áll. A lamentáció, a szemrehányás, vagy a dorgálás a központi szereplők érzelmeinek velejárója. Ez különösen igaz az allegorikus figurák esetében, akik a barokk költészet hagyományainak meghatározó elemei. Ezek a művek „*pulpit oratory*”-k (prédikáló oratóriumok), fontos oktató funkcióval rendelkező darabok is voltak. Az emberiségnek szabad akarata van a választásra, a jó és rossz közötti különbségtételre. Ezek a morális szövegek a maguk kérdésfeltevéseivel és reflexióival segítenek az erkölcsileg helyes útírány megtalálásában. Zeno és Metastasio mesterei voltak ennek, behozták a színházat a templomokba. Később az Árkádia-mozgalom és Metastasio kapcsolatának elemzésénél még részletesen foglalkozom ezzel.

A *sepolcro*-szövegek tematikus aspektusai röviden így összegezhetők: a passió történetének megjelenítése az evangéliumok hagyományai alapján, Krisztus áldozata az istenfélő keresztényért, aki ezt az áldozatot újrateremti a nagyhét imádságai által, és akit Krisztus arra int, hogy újítsa meg hitét. A lelki elmélyülés szándéka és a profán közötti ellentét az isteni hatalmak és az ördögi erők közötti csata metaforájában nyilvánul meg. Mindez olyan szkémák közé bezárva, mint a *recitativo* és ária váltakozásai, melyek magában foglalják a barokk költészet tézis-antitézis-szintézis elvének megvalósítását. Az érzelmek kifejezése a vallási doktrínák határain belül a megszokott módon zajlik, ezzel is bizonyítva a konvenciók dominanciáját a *sepolcri librettiben*. A szövegek egyszerre reflektívek és drámaiak. A dráma tartalmazza a narratív elemeket. A költészet és a narráció epikájának kombinációja a leírásban ölt testet, a lírai elemeket az elégikus hangvétel jeleníti meg, az imádságok pedig didaktikus funkcióval bírnak. Az olasz nyelvű oratóriumok *recitativóinak* szövegei általában 7-11-szótagú sorok szabad keveredése; az áriák és kórusok 4-, 6-, vagy 8-szótagúak, egy szövegen belül egyfélék. A formai kritériumokon túl a retorikai elemek, az *inventio* és *ornatus* megkülönböztetik a versszakokat, de a retorikai stratégia alárendelt a vallási dogmákkal szemben. A nyitókórus egyrészt megadja a *sepolcro* morális *status quóját*, másrészt a bűn és bűnbánat központi

témáját képviseli. A bűn és bűnhődés kérdése sokféle formában ölt testet. Szóló versszakokkal az allegorikus szereplők szájába adva, különböző metaforák használatával a jó és rossz megjelenítésére. A bűnbánatra való buzdítás, a bűnrészesség vádja, vagy a vigasztaló remény hangja áthatja a *sepolcro librettiket*. Nagyon gyakran a felszólító mód sorozatos alkalmazásával érik el ezt a hatást:

- *Respira, o Peccator, ...Vedi, o Mortale, ...Taci, Alma incauta, ...Piangi, Alma dolente...*

Az események szinkronicitása a *sepolcro* szövegekben a passió-események előre tudását feltételezi, mely a nagyheti liturgiában jelenik meg. Mind az Ó-, mind az Újszövetségből vesznek utalásokat a különböző morális tartalmak alátámasztására. A további hangsúlyozásokra gyakran használnak a szövegekben nagy betűket. Az állandó változtatások ellenére a szövegek nyelvi alapjait a szent könyvek adják. A szimbolikus, allegorikus, célzással teli tartalmak komoly feladatot rónak a hallgatóra az értelmezés során. A visszatérő metaforák felismerése segíti az eligazodást. A stilisztikai ismertetőjegyek a zenében is megnyilvánulnak. A polifónia hangsúlyos alkalmazása, új formák, például a *da capo aria* megjelenése, illetve néhány pre-klasszikus elem beépítése csak néhány a sok közül, melyekre a részletes elemzésnél majd kitérek. A hangszerkezelés némiképp takarékos: *continuo*, vagy *continuo* kis vonóegyüttessel, illetve az áriáknál esetleg más hangszer megjelenítése. A *sepolcro*t sötétebb hangszíne is megkülönbözteti az oratóriumtól, de ez nyilván a témájával van összefüggésben. A legjelentősebb képviselői a két Bononcini, Fux, illetve Caldara.

A zenei retorika

Ahogy említettem, disszertációm a barokk zenén belül három mű összehasonlító elemzésére épül, melyeken keresztül a barokk passió-oratórium olasz, német és a kettő különleges ötvözeteként létrejött ún. bécsi *sepolcro* gyökereivel és sajátosságaival foglalkozom. Barokkról lévén szó külön fejezetet érdemel a zenei retorika és affektustan kérdése, mely elválaszthatatlan ettől a korszaktól.

„A zene szónok, akinek szavát minden elme képes jóakaratóan befogadni” (J. Kuhnau)⁴. Ez a meggyőződés átjárja a 17—18. század zeneművészetének minden területét. Általánosan elfogadottá vált, hogy a zene és a szónoklás művészete ugyanazokkal az eljárásokkal él. A zenészekkel szemben elvárás volt, hogy a retorika törvényeit ismerjék és megfelelően alkalmazzák. Ennek gyökereit már a 14. században Philippe de Vitrynél, vagy Guillaume Machaut-nál megtaláljuk. A zenei retorika létezésének körülbelül két évszázada alatt folyamatos evolúción ment keresztül. A zene mint kifejező nyelv nem kerülhette el a retorika rendkívül erős befolyását. Különösen érvényes ez az egyházzeneben: a zene agitatív jelentősége vitathatatlan mind a protestáns, mind a katolikus zeneszerzők esetében. Ez nyilvánvalóan hatott a zenei formaképződés folyamataira.

A retorika több évszázados kiemelkedő szerepét történeti okok magyarázzák. Már létezésének legkorábbi szakaszában, az antik Hellaszban is az érdeklődés középpontjába került.

„Platon a filozófiát mint az igazságra való legnemesebb törekvést olyan magasságok felé viszi, amelyeket csak ő ért el, de mindig abban a könnyed formában marad, amely életeleme. Ugyanakkor azonban a filozófiának alacsonyabb formái is virulnak, mint az alkövetkeztetés, észügyességi játék, szofisztika és retorika. Mármost a hellén világban oly erős az agonális ösztön, hogy a

⁴ Olga Lvovna Zaharova, *A zenei retorika a XVII. században és a XVIII. század első felében*, In: *A Zenetudomány problémái* 3. kötet, Moszkva 1975, Ford.: Györffy István 2014—2016, nem jelent meg, 345—378.

rhetorika a filozófia kárára elterjedhetett, és mint a tömegek kultúrája el is homályosíthatta, sőt csaknem megfojtotta amazt. A túlzott versenyzés és iskolás elméletekbe való süllyedés együtt járt a filozófiával való foglalkozással. Nem ez volt az egyetlen eset, hogy egy kort, amely a dolgok értelmét keresi, olyan kor vált fel, amely megelégszik a szóval és formával.”⁵

Átfogó, egyetemes szerepéhez hozzájárult, hogy a benne mutatkozó törvényszerűségeket a többi művészetben is alkalmazni lehetett. „A retorika a dialektika párja: mindkettő olyan kérdésekkel foglalkozik, amelyeket valamiképpen minden ember egyaránt megismerhet, és nem tartoznak egy külön tudományhoz.”⁶ Eközben a retorika három fő kritériuma – *docere* (meggyőzni), *delectare* (gyönyörködtetni), *movere* (megindítani) – közül az első a logika és a dialektika feladata is. E feladatot mindhárom hasonló módon, kérdésekkel, bizonyításokkal teljesíti. A szónok célja viszont nem feltétlenül az igazság feltárása. Legfontosabb számára nem a hallgatóság elméjére ható logikus bizonyítás, hanem az érzelmi ráhatás. Nem az a döntő, hogy miről akarja meggyőzni hallgatóságát, hanem, hogy ezt hogyan teszi: a *delectare* és a *movere* kerül előtérbe. Ezek már nem a logika és a dialektika, hanem a művészetek társává teszik a retorikát.

A zene és az *artes dicendi* közötti kapcsolatok, kölcsönhatások – legalábbis a nyugati civilizációban – mindig is egyértelműek voltak. A nyugati zene elég sokáig túlnyomórészt vokális jellegű volt, így nyilvánvalóan kötődött a szavakhoz. A zeneszerzőket óhatatlanul befolyásolták a megzenésítéseket szabályozó retorikai doktrínák. Ezek a tanok az önálló hangszeres zene megjelenésével is szervező elvek maradtak mind a vokális, mind az instrumentális zenében. A 18. században, különösen német területeken egyértelműen meghatározták a komponálás módját, de a 19. század elejére jórészt eltűntek a legtöbb oktatási és filozófiai rendszerből.

A retorika a klasszikus görög és római szerzők – elsősorban Arisztotelész, Quintilianus és Cicero – művészetében gyökerezik. E tradíció öröksége az előadás

⁵ J. Huizinga, *Homo Ludens*, Ford.: Máthé Klára, Universum Kiadó Szeged 1990, 162.

⁶ Arisztotelész, *Retorika*, Gondolat Budapest, Ford.: Adamik Tamás 1982, 5.

művészetének öt tényezőre osztása (többféle felosztás létezik, de a három fő pillér – eleje, közepe, vége – mindegyikben megtalálható):

1. *inventio*: kitalálás;
2. *dispositio*: elrendezés;
3. *elocutio*: stílus;
4. *elaboratio*: kidolgozás;
5. *pronuntiatio*: kiejtés, melynek célja a hatáskeltés (*movere*), örömszerzés (*delectare*) és tanítás (*docere*).

Quintilianus megkövetelte a jól képzett orátortól a muzsika legfontosabb elveinek, szabályainak ismeretét. Azt, hogy az orátor számára milyen hasznos a zenében való jártasság, jól példázza egy Quintilianustól fennmaradt anekdota is. Ebben egy sípost gondatlanságból elkövetett emberöléssel vádoltak meg azért, mert egy áldozás kísérőzenéjeként a fríg *modust* választotta. Ennek következtében egy ember begerjedt és levetette magát egy szakadékba.⁷ A 18. századi zeneszerzők (Saint Lambert, Mattheson) úgy gondolták, hogy a zenének kifejezés tekintetében nagyobb ereje van a szavaknál. A különböző dallamok és harmóniák a hatáskeltés és meggyőzés terepén eredményesebbnek bizonyulnak. Leonardo da Vinci a költészet, a festészet és a zene összehasonlítása során szintén arra a következtetésre jutott, hogy a zene a harmóniák által olyan ábrázolásra képes, melyre a költészet, vagy a kimondott szavak nem. A 18. századra a retorika az eddigi közönségközpontúság helyett egyre inkább a művészetközpontúság felé fordult; a hallgatóság figyelmét mindinkább maga az előadás mint művészeti élmény kötötte le. Az előadó személye, kreatív meggyőző ereje és jelentősége felértékelődött az előadás tárgyával szemben (Liszt, Paganini).

A különböző retorikai figurák a középkori oktatás alapvető és általános részét képezték. Az ókori retorika és a zene első jelentős összefonódása Josquin des Pres (1450—1521) és generációjához köthető. Ekkorra ugyanis már megjelentek és széles körben elterjedté váltak Quintilianus és Cicero művei. Az első ókori retorikai

⁷ Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005, 46.

értekezések is ekkor tűntek fel. Zene és retorika összefonódásának első jelentősebb időszaka 1525 utánra tehető. A retorikai doktrínákat a protestáns (Luther) és a latin oktatás adoptálta: a német teoretikusok e szabályrendszerek komponálási eljárásokba való beépítésével a *musica poetica* új kategóriáját teremtették meg. Listenius (1537) volt az első, aki a boethiusi duális (*musica theoretica* és *musica practica*) rendszerbe ezt bevezette és a cicerói elveket a josquini polifóniával összehangolta. Arisztotelész és Quintilianus retorikai fordulatai megjelentek a különböző zenei alakzatokban, melyeket azután később a német írók (Burmeister 1606) Lassus zenéjére vonatkoztatva is kifejtettek, s a zenei retorika mestereként aposztrofálták őt.

Az olasz és német tradíció némiképpen eltér egymástól. Talán legegyszerűbben úgy lehetne megfogalmazni, hogy Itáliában a humanista udvarok és akadémiák még kifinomultabb légkört biztosítottak a régebbi kultúrák felé való forduláshoz, és ezáltal a zenei-retorikai törekvések még radikálisabban fejlődhettek.

A 16. századig nincs adat arra, hogy a zene és retorika összefüggését bárki is konkrétan kifejtette volna; leginkább spekulatív analógiákat felvető kijelentéseket találunk (például a nyolc egyházi hangsor összefüggésbe hozása a beszéd retorika által leírt nyolc részével). Ez alól bizonyos értelemben kivételt képez az egész középkori művészetben uralkodó jelentőségű allegória. Később a humanizmus esztétikai követelményei ösztönözték a zenei retorika kibontakozását. A zene és a szöveg új módon kapcsolódott: az előbbi törekedni kezdett arra, hogy az utóbbit, sőt az egyes szavak értelmét megjelentsen, az előadásmód pedig érzékeltesse azt a hallgatósággal. Abban, hogy a retorika és a hasonló tudományok hatottak a zenére szerepet játszott a filológia általános fellendülése, melyet az antikvitás iránti fokozódott figyelem ösztönzött. Feltámad az érdeklődés a görög nyelv iránt, sorra jelennek meg a különböző irodalmi emlékek (pl. Arisztotelész, Cicero művei) fordításai. Így az antik irodalmi hagyaték közvetlenül hozzáférhetővé és tanulmányozhatóvá válik. A zeneszerzők egyre inkább a költészethez hasonló nyelvet látnak művészetükben, mely alkalmas a különböző affektusok közvetítésére is. Eközben ráatalálnak a költői és szónoki eljárások zenei megfelelőire. Míg korábban a matematikát vallották a zenéhez leginkább szükséges tudománynak, ezt a szerepet lassan a retorika veszi át. A retorika alapfogalmai megjelennek a zenében. A szónoki kifejezésmód egyik fő követelménye volt az *ornatus* (díszített), melynek értelmében

a művészi beszédnek különböznie kellett a köznapi beszédétől. Az ennek megfelelő sajátos retorikai alakzatok a zenében is megjelentek.

Számtalan teoretikai írás foglalkozik a zenei retorika szabályrendszerével, hogy csak a legjelentősebbeket említsem:

1. Vicentino: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555)
2. Zarlino: *Le istituzioni harmoniche* (1558)
3. Joachim Burmeister: *Musica poetica* (1606)
4. Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis* (1650)
5. Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (1739)

Mivel a retorikának és a zenének a közös fiziológiai bázison kívül a hatáskeltés, a hallgatóra való érzelmi ráhatás is egyaránt közös nevezője, így ezek elválaszthatatlanok az affektusoktól is. A hangnem-karakterisztikának lényeges eleme, hogy a különböző hangnemek nem pusztán transzpozíciók, hanem más jelentéstartalmat hordoznak, és kompozíciós megfontolásokon alapulnak. Descartes utolsó munkája, a *Les Passions de l'Âme* (A lélek szenvedélyei 1649) az affektuselmélet szempontjából alampűnek tekinthető. Abban a tekintetben, hogy ez a gyakorlatban mekkora jelentőséggel bírt, mint látni fogjuk, egymásnak ellentmondó következtetésekre juthatunk. A hangnemek sajátos karaktere mint *locus topicus* szerepet kap a barokk zeneszerzői gyakorlatban, mégis sokszor meglehetősen szubjektív módon. Viszont éppen zenei közhellyé válásuk miatt áthagyományozódnak egyik korról a másikra egyfajta zenei tradíciókká. Külön kell választanunk a szerzői szándékot az elmélettől, illetve az előadói gyakorlattól. A 17. század elejére a retorika és zene analógiája áthatja a zenei gondolkodás minden szintjét: stílusok, formák, kifejezőeszközök, komponálási metódusok és az előadói gyakorlat különböző területei. Virágkora a *seconda praticában* Rorétól (1515/16—1565) indul és Monteverdinél (1567—1643) csúcsosodik ki. A barokk stílus általánosan megcélozza a szavak zenei kifejezését, a szenvedélyes beszéd párhuzamban áll a *musica patheticával*. Különböző zenei figurák alakulnak ki a különféle retorikai fordulatok mintájára, például *ellipsis* (váratlan disszonancia megjelenése), *saltus duriusculus* (szűkített, bővített lépések), *passus duriusculus*

(kromatikusan lefelé haladó basszus), *abruptio* (a dallam váratlan megszakítása), különböző ismétlések (*anaphora, analepsis, auxesis, epizeuxis*), stb. Természetesen vannak olyan figurák, melyek csak a beszédben (*aetiloogia, hyphen*), vagy csak a zenében (*catabasis*), illetve mindkettőben használatosak (*abruptio, anadiplosis, exclamatio*).

A szöveg elsődleges szerepe miatt sokkal könnyebb megfelelő zenét írni énekeseknek, mint hangszereseknek. Az affektustartalom a szöveg által világossá válik. Goethe el is különítette az „önálló zenét” az „affektus zenétől”.⁸ Egyfajta elkülönítés a világi és az egyházi zenére vonatkozóan is érezhető. A *locus topicusokból* a zeneszerző bátran meríthet, de csak az igazán nagyok kezein válnak ezek a zenei közhelyek *inventiókká*.

A barokk kor végére aztán az egyenletes temperálás megjelenésével mind az affektustan, mind a zenei retorika diadalútja lecseng. A 17. század előtt elsősorban a szöveg szerkezetét vették figyelembe, és a formai tökéletességet nem áldozták fel az érzelmek kifejezéséért. A barokkban aztán a zene a szöveg „szolgálóleányává”⁹ vált, és a jelentéstartalom és az érzelmek kifejezésének igénye mindent áthatott. Erre utal Caccini is a *Le nuove musiche* előszavában:

„Hogy ilyen stílusban jól komponáljunk és jól énekeljünk, a gondolatok és a szavak megértése és ezeknek utánzása és ízük megadása a kifejező akkordokban és az érzéssel történő éneklésben sokkal hasznosabb, mint az ellenpont, amit én azért használtam csupán, hogy összhangba hozzak két szólamot és kiküszöböljek néhány súlyos hibát, hogy összekössek néhány kemény hangzást, inkább a hatás aláfestése, mint a művészet kedvéért. És bizonyos, hogy jobb hatást vált ki és inkább gyönyörködtet egy olyan stílusban írt ária, ill. madrigál, amely a szavak nyújtotta fogalmakat

⁸ Carl Dahlhaus, *Az abszolút zene eszméje*, Typotex Kiadó, Ford.: Zoltai Dénes 2006, 2—4., 14., Hans Joachim Moser, *Goethe und die Musik*, C.F.Peters, Leipzig 1949, 72.

⁹ John Butt, «A posztmodern gondolkodásmód, a zenetudomány és a Bach-kutatás jövője», *Magyar Zene*, 54. évfolyam, 4. szám (2016 november), Ford.: Mikusi Balázs, 361—372.

érzékelteti, mint az olyan szép éneklésmód, amely az ellenpont minden fogásával sem nyújt semmit.”¹⁰

A modern opera megteremtőjeként Claudio Monteverdi számos újítással lépett föl. Merőben eltért a dicső elődök – Palestrina és Lassus – stílusától, s ezért erősen támadták. Ezek közül az egyik legjelentősebb G. M. Artusi (1540—1613), a bolognai San Salvatore templom kanonoka, aki *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica* címmel 1600-ban egy kritikus hangvétellű, támadó könyvet adott ki az új többszólamúság ellen. Ebben Monteverdit személyesen is támadta. Ezt azután oda-vissza egy sor egymást bíráló írás követte.

A régi stílus, melyet Monteverdi *prima praticának* (nem nevezte nevén) és az új, melyet *seconda praticának* (illetve a saját műveit különítette így el az előzményektől mint *seconda pratica*) nevezett a konszonanciák és a disszonanciák kezelésének tekintetében valóban nagyon eltért egymástól. A *prima pratica* a harmónia tökéletességére törekszik, a beszéd ura. Ennek nyomán alkotott Ockeghem, Josquin des Pres, Clemens non Papa, Gombert és mások. Szabályait Zarlino foglalta össze. A *seconda pratica* első mestere Cipriano de Rore volt, követői többek között Ingegneri, Marenzio, Monteverdi, Giaches de Wert, Jacopo Peri, Giulio Caccini. Ez a gyakorlat már a melódia tökéletességére törekszik, vagyis a harmónia követő státuszba kerül: a szöveget teszi a harmónia urává. Platónból kiindulva a zene a melódia tökéletesítésére törekszik.

A korszak zenei retorikájával foglalkozó teoretikusok közül először Burmeisteret kell kiemelni. 1606-ban megjelent *Musica poeticájában* részletesen kifejti a zeneszerzés legalapvetőbb szabályait és a különböző belső zenei szerveződéseket: konszonanciák és disszonanciák kezelése, kadenciák, *modusok* transzponálása, írásmód, díszítések, szöveg beillesztése, dallam és polifónia, az ellenpont típusai, stb. Legnagyobb újdonsága a zenei alakzatok tana. Quintilianus *Szónoklattanának* figuráit figyelembe véve leírja a zenei beszéd stilisztikai elemeit. Minden retorikai figurának megvan az antik irodalmi párja. Érdeme, hogy a zenei alakzatokat szorosan összekapcsolja a retorikai alakzatokkal (Palisca ezeket

¹⁰ Caccini, A *Le nuove musiche* előszavából, In: *Örök Muzsika*, Zeneműkiadó Budapest 1977, Szerk.: Barna István, 111.

álretorikai figuráknak nevezi).¹¹ A zenei ornamensek, alakzatok már nemcsak dekorációs célokat szolgálnak, hanem expresszivitást fokozó elemekké lépnek elő. Előtérbe kerül a szöveg által hordozott affektustartalom, melyet a zeneszerző zenei-retorikai figurákkal közvetít. Ez nyilvánvalóan befolyásolja a harmóniai és melódiai szövetet is. Jól látható tehát, hogy a barokk retorikus gondolkodásmód elválaszthatatlan a szenvedélyek kifejezéséről szóló tanítástól, az affektus-elmélettől. Burmeister a zenét és a retorikai eljárásokat különböző eszközök segítségével kapcsolja össze. Számára vitathatatlan, hogy e kevert stílus legnagyobb mestere Lasso volt, *In me transierunt* kezdetű ötszólamú motettáját ennek illusztrálására elemezte is. *Musica poeticájában* huszonhat alakzatot ír le, melyek közül nem mindegyik érinti az affektus-elméletet is.

Az affektustannal foglalkozó írások közül az egyik legfontosabb Athanasius Kircher *Musurgia Universalis* (1650) című munkája. Fontos megjegyeznünk, hogy az alapaffektusok tekintetében megoszlanak a kor teoretikusainak, zeneszerzőinek elképzelései. Descartes hat szenvedélyben határozza meg, Reinhard Keiser hetet, míg Monteverdi és Kircher három affektust nevez meg alapszenvedélyként. Kircher kapcsolódik a Monteverdi-féle *concitato genere* elképzeléshez is, mely szerint egy bizonyos zenei mozgásforma szorosan kapcsolódik egy adott szenvedélyhez, s azt a megfelelő nyomatékkal képes ábrázolni, hogy az adott szenvedélyt a hallgatóban felkeltse.

Schacci (1649) és Mattheson (1739) három általános zenei stílust különböztetett meg céljuk és helyük szerint: templomi, kamara és színházi. A kor esztétikájának szintén része volt egy másik hármass felosztás is. Eszerint magas, közepes és alacsony zenei-retorikai stílusokat különítették el, melyekhez különböző műfajok, hangnemek és előadásmódok társultak. A dór *modus* például az alacsony stílushoz tartozott, ahová a rusztikus-, bukolikus-, *pastoral* költészetet és a szatírákat sorolták. Előadásmódjukra a nyers kidolgozatlanosság, az átlagos beszédhang-

¹¹ Palisca, „*Ut oratoria musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism*”, *The Meaning of Mannerism*, Hanover, NH: University Press of New England, ed. Franklin W. Robinson, Stephen G. Nichols 1972, 37—65.

magasságnál csak egy árnyalattal emelkedettebb tónus, szerénység, alázat jellemző.¹² A különböző *modusok* és a hozzájuk tartozó érzelmek és azok zenei megjelenítése némiképp változott a 16. és 17. század folyamán.¹³

Kircher (1601—1680) korának polihisztora volt: a jezsuita rend tagjaként tanulmányai végeztével a würzburgi egyetemen matematikát, filozófiát, héber és szír nyelvet tanított. A harmincéves háború elől Avignonba menekült (1635), majd a pápa Rómába hívta. Valamennyi művét itt írta és nem is tért vissza Németországba. Zenei elméletének hátterében elsősorban Gesualdo és Palestrina művei húzódnak meg, a barokk opera, a monódia semmilyen formában sincs jelen írásaiban. Ennek elsősorban az az oka, hogy elemzései fókuszában az egyházi zene áll. Zeneelméletében alapvetően a zarlinói hagyományokra támaszkodik. A négy temperamentum antik elméletét (Hippokratész-Galénosz) kapcsolja össze az egyes affektusokkal és az azokat kiváltó fiziológiai folyamatokkal. Ezek a következők:

1. számú táblázat

A négy temperamentum antik elmélete

Temperamentum	Szangvinikus	Kolerikus	Melankolikus	Flegmatikus
Testnedv	vér	sárga epe	fekete epe	nyálka
Szerv	szív	máj	lép	agy
Elem	levegő	tűz	föld	víz
Planéta	Merkúr	Mars	Szaturnusz	Neptunusz
Tulajdonságok	meleg, nedves	meleg és száraz	hideg és száraz	hideg, nedves
Évszak	tavas	nyár	ősz	tél

¹² Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005, 64.

¹³ Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005, 76.

Napszak	reggel	dél	este	éjjel
Életkor	ifjú	fiatal felnőtt	idős felnőtt	koros
Affektusok	szerelem, öröm	harag, düh	szomorúság, panasz	béke, mértékletes- ség ¹⁴

Az arisztotelészi három alapaffektus (harag, mérséklet, alázat) mintájára itt a vidámság, a lelki nyugalom és a részvét, vagy szánalom alapérzésekre vezethető vissza az összes többi szenvedély. A zenei alapkarakterek leírására Kircher kidolgozza *tetrachord*-elméletét (görög alapok). Annak megfelelően, hogy a félhang hol helyezkedik el (az elején: mi-ről, a közepén: re-ről, a végén: ut-ról indítva), három affektus-hatást érhet el a zenei folyamat. Tipikus barokk *lamento*-basszus figura az ereszkedő *tetrachord*, amely elsősorban a *passacagliákban*, *chaconne*-okban fordul elő. A *tetrachordok* összekapcsolásával tizenkét *tonust* hoz létre, mindegyik sajátos affektustartalommal bír. Kircher (Róma, 1650) nyolc zenei stílust különített el céljuk és felhasználási módjuk szerint. A zenemű típusát összefüggésbe hozta azzal a közönség-típussal, amely számára íródott.

2. számú táblázat

Kircher nyolc zenei stílusa és alkalmazásuk

Stílus	Cél és alkalmazás	Kircher példái
<i>Ecclesiasticus</i>	Misék, motetták. Ünnepélyes, fenséges, súlyos.	Lassus, Allegri, Palestrina

¹⁴ Dietrich Bartel: *Musica Poetica, Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, London: University of Nebraska Press 1997, 37. Érdekes, hogy a több ezer éves ájurvédikus tanítások és a jóga is igen hasonló felosztást alkalmaz az emberi természetre vonatkozólag.

<i>Canonicus</i>	Megmutatni a komponista jártasságát.	Valentini, Micheli
<i>Phantasticus</i>	Hangszeres. Szabad és gátlások nélküli.	Froberger
<i>Madrigalescus</i>	Olasz madrigálok. Boldog, élénk, édes.	Monteverdi, Marenzio, Lassus
<i>Melismaticus</i>	Ütemmértékes éneklés. Izgatottság nélkül. <i>Arietta, villanella.</i>	della Spinetta
<i>Hyposchematicus</i>	Tánc és balett. Izgatott öröm, féktelenség nélkül. <i>Galliarda, courante, passamezzo, allemande, sarabande.</i>	Kapsberger
<i>Symphoniacus</i>	Hangszeres együttesek.	Kapsberger
<i>Dramaticus, Recitativus</i>	Hirtelen érzelmi- és hangnemváltás kifejezésére.	Caccini: <i>Euridice</i> , Monteverdi: <i>Ariadné</i> ¹⁵

Elméletét Johann Mattheson fejleszti tovább és alkalmazza a 18. század elején a dúr-moll tonalitásra.

Johann Mattheson (1681—1764): *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) és a *Der vollkommene Capellmeister* (1739) című értekezéseinek fókuszában a régi *modusok* és a modern gyakorlat hangnemeinek egymással való megfeleltetése áll. Kiindulópontja a *Tono primo*, a d-moll. Három csoportra osztja a 24 hangnemet. Az első nyolc közé a leggyakrabban használtak kerülnek. A második egység nyolc

¹⁵ Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005, 67.

hangneme a kvintkörre épül (egy-egy bé-s, illetve keresztes hangnem váltakozásával), a harmadik csoport esetleges, kevésbé meghatározó hangnemek tartoznak ide. Az egyházi hangnemeknek megfelelően modern hangnemek így alakulnak:

1. dór (d *finalis*) – d-moll;
2. transzponált dór (g *finalis*) – g-moll;
3. eol (a *finalis*) – a-moll;
4. fríg (e *finalis*) – e-moll;
5. ión (C *finalis*) – C-dúr;
6. transzponált ión (f *finalis*) – F-dúr;
7. hypoión (g *finalis*) – G-dúr;
8. transzponált líd (b *finalis*) – B-dúr.

A 16 fő hangnemhez sajátos karaktert társít:

1. d-moll: kellemes, békés, nyugodt;
2. g-moll: csaknem a legszebb hangnem, komolyság, kecsesség, gyengédség, mérsékelt panasz és hajlékonyság;
3. a-moll: panaszos, derék, higgadt, altató, *klavierhoz*, hangszerekhez illő, pompás, komoly;
4. e-moll: bús, tragikus, mélyen gondolkodó, fájdalmas, komor;
5. C-dúr: Vidám, kedves, bájos, egykor a perpatvar, civakodás kifejezésére használták, trombitákat, ütőket, oboákat alkalmaztak felvidítés céljából;
6. F-dúr: a legszebb érzések: nagylelkűség, erkölcsösség, kiválóság, állhatatosság, szigorú egyszerűség;
7. D-dúr: éles, erős, határozott, akaratos, makacs, dacos, zajos, lármás, háborús dolgok kifejezése, trombiták és timpani használata;

8. G-dúr: szerelmes, kéjes, gyönyörteljes, a mértékletesség őrzője, a lélek gyengédségének kifejezője;
9. c-moll: szerfelett dallamos és szomorú;
10. f-moll: higgadt, szenvtelen, melyhez valamiféle kétségbeesés társul, halálfélelem kifejezése, a hallgatóban remegést, rettegést okoz;
11. B-dúr: pompás, pazar, kegyesség, jóindulatúság;
12. Esz-dúr: rendkívül patetikus, bőség, gazdagság;
13. A-dúr: inkább panaszos érzelmek kifejezésére, mint szórakoztatásra hajlamos;
14. E-dúr: kétségbeesés, reménytelenség, szomorúság;
15. h-moll: bizarr, melankolikus, kedvetlen;
16. fisz-moll: nagy szomorúság, halálos szerelem kifejezése.

Mint említettem, kérdéses, hogy a hangnemkarakterisztika hogyan állta meg a helyét a gyakorlatban. Mattheson e felosztása erősen szubjektív. Az viszont kétségtelen, hogy több hangnem sajátos karaktere mint *locus topicus* szerepet kap a barokk stílus kompozíciós technikájában. Ellentmond az elméletnek, hogy Händel például, ha az énekes nem tudta elénekelni az áriát az általa írott hangnemben, mindenféle fenntartás nélkül transzponálta azt. Ennek oka, hogy a nagyvállalkozó Händel sokszor előadatta darabjait más-más énekesek közreműködésével, ezzel ellentétben az egy helyhez kötött Telemann viszont folyton újat írt, ugyanis nem sok darabját adták elő többször.

A hangnemek a hangközök egyenlőtlen felosztásából származó hangolási rendszerek (pythagoraszi, arisztóxiánszi, középhangos hangolások)¹⁶ miatt eleve különböző sajátosságokkal rendelkeztek, nem véletlen, hogy bizonyos hangnemek használatát kerülték (egyszerűen hamisan szóltak az adott hangolási rendszerben). Nem tudjuk bizonyosan, hogy Mattheson rendszerében melyik hangolás a mértékadó. A jól temperált hangolásokban (Werckmeister I-II-III) aztán a transzpozíciós lehetőségek

¹⁶ Tarnóczy Tamás, *Zenei Akusztika*, Zeneműkiadó Budapest 1982, 216—228.

elvileg határtalanokká válnak, amely megint csak nem a sajátos hangnemkarakternek kedvez. Emellett a kamarahang (a') területenkénti eltérései is az elmélet felbomlásához, vagy legalábbis létjogosultságának megkérdőjelezéséhez vezettek.

Ami Mattheson zenei retorikáját illeti, az 1737-es *Kern melodischer Wissenschaft* (A dallam tudományának magva) és az 1739-es *Der vollkommene Capellmeister* (A tökéletes karmester), bőséges forrással szolgál ebben a tekintetben. Tulajdonképpen a barokk zenei retorika utolsó összegzései ezek, melyekben egyúttal már a gálans stílus sajátosságainak leírása is helyet kap. Érdeemes megjegyezni, hogy fiatal korában szoros barátság fűzte Händelhez és Telemannhoz is, utóbbival munkakapcsolatban is állt, hiszen Telemann a hamburgi Johanneum kántora és az öt főtemplom zeneigazgatója volt, míg Mattheson a dóm zenei irányítását látta el. Händellel később főként a szakmai rivalizálás okán megszakadt e fiataalkori barátság.

Mattheson zenei retorikájában a dallam kapja a központi szerepet. Melódia és harmónia kapcsolatában a hierarchia mérlege nála a dallam javára billen. Ezzel közvetve csatlakozik ahhoz a vitához, amely Rameau 1722-ben megjelent *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* című értekezése nyomán bontakozott ki. Míg a korábbi elméleti írások leginkább gyakorlati jellegűek voltak, Rameau a filozófiai dimenziót is beemelte traktátusába. A nyugati zene alapvető törvényszerűségeit tudományosan, didaktikailag megvilágítva, analízisek és matematikai magyarázatok során keresztül tárta fel. A harmónia primátusát hangsúlyozta, s korában nagy népszerűsége tett szert. A két ellentétes nézet a dallam és a harmónia elsőbbségének kérdésében megosztotta a kor zeneszerzőit, zenetudósait. Erre már Monteverdinél is utaltam. Matthesonnál egyértelműen a dallam primer volta fogalmazódik meg:

„1. §. A dallamköltés lényege: olyan énekelhető menetek kitalálásának és elkészítésének készsége, amelyekből melódia keletkezik. A jó dallamcsinálás művészete az egész zene legbensőbb lényege. Éppen ezért legfeljebb csodálkozni lehet azon, hogy az efféle legfőbb fontosságú kérdést, amelytől minden függ, mindmáig az egész világon figyelmen kívül hagyták. Olyannyira keveset gondolnak rá, hogy még a legelőkelőbb mesterek, mint pl. Rameau úr (és a hozzá hasonlók) kénytelenek bevallani, hogy erre

nézve szinte lehetetlen meghatározott szabályokat alkotni, s ezt azzal az ürüggyel mondják, hogy úgyszólván minden csupán a jó ízléstől függ (melyre nézve pedig lehet és kell is bizonyos szabályokat felállítani).”

„2. §. Így dicsekvés nélkül én vagyok vitathatatlanul az első, aki nyilvánosan megköveteli a tiszta melódiát, és aki erre nézve világos útmutatást is adhat. Tudomásom szerint ugyanis senki más nem írt erről még helyes elvek alapján és kellő nyomatékkkal. Mindenki tüstént a többszólamúságra veti magát, s így még a leggyakorlottabbak munkájából is semmi sem hiányzik oly nagyon, mint éppen a melódia: mert fáradozásuk során mindig a kocsi mögé fogják a lovat és rögtön nagy garral négy-tíz szólamban kezdenek írni; mielőtt még egyetlenegynek is megadták volna a maga jogát, és megtanulták volna, hogy miképpen kell azt igaz bájossággal és kellemmel felruházni.”¹⁷

Ebből világosan kiderül, hogy felfogása szerint a harmónia csupán a dallam járulékos eleme. Az egyszerű megelőzi az összetettet. Ez már egyfajta stílusfordulatot jelez. A barokk hatásesztétika átadja a helyét egy mindinkább szubjektívvé váló érzelmi hatásmechanizmusnak.

A másik alapvető elem elméletében a zenei közérthetőségre való törekvés. E tekintetben inkább a franciák, semmint az olaszok követését javasolja. Ezzel a francia felvilágosodás affektuselméletével tart rokonságot: a dallam ismert, rövid, mindenki által énekelhető legyen. Ez is már egy újfajta stílus felé mozdulást jelez. A kis ambitus, a szimmetria, a belső arányok áttekinthetősége kerül előtérbe. E tekintetben Lullyt tartja követendőnek. A belső tagolás szimmetriája különösen fontossá válik, az ütemváltás kerülendő. Ez előrevetíti a periodikus gondolkodást. A klasszicizálódás folyamatában az egyszerűség és a letisztultság a vezérlő elvek. A kromatikát és a disszonanciákat kerüli. A barokk túlírta, aszimmetrikus, hosszú dallamait elutasítja.

¹⁷ Mattheson, *A dallam tudományának magvából*, In: *Örök Muzsika*, Zeneműkiadó Budapest 1977, Szerk.: Barna István, 150—151.

A retorika *decoratio* eleme kulcsfontosságúvá válik számára. Érdekes, hogy a barokkban általánossá váló *da capo aria* ismétlése retorikai szempontból nem releváns, hanem inkább a *decoratio* tárgyát képezi. Ez nyilván dramaturgiai kérdéseket is felvet. Inkább az énekes számára ad lehetőséget az improvizációra, vagy a stílusban való jártasság és a jó ízlés megmutatására. A 18. században átalakul az előadóművészet. A virtuozitás központi szerepet kap. A dús barokk koloratúrákat Mattheson is mérsékelni igyekszik az új stílus jegyében. A díszítések redukálása is már egyértelműen a klasszicizálódás folyamatát mutatja. Érdekes megfigyelni, hogy Mattheson mellett a korszak más jelentős komponistái milyen affektusokat társítottak a különböző hangnemekhez, esetlegesen mennyire tértek el egymástól. A Desz/Cisz dúr/moll, illetve a Fisz/Gesz dúr és a Gisz/asz moll nem volt gyakori a praxisban (hamisan szóltak).

3. számú táblázat

Affektusok és a hozzájuk társított érzelmek a kor jelentős komponistái szerint

	1691 J. Rousseau	1692 Charpentier	1713—1719 Mattheson	1722 Rameau
C-dúr	élénk, vidám, grandiózus	élénk, vidám, harcias	örvendező	jókedvű, örvendező
c-moll	panasz, siralom	bús, komor, szomorú	magányos, szomorú	lággy, panaszos
D-dúr	élénk, vidám, grandiózus	boldog, harcias	boldog, lármás	jókedvű, örvendező
d-moll	komoly	komoly, jámbor, istenfélő	ájtatos, grandiózus, folyó, áradó, nem ugrándozó	édes, lággy
Esz-dúr		kegyetlen, szigorú,	komoly, patetikus	

		kemény		
disz-moll		szörnyű, borzasztó		
E-dúr		civakodó, lármás	végzetesen szomorú	grandiózus, lágý
e-moll	lágý	szerelmes, panaszos	töprengő, bánkódó	édes, lágý
F-dúr	áhitatos	dühös, tüzes vérmérsékletű	leggyönyörűbb, erényes	bosszú, düh
f-moll	panasz, siralom	sötét, panaszos	nyugodt, de mélyen kétségbeesett	lágý, panaszos
fisz-moll			bágyadt, vontatott, szerelmi bánat	
G-dúr	lágý	édes boldogság	csábító, komoly, víg	
g-moll	szomorú	komoly, pompázatos	leggyönyörűbb, bájos, kedves	édes és lágý
A-dúr	áhitatos	boldog, pasztorális	panaszos, szomorú, játékos, tréfás	jókedvű, örvendező
a-moll	komoly	lágý, panaszos	tiszteletre méltó, nyugodt	
B-dúr		pompázatos, örömteli	szórakoztató, pazar, fényűző	dühös, bosszúálló
b-moll		sötét,		gyászos

		mélabús, szörnyű		dalokhoz
H-dúr		szigorú, kemény, panaszos	kemény, támadó, kétségbeesett, elszánt	
h-moll		magányos, melankolikus	bizarr, mogorva	édes, lágý ¹⁸

Az affektusok kifejezésére a különböző zenei elemek (hangterjedelem, tempó, ritmusképletek, hangközök) meghatározott kombinációit is használták, habár Mattheson óva int ezek „szótárszerű” használatától, csupán fontosnak tartja ezek észbentartásukat. A következőkben néhány példát sorolok fel erre vonatkozólag.

4. számú táblázat

Az affektusok és a különböző zenei elemek kombinációi

Hangközök: irány, mérete, harmónia	A hozzá tartozó affektus	Az előadás javasolt módja
Disszonancia	Vad, barbár, szenvedélyes	Erősen és hangosan
Konszonancia	Nemes, egységes, békésen áradó	Általában sokkal nyugodtabban
Megszakított kadencia	Meglepetés	A félbeszakítás késleltetése, vagy elnyújtása

¹⁸ Tarling, Judy, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005, 77.

Félhanglépések	Könnyek és sóhajok	Visszatartással, simán, összekötéssel
Kis hangközök	Szomorúság, a test összehúzódása	Lágyan, összefüggően
Nagyon kis hangközök	Szenvedés, fájdalom	
Egymásba folyó, szűk hangközök	Melankólia, lágyság, finomság	Lágyan az érzelmek megkedveltetésére
Nagy hangközök	Energia	Tárgyilagosan
Nagy szext felfelé	Szigorúság, keménység, keserűség	Erős dinamikával
Kis szext felfelé	Nagy bánat, könnyörgés	Simán, nem túl hangosan
Kis terc	Kisebb bánat	
Konszonáns harmóniák	Víg, dagályos zene	
Előkészített kisebb disszonanciák	Édesség, lágyság	
Előkészítetlen disszonanciák	Kétségbeesés, szenvedélyek, melyek dühbe és erőszakba torkollnak	Erősen hangsúlyozva
Kromatika	Bágyadtság, epekedés, szenvedés	Simán, lágyan
Méltóságteljesen emelkedő alakzatok	Büszkeség, gőg, arrogancia	Mérsékelt hangosan, nem rohanva
Emelkedő nagy konszonáns hangközök	Öröm, remény, a lélek kitárulkozása	Mérsékelt hangosan <i>crescendálva</i> , jobban

		elkülönítve
Röviden artikulált hangok nagy ugrásokkal	Vidámság, jókedv, merészség	Önhittén, energikusan
Egybefolyó hangok disszonanciával	Gyászos, szomorú	Visszatartva
Zűravaros hangok disszonáns harmóniákkal	Kétségbeesés, utálat	Erőszakosan, kiszámíthatatlan durvasággal
<i>Unisono</i>	A harmóniák hiánya gyakran utal magányra és elhagyatottságra	

5. számú táblázat

Affektusok és a hozzájuk kapcsolódó ritmikai elemek

Ritmikai elemek	A hozzá tartozó affektus	Az előadás javasolt módja
Szinkópák	Hízélgés	A képlet első felét lágyan, a másodikat aktív mellkassal és ajakkal
Gyors passzázsok hirtelen megállással	Bosszú, megtorlás	Erőteljesen, rohanás nélkül
Rövid képlet ismétlődése, alatta, vagy fölötté kitartott hangokkal	Bánat	Lassan
Pontozott és tartott	Komoly, patetikus	

hangok keverése		
Hosszú hangok gyors tempóban	Fenséges, magasztos	
Hosszú hangok akkordikusan	Komolyság	Hosszan kitartva
Rövid hangok	Vidámság, jókedv	A vonó, vagy a nyelv gyors mozgásával
Hosszú hangok érzéki hangközökkel	Szerelem, barátság	Udvariasan, nyugodtan
Pontozott hangok lassú tempóban	Merészség, nagyszerűség	Lassan, ügyelve, hogy ne rohanjunk. A pontozott hangoknak különböző mértékben rövidülniük kell az ütemben elfoglalt harmóniai hangsúlyuknak megfelelően.
Pontozott hangok gyors tempóban	Vidámság, élénkség	A pontozott hangnak rövidnek kell lenni.
Lassú lépések	Melankolikus	Vontatottan
Sűrű akcentusok	Bátorság, határozottság	
Ünnepélyes lépések	Fenséges, magasztos	Kimérten, elválasztva, de nem túl röviden
Gyors hangértékek ugrása	Remény, öröm	Röviden és könnyedén ¹⁹

¹⁹ Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005, 85., 88.

A következőkben a tárgyalni kívánt zeneszerzők életéről és munkásságáról adok egy rövid áttekintést annak érdekében, hogy a három elemzendő passiót elhelyezhessük az életműükben. A sort Caldarával kezdem, hiszen ő van a disszertáció fókuszpontjában.

Antonio Caldara

(?1671 Velence-1738 Bécs)²⁰

Az olasz vokális zene egy szokatlanul termékeny zeneszerző-generációjának egyik legproduktívabb alkotója, tevékeny részese az olasz vokális zene ebben az időszakban bekövetkezett ugrásszerű fejlődésének. Életének utolsó szakasza Bécshez köthető, így az olasz és német stílus sajátos módon ötvöződik művészetében.

Keresztelői okirat híján születési idejéről megoszlanak a vélemények, de az 1671-ben kiadott halotti bizonyítvány szerint „életének 66. évében” hunyt el. Giuseppe Caldara hegedűs fia, első zenei intencióit is tőle kaphatta. Valószínűleg a San Marco *maestro di cappellájánál*, Giovanni Legrenzinél, illetve Domenico Gabrieli csellóvirtuóznál tanult. 1693-ban mint csellista aposztrofálta magát, utalva ezzel a San Marco-beli pozíciójára, ahol sokévnnyi szolgálat után 1695-ben a *cappella* állandó tagja lett. Emellett a bazilika alt énekeseként is számon tartották, melynek következtében fizetése lényegesen megnőtt. A *Signori musici di Santa Cecilia* tagjaként 1687-ben nekilát profi karrierje kiépítésének. Két éven belül bemutatják első operáját, a *L'Argenét*. 1693-ban jelenik meg Op. 1 (*da chiesa*) triószonátasorozata Giuseppe Sala nyomtatásában. Szintén az ő kiadásában jelennek meg az Op. 2 (*da camera*) és a 12 kantáta szólóhangra Op. 3 sorozatok is 1699-ben. A *Kyrie-Christe* 1696-ban íródik, s 1697 és 1699 között még legalább két oratóriumát bemutatták a Favában, mely a Santa Maria della Consolazione templom Velencében. Ekkorra már a későbarokk minden fontosabb műfajának jelentős alkotójává vált. 1699-ben Károly Ferdinándnál (Mantova utolsó Gonzaga hercege) a *maestro di cappella da chiesa e del teatro* cím birtokosa lesz. Sajnálatos módon a hercegnek a spanyol örökösödési háború (1701—1714) miatt 1702-ben el kell menekülnie Mantovából, így Caldara is vele tart. Casale, Genova és Velence következik, majd 1705-ben hazatérnek. Erre az alkalomra egy nagyszabású *Kyrie-Gloriát* komponál két kórusra, szólókra és ötszólamú vonószzenekarra. 1707-ben elhagyja a hercegi

²⁰ Brian W. Pritchard, «Caldara, Antonio» in *The New Grove Dictionary of Music*, iv, London 2001, 819—826.

szolgálatot, de 1708-ig valószínűleg még Velencében marad. Ekkor költözik Rómába, ahol olyan jelentős komponistákból álló társaság tagja lesz, mint Corelli, Pasquini, Cesarini, Alessandro és Domenico Scarlatti, illetve Händel. A Habsburg csapatok római ostromának hatására azonban 1708-ban menekülni kényszerülnek, a társaság szétszóródik. Caldara Barcelonába megy, ahol III. Károly (a spanyol trón Habsburg várományosa) és Elisabeth Christine von Brunswick-Lüneburg házasságkötésének alkalmából csendül fel, már címében is allegorikus politikai utalással, az *Il più bel nome* című műve. A következő évben itt mutatják be az *Il nome più glorioso* és a *L'Atenaide* (A. S. Fioré és Francesco Gasparini közreműködésével) című műveket, elősegítve ezzel Caldara és a Habsburg-dinasztia kapcsolatának kedvezővé válását. 1708-ban visszatér Velencébe, ahol bemutatják operáját *Sofonisba* címmel. 1709-ben Rómába megy, ahol Händelt követően *maestro di cappella* lesz Ruspoli herceg szolgálatában. A következő hét évben, egészen bécsi eltávozásáig, karrierje soha nem látott virágzásnak indul. Körülbelül 100 kantáta szólóhangra, további 30 két szólóra és vonósokra (alkalmanként oboákkal és kürtökkel kiegészítve) fémjelzik tevékenységét. E művek Ruspoli herceg Bonelli-palotájának vasárnap reggeli szertartásaira íródtak. Emellett oratóriumok sora (pl. *San Francesca Romana*) keletkezett, melyeket minden év nagyböjti időszakában adtak elő. Ezekon kívül több korábbi oratóriumát is felújították. 1711-ben feleségül veszi a kontraalt énekes Caterina Petrollit, aki 1709-ben csatlakozott Ruspoli zenei társulatához. Szinte azonnal elhagyták Rómát remélve, hogy az a szolgálat, melyet Caldara III. Károlynál Barcelonában már betöltött, biztosítja pozícióját a bécsi udvarnál mint *Kapellmeister*. Ez ugyanis Antonio Pancotti 1709-ben bekövetkezett halálával megüresedett. Caldara azonnal Károlyhoz folyamodott az udvari állásért, valószínűleg még koronázására (mint VI. Károly) is elkísérte Frankfurtba. 1712 elejére érkezik Bécsbe, de addigra már M. A. Zianit léptették elő *Kapellmeisterré*, illetve J. J. Fux lett a helyettese. Így visszatér Rómába Salzburgon keresztül, ahol kapcsolatba lép Franz Antonnal, Harrach grófjával és hercegérsekével, állás után kutatva az érsekség udvarában. E reménnyel és frusztrációkkal teli időszakban Caldara új kompozíciókkal látja el Ruspolit. Kantáták születnek Milánóban és Bécsben, és a *San Stefano, prima rè dell'Ungheria* című oratórium, melyet 1713-ban a Bonelli-palotában mutatnak be. 1715-ben meghal Ziani, így Caldara újra a császári

udvari posztért folyamodik, de Fux kapja meg az állást. Így visszatér Ruspolihoz, bár Béccsel továbbra is fenntartja a kapcsolatot. 1713-ban elküldi a *Maddalena ai piedi di Cristo* és a *La castità* kottáit, 1714-ben a császári udvar nagybőjti ceremóniájára a *San Flavia Domitilla* című oratóriumot, és később, de még ugyanabban az évben a *L'Atenaidét* is a császárné születésnapjára. A kitartás végül meghozza gyümölcsét. Fux ajánlásával ő lesz a *Kapellmeister*-helyettes, s habár kinevezése 1717-től lépett csak érvénybe, fizetést már 1716 áprilisától kapott.

Caldara udvari szolgálata ezután irányt szabott zeneszerzői tevékenységének is. Minden évben legalább egy opera a négy legfontosabb ünnepre (császár és császárné születés-, illetve névnapja), egy opera a farsangi időszakra, illetve a Habsburg-ház esküvői ceremóniáira. Ezzel a műfaj megújulásához is hozzájárult. Egy, néha két opera a nagybőjti időszakra, egyházi művek hétköznapiokra és a vasárnapi szertartásokhoz, a fényűző hangszerelésű miséktől a meghittebb motettákig. Bőséges hangszeres és énekes erőforrásokkal, illetve híres előadókkal rendelkezhetett. Magáénak tudhatta az uralkodó csodálatát is, aki más komponistáknál sokkal bőségesebben honorálta tevékenységét. Emellett alapító tagja és diakónusa volt a *Cäcilien-Bündnis*nek, melyet 1725-ben Bécsben alapítottak az egyházi zene népszerűsítésének céljából. Továbbá az osztrák-magyar nemesség hazájuktól távol szakadt tagjai operák és oratóriumok írásával bízták meg. Legjelentősebb támogatóját, Harrach salzburgi hercegérseket is operák sorával látta el 1717 és 1727 között. Caldara bécsi udvari teljesítménye messze felülmúlta kortársaiét, a hosszú szolgálatot teljesítő Fuxot is beleértve. Rendkívül magas fizetéssel honorálták kimagasló művészi és fizikai teljesítményét. E korszak termései többek között: *Enone*, *Demofonte*, *Ornospade*, *Chisciotte*. Kerülte a másoktól és saját műveiből való kölcsönzést. 1736-ban halt meg valószínűleg e rengeteg munka következtében. Kevés ismert tanítványa volt: G. J. Donberger, Georg Reutter, V. M. Gurecký, C. F. Ritter, F. X. Richter és talán J. D. Zelenka, az 1717—19 közötti bécsi időszakból.

V. Károly (1740) és Fux (1741) halála véget vetett a bécsi udvar e kiemelkedően termékeny művészi korszakának. Ezután Caldara operáit kevésbé, oratóriumait valamivel jobban méltányolta az utókor. A Hofkapellében azonban egészen 1780-ig megőrizték tekintélyes mennyiségű liturgikus zenéjét, különösen a kisebb darabokat. 5 miséje Bambergben *Chorus musarum divino Apollini*

accinentium címen jelent meg. Ausztria, Csehország, Dél-Németország kolostoraiban és nagyobb templomaiban továbbra is kedvelték és elő is adták egyházi műveit. A romantika számára Caldara történelmi figura lett. A Cecília-mozgalom (19. század) antik gyűjteményeiben felbukkannak egyházi művei. A 20. század fokozatosan fedezte fel és foglalkozott óriási munkásságával.

A témából adódóan elsősorban a vokális egyházi és oratorikus műveiről ejtek szót. Az 1716 előtt írt oratóriumok igen változatos képet mutatnak. A velencei (mantovai) aránylag személytelen operastílustól egészen az erőteljes kantátabefolyást tükröző római gyökerű művekig (az intenzív kantátaírás időszaka 1709—1716 közé tehető). Ez a változás elég nyilvánvaló mind a hangszeres, mind a vokális szólamokban: az ötszólamú vonóskíséret helyett háromszólamú vonóstrió szerepel, melyek a kantáták kíséretét imitálják. Az utolsó négy római oratóriumban a szokásos öt szólólista (általában SSATB) négyre (SSAA) redukálódik. Nem kevésbé fontos az sem, hogy stílusuk sokkal líraibbá vált. Szabályos dallami frázisok kromatikával, késleltetésekkel színezve. A basszus hasonlóan kifinomult, kevésbé élénk, mint azok a merev, pontozott ritmikus figurák, melyek legkorábbi műveiben tűnnek fel. Áriái majdnem mind *da capo* szerkezetűek, az *ostinato*ra épülő végigkomponáltság gyakorlatilag eltűnik. A *ritornellek* prelúdiumokkal és posztlúdiumokkal egészülnek ki. A gálans stílus elemeinek beszűrődése nem gyengíti az oratóriumok drámai hatását. A belső konfliktus, a kín, a gyötrellem mind művészién ábrázolt. Egyik legszebb példája ennek a *Maddalena ai piedi di Cristo* (?1698). Bécsi oratóriumaiban az udvar követelésének eleget téve Caldara visszatér a négyszólamú vonósokhoz és az 5-6 vokális szólamhoz. Hangszeres szólamai sokkal teltebbé válnak, anyagaik, akár az *introduzionik*, akár az áriák kíséretei, sokkal kontrapunktikusabbak. Vokális szólamaik terjedelem szempontjából változatosak, gyakran bonyolult ritmikai figurációkkal és *fioritúrával*²¹, szerkezet szempontjából – az operaáriákhoz hasonlóan – rendkívül széles spektrumon mozognak. A szerző inkább a belső, személyes történésekre fókuszál semmint a drámai folyamatok átfogó ábrázolására. A *librettók*ban megjelennek a drámai konfliktusok, a feszült pillanatok sokszor élénk, színes *turba*-kórusokkal ábrázolva. Kórusaiban előfordul

²¹ Ékesítés, díszítés (Böhm László, *Zenei műszótár*, Editio Musica Budapest 1990, 86.)

*madrigalesque*²², a kétrészes bécsi oratóriumok mindkét részét moralizáló záró kórus fejezi be. Ezekre jellemző a homofon és különböző imitációs anyagok egymás mellé helyezése, a csúcspontokon kiterjedt fűgával. Az obligát hangszerek alkalmazása nagyon jellemző az 1716 környékén írott udvari oratóriumaiban: trombita (*Gioseppo* 1726), *schalmei*, harsona, fagott, hegedű csellóval és külön, vagy két harsona és fagott (*Morte e sepolcro di Cristo* 1714), mind az érzelmek kifejezését szolgálják.

A császári udvarba történő kinevezése előtt egyházzenei tevékenysége kevésbé jelentős, azonban 1716 és 1736 között ennek fontossága igen nagy mértékben megnőtt. A Palestrina-féle *stile antico* mint végigkomponált kontrapunktikus anyag jelenik meg Bécsben íródott egyházi műveiben. Liturgikus repertoárja anyagában és stílusában az udvari protokollhoz igazodott, melyben az ünnepeket az egyházi kalendáriumhoz igazították. Ennek megfelelően a hétköznapiakra szánt *Missa brevis*ek mellett a kantátaszerű misekompozíciókon át (középosztály ünnepei) egészen az egyházi év legfontosabb ünnepeire írt *solemnisekig* (*Missa dolorosa*) sokféle típus megtalálható. Ez utóbbiak például klarinéttal, trombitákkal és timpanival dúsítva. A szöveget kórusok és áriák sorozatára adoptálta: bonyolult kontrapunktikus, expresszív, homofon kórus, *solo*-kórus váltakozásokkal, a *solo* pedig gyakran bravúros *da capo* ária obligát hangszerrel (általában *clarino*, harsona, vagy hegedű). Szokványos, bár kevésbé látványos a *colla parte* hegedűkezelés *ripieno* hangszerduplázással együtt. Ezen kívül két hegedű *continuo*val, kürttel, alt-, tenor harsonával, fagottal duplázva az énekszólamokat. Pompára való hajlama megjelenik liturgikus zenéjében is: *Dixit Dominus* (1726), *Magnificat* (solók, két kórus, vonósok, dupla trombita-együttes), *Te Deum* (egy, vagy két kórus váltogatása, fúvóshangszerek). Zsoltárjai (több mint 100, néhányuk ciklusba rendezve) kevésbé látványosak (1-2 *solo*, két hegedű, *continuo*), habár énekeseitől és hangszereitől hasonló virtuóztatást követel meg, mint kantátái esetében. 33 *Offertórium*a (a legtöbb 1718—1720 között keletkezett) a befejező *allegro Alleluja*-szakaszokról nevezetes. Figyelemreméltó még bennük a kontrapunkt-technika, téma-ellentéma kontrasztja, különböző metrumok, eltérő hangvétel és kifejezőmód. Visszatér a miséire jellemző *de rigueur* fűgaszerkesztésre.

²² Madrigálszerű stílusban írt mű (Böhm László, *Zenei műszótár*, Editio Musica Budapest 1990, 154.)

A *stile antico* további megjelenése féltucat a *cappella* miséje és egyéb művei advent és nagyböjt időszakára. A többtétéles, stilisztikai kontrasztokat gyakran alkalmazó liturgikus műveihez képest ezek látszólag egyszerűbbek: a reneszánsz stílust a 18. századi rugalmasság és modernség köntösébe öltözteti. Kromatikus motívumok széles skálája jellemző a *De Profundisban* (1729), az *Ave Maris Stella* (1728) himnusz viszont jóval egyszerűbb és diatonikusabb. A szövegkifejezés itt is nagyon fontos szerepet kap, ezt változatos eszközökkel oldja meg: különböző *tempo* és hangvétel, diszszonancia, kromatika alkalmazásával. Többtétéles miséiben a szöveg felosztásában ortodox mintát követ. Bár eljárásai hagyományokon alapulnak, mégis frissek és újítóak, vagy éppen ünnepélyesek. Az érzelmek, lelkiállapotok kifejezése nagy hatással van a 18. századi mise műfajának megújulására. Habár az Op. 3. 12 kantáta (1699) szintén jelentős a műfaj szempontjából, mégis Caldara a római évek alatt volt nagyobb befolyással e műfaj alakítására. Általában a *recitativo*-ária-*recitativo*-ária formát adoptálta, néha ária-*recitativo*-áriára redukálva, vagy kibővítve (hangszerkíséretes szólókantáták) egészen 10 tételig. A kétszólós kantáták mindig duettel zárulnak, akár 16-tételesek is lehetnek. A kis *sinfoniák* a *concerto* hatását tükrözik, sok hangszeres művét bevezetik. A *continuo*-kíséretes kantátákban a basszus általában bevezeti az énekszólámot, a hangszerkíséretes darabokban a hegedű gyakran előrevetíti az énekszólám indítását, míg a *ritornell* anyaga az énekszólámhoz kontrapunktikusan társul, ezáltal is hangsúlyozva a kíséret önállóságát. Caldara dallamkezelése szerény, az *allegro* áriákban a szokásos fráziskezelés jellemző, gyakran a *gavotte*, vagy a nápolyi menüett hatását tükrözve. A lassú tempójú áriák frázisai hajlékonyabbak, megengedik a kromatikát, a *continuós* kantátákban motivikus kölcsönhatásban a basszussal. A kb. 40 bécsi kantáta, amelyekben kétszólámú basszust és *continuo*t használ bonyolultabban illeszkedve a szoprán és alt, valamint a hegedű szólamához, *recitativo* és ária szempontjából stílusában az udvari operák szerkezetét követi. A *Vicino a un rivoletto* (1729) obligát hegedűvel az első és csellóval a második áriában Caldara római stílusának frissességét bizonyítja. A 13 *continuo*-kíséretes madrigál (*moralí*) 4-szólámra páratlan az életműben. 1731 és 1732 között íródtak, talán megbízásra, a bécsi oratóriumok kórusaihoz hasonló többrészes kórusművek. Ragaszkodása A. M. Lucchini szövegeihez szembetűnő; a letétek számos szövegfestést tartalmaznak.

Hangnem-karakterisztikájában a dúr-moll hangnem hangulati ellentéte egyre inkább jelen van, mely már szintén az eljövendő klasszicizmust előlegezi meg. Az önálló hangszeres darabok az életműben kevésbé jelentős helyet foglalnak el. Caldara jelentősége, invenció-gazdagsága ezekben a művekben kevésbé tetten érhető.

Georg Friedrich Händel

(1685 Halle—1759 London)²³

Apja őt is jogi pályára szánta, de mivel érdekelte az opera, hamar, 1703-ban Hamburgba költözött. 1704-ben egy hirtelen támadt félreértés folytán kardpárbaj alakult ki közte és barátja, Johann Mattheson között. Életét egy nagyméretű gomb mentette meg. Hegedűsként és csembalistaként alkalmazták. 1705-ben bemutatják első operáját, az *Almirát*. 1706-ban meghívásra Firenzébe, majd azután Rómába és Nápolyba utazik. Megismerkedik Alessandro és Domenico Scarlattival, illetve Corellivel és Vivaldival is. 1708-ban valószínűleg találkozhatott Caldarával, aki azért utazott Rómába, hogy *La Resurrezioné*jának bemutatóját meghallgathassa. Egyébként 1709-ben Caldara váltotta Händelt Ruspoli kardinálisnál *maestro di capellaként*. 1710-ben Londonba utazott, majd 1711-ben a hannoveri választófejedelem udvari karmestere lett, de innen azután megszökött. 1712-ben Londonban telepedik le. 1704-ben a királynőt halála után I. György hannoveri választófejedelem követi a trónon, akitől Händel megszökött. A kapcsolat emiatt is kezdetben elég hűvös volt, de valószínű, hogy ennek elsősorban inkább politikai okai voltak. 1720-ban a Royal Academy of Music vezetője lesz, operák sora követi egymást életművében. London az európai operaélet központja lesz, Händel élvonalbeli énekeseket és zenészeket szerződtethet. A színház mégis anyagi okokból 1728-ban tönkremegy. Eközben még a Royal Chapel (királyi kápolna) zeneszerzőjévé is kinevezik. 1729-ben Johann Jacob Heidegger intendánssal együtt létrehoz egy új olasz társulatot. Az operaházat *Lotario* című operájával nyitják meg. 1734-ben a Covent Garden élére kerül. A londoni közönség közönyével és a zenész vetélytársakkal (Bononcini, Arragoni) folyamatos küzdelemben áll, ami felőrli fizikai erejét és anyagi csőddel is fenyegeti. Alkotóereje azonban nem csökken. Ekkoriban eltávolodik az opera műfajától, és a bibliai tárgyú oratóriumok felé fordul (*Saul, Izrael Egyiptomban*, stb.). 1737-es év életének mélypontja volt. A színház

²³ Anthony Hicks, «Handel, George Frideric» in *The New Grove Dictionary of Music*, x, London 2001, 747—812.

csődbe jut, Händel agyvérzést kap és lebénul. Aachenben kúrálja magát. 1740-ben készül el 12 darabból álló Op.6. *Concerto grosso* sorozata, melyet Johann Sebastian Bach hat Brandenburgi versenyével együtt a zenekari darabok csúcsának tekintenek. 1742-ben Dublinban bemutatják a *Messiást*, melynek hangszerelését élete során ezután is folyamatosan javította. Nem is készült el belőle életében a végleges változat. Élete alkonyán sorozatos szürkehályog-műtéteket végeznek rajta (ugyanaz az orvos, aki Bachot is kezelte), de sikertelenül. Élete végére megvakul. Sírja a Westminster-apátságban található. Az angolok nemzeti zeneszerzőjüknek tekintik.

Elég korán mestere lett saját stílusának, de soha nem állapodott meg egyetlen műfaj mellett. Megvolt benne az idegen formák és gondolatok integrálásának képessége. Rendkívül közel állt Itália szellemiségéhez, ahol éveket töltött. Objektivitásának másik fontos forrása természetesen Anglia, mely a német művészet olykor érzelgős bőbeszédűségével szemben mindig is gögösen uralkodott indulatai felett. Bármerre járt, zenei emlékeket gyűjtött: idegen műveket vett, vagy másolt, vázlatokat készített, stb. Német volt, de szellemiségében igazi *Weltbürger*: európai ember, akiben a latin kultúra uralkodik. A nép zenéje éppúgy érdekelte, mint a „magasabb” művészet példái. Rendkívül vizuális volt, szenvedélyesen szerette a szép képeket, s mikor élete végére megvakult, ez művészileg is megbéklyózta. Ahogy Telemann, ő is rendkívül könnyen írt, szinte egy lendülettel, emellett ritka formaérzék lakozott benne. Túláradó invenciója ellenére gyakran használta fel azokat a frázisokat, melyeket legkedvesebbnek, vagy leghíresebbnek tartott, s apró változtatásokkal alakított rajtuk. Ugyanígy tett a műveiben felhasznált idegen kompozíciókkal is. Az egyszerűség és a népies elemek összetartoztak műveiben. Ennek ékes bizonyítéka a megszámlálhatatlanul sok tánc, mellyel egyfajta nemzeti karaktert adott műveinek. Erre Telemann-nál is számtalan példát találunk. Zenéje egyszerre erőteljes és bensőséges. Festő volt, aki mindig ügyelt a részletek kidolgozottságára is. Hangzása telt, de nem lármás, gyakran pompázatos, de nem elementáris, telve pátosszal, szenvedéllyel. A szilárd generálbasszus-alapok és a festői igényességgel megrajzolt dallamvonalak adták művei kidolgozottságának magvát. Drámaiságában egyértelműen Schütz tradícióját folytatja. Beethoven mondta róla: „Händel a legpáratlanabb mester minden mester között. Elment és megtanulta,

hogy egy egyszerű anyagból miként teremtsen nagyszerűt”.²⁴ Nemcsak a maga zenéjét teremtette meg, hanem igen gyakran a másokét is. A. Heuss mondta róla: „Egyetlen mesternek sincs olyan nagy szüksége arra, hogy előadják és jól adják elő, mint Händelnek. J. S. Bachot otthon is tanulmányozhatja az ember, s nagyobb élvezete telhetik benne, mint egy jó hangversenyteremben. Aki soha nem hallotta Händelt jó előadásban, alig sejtheti, hogy kicsoda.”²⁵

Sohasem volt egyházi zenész, és jóformán sosem komponált az egyház számára. Zsoltárai és *Te Deum*ai kivételével, melyeket főúri kápolnáknak írt rendkívüli alkalmakra, csak hangszeres zenét szerzett hangversenyek, vagy ünnepélyek számára. Operái és oratóriumai, melyek tulajdonképpen vallásos operák, mind színháznak íródtak. Mindig tudatosan közönsége számára komponált. A pátosz, a bensőségesség és az érzelemgazdag nyelvezet rendkívül plasztikussá tették zenéjét. Muzsikájában mindenekelőtt rétor volt. Kétségtelen, hogy melódiai gesztusrendszerükben és retorikai elemekben egyaránt gazdagok. A barokk zene esztétikájára jellemző affektus-festés szintén áthatja műveit.

Az 18. századi olasz opera kórusokat mellőző konvenciójával szemben – részben az angol kóruskultúra hatására is – operáiban és oratóriumaiban a kórus kiemelten fontos szerepet játszik. Zenei anyaguk igen változatos. Hol egyházas, hol archaikus, máskor drámai, majd madrigálszerű. Az olasz opera az énekegyüttes tekintetében is elég szűkre szabott keretet képvisel. Ez, néhány kivételtől eltekintve, Händelnél is hasonlóképpen alakul. Áriáiban a leggyakoribb *da capo*-forma mellett a strófikus *Lied* formája, vagy az ismétlés nélküli AB-forma egyaránt helyet kap. A régi alakzatokban új kombinációkat keres, mint például a kis *da capo arietta*. Oratóriumbeli áriáiban a második rész néha *recitativo*, és néhol rendkívül rövid is. A *da capo* ismétlést sokszor kórusaira bizza. A tempóváltások mestere is egyúttal. Az énekszólók terén a virtuozitás igénye mellett legnagyobb jelentősége a *recitativók* terén mutatkozik meg. Gluck vonalát követi. Egy-egy jelenet sokszor *recitativók*

²⁴ Walther Siegmund Schultze, *Georg Friedrich Händel, Leben und Werk*, Deutscher Verlag Für Musik Leipzig 1954, 134.

²⁵ Romain Rolland, *Händel*, Ford.: Benedek Marcell, Gondolat Budapest 1959, 96.

egész sorából áll áriákkal és zenekarral, rendkívül plasztikusan kidolgozva. Ezekben zseniális vizualitása egyértelműen megmutatkozik. Virtuozitása előre megfontolt, nem öncélú, hanem mesterien kidolgozott, mindenekelőtt a darab stílusát szolgálta. Operáiban, oratóriumaiban nem volt nagy újtó, de a műfajokon belül igen messzire jutott állandó kísérletező kedvével. Zseniálisan alkalmazta a szólók és a változatos összetételű kórusok váltogatását. Kivételes dramatikus készsége ezáltal például a Brockes-passióban is megmutatkozik. Ezzel is részletesen foglalkozom majd a mű elemzésénél. Az oratórium számára színház színpad nélkül, következésképpen a zene válik önmaga díszletévé. Ebben kivételes festői tehetsége egyértelműen megmutatkozik (Telemann-nál még inkább). Tájképeiben kicsit egzotikus, némiképp stilizált ez a festés. Beethoven mondta róla, hogy ez „inkább érzelmek kifejezése, mint festés”.²⁶ Romain Rolland úgy fogalmazott, hogy „Händel afféle leláncolt Beethoven”.²⁷

²⁶ Walther Siegmund Schultze, *Georg Friedrich Händel, Leben und Werk*, Deutscher Verlag Für Musik Leipzig 1954, 135.

²⁷ Romain Rolland, *Händel*, Ford.: Benedek Marcell, Gondolat Budapest 1959, 114.

Georg Philipp Telemann

(1681 Magdeburg—1767 Hamburg)²⁸

Részben önképzés útján, részben tanári támogatással tanult zenét. 1701-ben Lipszében jogi tanulmányokba kezd, de közben zenét is ír. Egy zsoltárfeldolgozását bemutatják a lipcsei Tamás-templomban, amelynek sikere nyomán felkérlik, hogy minden második vasárnapra írjon egy kantátát. Ebben az évben Halléba utazik, hogy Händellel találkozzon, akivel haláláig jó barátságban maradtak. 1702-ben megalapítja a Collegium Musicumot, egy negyven tagú, diákokból álló zenei együttest, amellyel rendszeresen tartott hangversenyeket. 1702-ben a lipcsei Operaház zenei igazgatója lesz, operái révén nagy hírnévre tesz szert. Johann Kuhnau, a Tamás-templom kántora emiatt féltékeny is lett rá, és még fel is jelentette, hogy elveszi előle a jobb zenészeket. 1704-ben az egyetemi templom, a Neue Kirche organistája lesz. 1708—1712 között Eisenachban hangversenymester és udvari karmester lesz. Főként kantátákat és instrumentális zenét ír. 1712-ben Hamburgba költözik, ahol egyházi karmester lesz. Megnősül, feleségével 10 gyermeket nevelnek. 1721-ben a hamburgi Johanneum (Brockes is itt tanult) kántorává nevezik ki, majd városi zeneigazgató is lesz. Hamar fellendíti a város zenei életét: opera- és hangversenysorozatokat szervez, saját és más szerzők műveinek bemutatásával. Ekkor írja *Tafelmusik* című három sorozatból álló gyűjteményét. 1722-ben Lipszében meghal Kuhnau, így felkérlik *Thomaskantornak*, de visszautasítja. Így nevezik ki helyette Johann Sebastian Bachot, akivel baráti volt a viszonya, sőt 1714-ben egyik fiának, Carl Philipp Emanuelnek keresztapja is lett. Élete vége felé kevesebbet komponál. Händel ösztönzésére ír még néhány oratóriumot. 1737-ben nyolc hónapot Párizsban tölt barátainál. Ezalatt az idő alatt sok, főként orgonakoncertet ad. Élete során három önéletrajzot is ír (1718, 1729, 1740). Halála után helyét keresztfia, Carl Philipp Emanuel Bach veszi át.

²⁸ Steven Zohn, «Telemann, Georg Philipp» in *The New Grove Dictionary of Music*, xxv, London 2001, 199—232.

Mindenféle műfajban, és gyakorlatilag minden alkalomra alkotott. Körülbelül negyvenégy passiót írt, váltakozó színvonalon. Nevéhez fűződik az első német zenei folyóirat, a *Der getreue Music-Meister* kiadása. Ebben diákok és amatőr zenészek számára jelentetett meg darabokat főként a saját, de egyéb jelentős (pl. Bach) szerzők műveiből is. Hangszerelésükkel alkalmassá tette őket az otthoni zenélésre. Műveiben került az extrém technikai nehézségeket, hogy minél szélesebb körben népszerűsítse művészetét. Így a korabeli udvarokban és a magánházaknál is igen népszerűvé vált. Egyike azon első komponistáknak is, akik az olasz mellett egyre több német terminust is használtak a tempó, dinamika és előadásmód jelölésére, kezdetben főként a vokális zenében. Telemann népszerű volt kortársai körében (Bach, Händel), de a következő generáció (Graun, Hasse) képviselői között is. A korabeli teoretikusok gyakorta idéztek műveiből mint kompozíciós modellekből, szemléltetés, oktatás céljából. Követendő példának tartották. Nemcsak német területeken csodálták. Hollandia, Svájc, Belgium, Franciaország, Itália, Anglia, Spanyolország, Norvégia, Dánia és a Balti államok zeneszerető és zeneértő közössége is kedvelte és tisztelte művészetét.

A német „kevert stílus” létrehozásában vezető szerepet játszott. A szigorú ellenpont-technikát ötvözte francia, olasz és lengyel stíluselemekkel. Habár stílusa a 18. század első felében ezáltal is folyamatosan alakul, bizonyos elemei állandóak maradnak. Dallamkezelésében a német népi elemek, a különböző táncok ritmikája, a gazdag harmóniai faktúrák, az ellenpont elegáns kezelése, a köznyelvi vokális és hangszeres elemek beemelése darabjaiba végig nyomon követhetőek (ebben rokon Händellel, aki szintén nyitott füllel járt-kelt az utcán, a nép között). 1720 táján még inkább elmélyedt az olasz stílus tanulmányozásában, ahol ekkor már a gáláns stílus (Caldara) bontakozott ki. Ennek hatására olyan elemeket adoptált zenéjébe, mint a triolák, a *lombard*-ritmus, és az *alla zoppa* ritmikai figurái. A gáláns stílust igyekezett ötvözni az ellenpont szigorú szabályaival (ahogy Caldara is). Az 1730-as évek első felében jellemző rá az éles tematikus kontrasztok, ütőhangszerek alkalmazása a basszus szólamban, a lassú harmóniaritmus. Ezek okán sokan gáláns, rokokó, vagy korai klasszikus szerzőnek aposztrofálták. Kései éveiben az olasz stílus sok jellemvonását beemelte művészetébe. Nem támogatta azonban azt az általános tendenciát, amely a harmóniák egyszerűsödésében öltött testet. A 19. században

megbecsültsége gyorsan hanyatlott. Sokan becsmérelték egyházi műveit mondván, hogy kevésbé divatosak és, Bach műveivel összevetve, hiányzik belőlük a vallásos áhítat. Utólag kiderült, hogy több egyházi kompozícióját is Bach művének tartották. Romain Rolland azt írta róla, hogy a *Tonmalerei*, a hangfestés mestere volt, még inkább, mint Händel.²⁹

Elméleti írása is megjelent 1735-ben: *Theoretisch-practischer Tractat vom Komponieren*, melyben Fux és Heinichen írásainak felhasználása mellett saját megfigyeléseket is közölt. Műveinek előszavában többször tett utalást más hasonló írások előkészületeire, például az egyházi zene színpadias stílusának, vagy a német *recitativo* kompozíciós módszereinek vizsgálatára és disszonancia-kezelésének módjaira. Végül azonban csak néhány megfigyelést közölt ezekre vonatkozólag.

Telemann fontosnak tartotta a következő nemzedék oktatását is. Erős pedagógiai hajlama önéletrajzi írásaiban és publikációiban is tetten érhető. A *continuo* helyes szerkesztésének és a szólamírás módjainak bemutatására írta például a *Fast allgemeines evangelisch-musicalisches Lieder-Buch* és a *Singe-, Spiel- und Generalbassübungen* című munkáit. Emellett a *Harmonischer Gottes-Dienst* és a *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* előszavaiban a *recitativo* helyes komponálására és előadására nézve közöl észrevételeket. A *Nouveaux quators* című művében egy új basszus-figurát vezet be a szűkített hármashangzatra; Carl Philipp Emanuel Bach *Versuch über di wahre Art das Clavier zu spielen* című írásában helyesli ennek az új figurának a használatát, melyet „*Telemannischer Bogennek*” (telemanni ív, kanyar) nevez el. Sok publikációja (*Essercizii musici*, *Musique de table*, *Der getreue Music-Meister*) enciklopédikus igényű áttekintés a kor műfajairól és stílusairól. A *Neues musikalisches Systemben* nem a kompozíciós technikákkal foglalkozik, hanem inkább tudományosan, matematikai módszerekkel vizsgálja a zenét. Az oktávot 55 *commára* osztja fel: 6 egészhang 9 *commát* tartalmaz (c-h), az utolsó hangnál egy extra *comma* van (h és c között). Minden hangköz négyféle lehet: legkisebb, kis, nagy, legnagyobb. Ezzel nem a billentyűs hangszerek egy új hangolási rendszerét akarta létrehozni, inkább a kevésbé korlátok közé szorított cselló és

²⁹ Romain Rolland, *Händel*, Ford.: Benedek Marcell, Gondolat Budapest 1959, 113.

hegedű számára gondolta ezt applikálhatónak. 1750-ben Scheibe Telemannak írt levelében meglepve írta, hogy saját hangköz-rendszere az *Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechtern* (1739) Telemann neve alatt jelent meg. 1773-ban ismét reklamált, hogy ő találta ki ezt a rendszert elsőként, habár elismerte, hogy az *Abhandlung* megjelenésének részleteit előzőleg együtt megvitatták. Elismerte, hogy a *Critischer Musikust* közösen tervezték Telemannal, aki mielőtt 1737-ben elhagyta Párizst, elolvasta és jóváhagyta az első 15 fejezetet, mielőtt az nyomtatásban megjelent.

Az 1750-es években C. H. Graunnal együtt sok értékes észrevételt tett a francia és olasz *recitativo*-stílus elemeire és a szöveg deklamációjának kezelésére nézve. Graun, aki ekkorra már teljesen az olasz *opera seria* konvencióinak hatása alatt állt, a francia *recitativót* logikátlannak, természetellenesnek, retorikailag gyengének és a költői versmértékkel ellenkezőnek találta. Különösen a francia *recitativók* gyakori metrum- és tempóváltásaira utalt, melyeket szükségtelennek érzett, és a francia nyelv megértésében nehezítő körülménynek tartott. Telemann ezzel szemben elismerte mindkét stílus értékeit, és ezeket saját műveiben alkalmazta is. A francia *recitativóban* „minden folyamatosan árad, mint a pezsgő” vallotta, ezt az 1746-ban megjelent *Maté-passiójának* példáival illusztrálta, ahol a német *recitativókban* a kettes és hármas lüktetés váltogatását alkalmazta. Érdekes lesz ezeket Händel stílusával összevetni, hiszen az ő művészetének egyik jelentősége éppen a *recitativók* területén alkotott újdonságaiban rejlik. Hogy mennyiben kapcsolódik ez a Caldara-féle bécsi, szintén „ötvözet” stílushoz, hasonlóan izgalmas megfigyeléseket ígér.

Végül a két *librettista*, Pietro Metastasio és Bartold Heinrich Brockes tevékenységét tekintem át röviden.

Pietro Metastasio

(Antonio Domenico Bonaventura Trapassi: 1698. január 3. Róma-1782. április 12.
Bécs)³⁰

Olasz költő, moralista, szövegkönyvíró. Habár hírnevét főként 27 *opera seria* librettójának köszönheti, közel negyven egyéb alkalomra szánt műve is van (*feste teatrale*, *complimenti* két előadóra), emellett nyolc oratórium (7 bécsi), harminchét kantáta, nyolc *solo complimenti*, hét *canzonetta*, harminchárom *strofe per musica*, harminckét szonett és egyéb lírikus költemény bizonyítja nagyságát. E széles palettának köszönhetően több mint negyven szerző használta szövegeit Európaszerte, sőt orosz földön is, illetve néhány műve még az Újvilágba is eljutott. A realizmus és a naturalizmus éppúgy áthatja szövegeit, mint a pszichológiai mélységek, vagy a képszerűség. A humanizmus, az emberiség kérdésének nagyító alá vétele szintén alapvető jellemvonása művészetének.

Szerény körülmények közé születik, de tehetségével már korán elismerést vív ki: elnyeri Pietro Ottoboni kardinális támogatását tanulmányai biztosítására. Ottoboni rajongott a zenéért és a színházért, s nagylelkű patrónusnak bizonyult. *Librettistaként*, s mint Pietro Trapassi keresztapja, elősegítette a fiú korai tanulmányait, csakúgy, mint Leopold öccsét. 1727-ben megbízza Pietrót első oratóriumának megírásával és színpadra állításával római rezidenciáján (Cancelleria Apostolica) a másik patronáltja, Giovanni Costanzi zenéjével (*Per la festività del santo natale*). Pietro Trapassi következő fontos kapcsolata a kiváló jogász, Gianvincenzo Gravina volt. Lenyűgözte koraérettsége, intelligenciája és verses rögtönzései, s 1708-ban adoptálta őt. Ekkor jelent meg Gravina fontos irodalmi értekezése is, a *Della ragion poetica libri due*. Jogásznak szánta Pietrót és ezért bevezette a fontosabb társaságokba is. 1712-ben a tizennégy éves Pietro megírja első és egyetlen tragédiáját, a *Giustinót*. Ekkor Gravina Scaleába (Calabria) viszi, hogy unokatestvérénél, Gregorio Calopresénél karteziánus filozófiát tanuljon. 1715-ben

³⁰ Neville, Don, «Metastasio, Pietro» in *The New Grove Dictionary of Music*, xvi, London 2001, 510—520.

patrónusa hatására nevét a Trapassi görög megfelelőjére, Metastasióra változtatja. 1717-ben a *Giustino* már ezen a néven jelenik meg Nápolyban a *Poesie di Pietro Metastasio Romano* című gyűjteményben. 1718-ban meghal Gravina, de neki köszönhetően Metastasio ekkorra már jól képzett és jó összeköttetésekkel rendelkező, biztos megélhetéssel bíró embernek számított. Kezdetben Nápolyban egy ügyvédi irodában dolgozott, de emellett költői karrierjét is folyamatosan építette. Ekkor keletkezett művei: *Endimione (azione teatrale)*, *La Galatea (azione)*, *Angelica*, *Gli orti esperidi*; e két utóbbit Nicola Porpora zenésítette meg, és 1720-ban és 1721-ben mutatták be Nápolyban Elisabeth császárnő születésnapján. 1724-ben Nápolyban elkészül a *Didone abbandonata*, az alkirálynak ajánlva. Ekkortájt Giuseppe Bulgarellinél és nejeinél, a színész és énekes Maria Anna Bentinél élt, akinek a főszerepet is írta. Szintén ő énekelte Vénuszt a *Gli orti esperidiben*, s így szövődött barátság közöttük. Ennek következtében Metastasio a hölgy szalonjának gyakori vendége lett, ahol olyan zeneszerzőkkel találkozhatott, akik korábbi műveit megzenésítették, illetve itt kezdődött élethosszig tartó barátsága is a híres kasztrálttal, Farinellivel. Vinci zenésítette meg következő operáját, a *Siroe rè di Persiát* (1726, Velence) egy hónappal a *Didone* (Róma) megzenésítése után. Ezen kívül szintén Vinci megzenésítésével a *Catone in utica* (1728, Róma), illetve a *Semiramide riconosciuta* (1729, Róma). Porpora nevéhez fűződik az 1728-as *Ezio* (Velence). Mire Metastasio Bécsbe megy, drámái már nemcsak sikeresek, de ünnepelt mesterművek is. Itália mindhárom jelentős opera-központjában játszották őket a legjelentősebb operaszerzők megzenésítésével. 1729-ben Apostolo Zeno vissza akart térni Bécsből Velencébe, így pozíciója megüresedett. 1730-ban Metastasiót nevezik ki a helyére udvari költőnek 3000 forintos fizetéssel. Ez az összeg még a *Kapellmeister*, J. J. Fux honoráriumát is meghaladta, sőt ezen felül még további 1000 forintot kapott a császár magánkincstárától, és 400-at szállásra, étkezésre. 1729-re Metastasio hírnevét és pozícióját már hat sikeres opera és oratórium megírásával biztosította.

Bécs számára írott első műve a *La passione di Gesù Cristo* (rendkívül népszerű a kortársak és későbbi zeneszerzők körében, körülbelül ötvenöt megzenésítésről tudunk) című oratórium volt, melyet 1730. április 4-én mutattak be a bécsi Hofkapellében. A következő évben udvari kötelezettségeinek eleget téve a fontosabb

egyházi ünnepekre, illetve név- és születésnapokra írt szövegeket. 1730 és 1740 között (VI. Károly halála) 11 *opera-libretto*, 11 egyéb alkalmakra írt darab, 7 oratórium, kantáták, *canzonetták*, szonettek és egyéb lírai művek születtek, többek között: *L'Olimpiade*, *Demofonte*, *La Clemenza di tito*, 4 *azioni*, *Achille in Sciro* című oratórium Mária Terézia és Lotharingiai Ferenc esküvőjére, *Ciro riconosciuto*, *Temistocle*.

Legtöbb művének megzenésítője Antonio Caldara, a *Kapellmeister*-helyettes. Kisebbs darabjait általában a többi udvari komponista (Georg Reutter, Luca Antonio Predieri) között osztották szét. VI. Károly halála után (1740) a bécsi udvari élet megváltozott körülményei kedvezőtlenül hatottak Metastasióra. Ausztria területi veszteségei (1730), a háború miatt kialakult nehéz gazdasági helyzet, Mária Terézia 1740-es trónra lépése, illetve a politika és a vallás között húzódó feszült viszony életre hívta az ellenreformáció intézményét, amely azonban már VI. Károly uralkodása alatt gyengülni látszott a bécsi társadalom struktúrájában további szakadásokat előidézve. Átalakult az állam és egyház, illetve a színházak szerkezete is. Ez utóbbiak magánigazgatás alá kerültek. Az osztrák-olasz barokk, melyben Metastasio működött, biztosította a teret a korai klasszicizmus kialakulásának, melyet a Franciaország és Ausztria között kialakuló új szövetség is nagyban támogatott (Mária Terézia házassága, illetve 1744-ben Mária Terézia hűgának és férje testvérének frigye).

1741 és 1782 között Metastasio körülbelül húsz szöveget írt a Habsburg udvari alkalmakra szabva, emellett 8 *complimenti*, új oratóriumok és néhány *opera seria libretto*, esküvőkre, névnapokra, születésnapokra szánt darabok, közel 20 egyéb alkalmakra szánt mű, *solo complimenti* (4 Madrid számára), *azione teatrale*, melyek felkeltették Jommelli, Paisiello, Perez, Traetta és J. Haydn figyelmét is. Számos darabját zenésítette meg egyik kedvenc zeneszerzője, J. A. Hasse. Ezen kívül Reutter, Giuseppe Bonno, Nicola Conforto, C. W. Gluck és Georg Wagenseil. II. József előnyben részesítette az olasz *opera buffa*t az *opera seria*val szemben, ez trónra lépésekor (sőt, már az 1760-as évek közepétől) különösen nyilvánvalóvá vált. Amikor 1776-ban megalapította a Német Nemzeti Színházat és a Nemzeti *Singspiel*t, Metastasio színháza hanyatlásnak indult, művészetének folytonossága csak az udvar keretein kívül realizálódhatott. Jóval halála után is sokan merítették műveiből,

többek között Leopold Kozeluch, Giovanni Liverati és Antonio Salieri is különböző *solo* darabokhoz, áriákhoz, kisebb együttesekhez használták szövegeit, melyeket aztán *solo*-billentyűs kíséret gyűjteményekben jelentettek meg.

Metastasio költészete teljes egészében az Árkádia-mozgalom égisze alatt virágzott. Pietro Ottoboni és Gravina is árkádiánus volt, csakúgy, mint a bécsi udvari poéták mindegyike: Donato Cupeda, Nicolò Minato, Pietro Bernadoni, Silvio Stampiglia, Pietro Pariati, Apostolo Zeno és Giovanni Pasquini. Az Árkádia-mozgalomhoz tartozó írók, költők alapvető célja morális irányultságú: az erény meggyőző ábrázolása, a bűn ellenszenvessé tétele. Ehhez természetesen egyéb irodalmi elvek is társultak, ahogyan azokat Giovanni Vincenzo Gravina³¹, Giovanni Crescimbeni³² és Lodovico Muratori³³ értekezéseikben megfogalmazták. Ezen esszék mindegyike a 18. század első felében jelent meg. Ahogy Metastasio, ők is jól ismerték a karteziánus etikát, melyben az emberi szenvedélyben gyökerező cselekvést mindig egy mentális és lelki kontroll szabályozza. Ennek alapjait Descartes fektette le *Les passions de l'âme* (1649) című munkájában. Ez az értekezés mint legautentikusabb forrás vezette az Árkádia-mozgalom íróinak gondolkodásmódját és tollát. Eszméik az antikvitásban gyökereztek. A tanító-jellegű morális tanulságokat a szórakoztató stílus köntösébe rejtették, az alapvető retorikai cél mint a közönség érzelmeire való hatás, nem nélkülözhetette az erkölcsi példamutatást. Morális drámákat írtak tehát, a szerző prédikátorra lépett elő az olvasó számára. Metastasio kifinomultan vegyítette az antik mesterfogásokat (Arisztotelész, Horatius) az Árkádia-mozgalom vezérelveivel. A szövegek önmagukban is megállják a helyüket, de előadásra is alkalmasak. A megzenésítéseknek mindig igazodni kellett a mindenkori előadói követelményekhez. A drámai kifejezés és a szövegben bekövetkezett érzelmi változások megjelenítésére adott esetben az apparátus is változik, például több duett, vagy kis együttes kerül az anyagba.

³¹ *Della ragion poetica* (1708)

³² *Commentarii* (5 kötet, 1702—1711), *La Bellezza della volgar poesia* (1700)

³³ *Della perfetta poesia italiana* (1706)

A 18. század elején három fontos, úgynevezett „*pulpit oratory*” műfajról szóló tanulmányt publikáltak, melyekben az árkádiánus eszmékkel közel megegyező célkitűzések szerepeltek. Descartes alapokon nyugvó, a morális eszmék fontosságát kiemelő tanító-jellegű művek, a meggyőzés, de egyben a megörvendeztetés kívánalmainak is megfelelő. Mindezen fennkölt eszmék egyszerű, mindenki számára érthető módon tolmácsolva. A színházi „prédikátornak” a templomi prédikátorral szemben támasztott követelményeknek kellett megfelelni. Így Metastasio „abbé” is opera- és oratórium-*librettó*iban egyházatyákról, bibliai történekekről, mitológikus, ősi történetekről mesélve könnyedén a színházba költöztette a templomot. A hangsúly a cselekmény alapos ábrázolásáról a szereplők érzelmvilágának bemutatására helyeződött át. A lírai-jelleg fontosabbá vált az epikusságnál. Metastasio nemcsak költő és *librettista*, hanem prédikátor, néha filozófus és teológus szerepkörben. Nyilvánvalóan tisztában volt a retorika szabályaival is. A 18. században az opera-szövegek nagyjából érintetlenek maradtak, a század második felében azonban az oratórium-szövegeket gyakran átdolgozták opera-*librettó*kká. Ilyen oratóriumok voltak a *Betulia liberata* és az *Isacco figura del redentore*, melyeket főként a nagyböjti időszakra alkalmas szakrális operákká írta át.

Muratori leírta, hogy az első Árkádia Akadémia létrejötte 1690-ben (már 1650-től kibontakozóban volt) új lendületet adott az olasz irodalomnak. Habár az árkádiánusok az antik modellhez való visszatérést, és a görög dráma morális és oktató funkcióját hirdették, mindezeket őszinte, közvetlen, mindenki számára érthető nyelvezettel óhajtották kifejezésre juttatni. Metastasio fiatalkori *Giustinója* teljes egészében a görög modellt követi, későbbi *opera seriá*iban is Arisztotelész *Poétikájának* értelmében jár el a műfajban; ezt le is írja az *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile* (1772, megjelent 1782) című munkájában. Lefordította és jegyzetekkel látta el Horatius *Ars poeticáját*, melynek szemlélete cselekmény-ábrázolásában érhető tetten.

Metastasio kitalált drámáiban szereplőinek neveit a cselekményben betöltött feladatuk alapján utólagosan adta (Arisztotelész mintájára). Descartes nyomán a szenvedélyek által befolyásolt cselekedet morális fékekbe ütközik, melyekkel a szereplők több-kevesebb sikerrel uralkodnak akaratauk felett. A történeti hűség a belső történések hangsúlyos volta miatt háttérbe szorul. Szintén arisztotelészi

intelem, hogy a karakterek ne átlagosak legyenek. A való életben ábrázolt erkölcsileg feddhetetlen hősök és hősnők, nem feltétlenül istenek, szentek, vagy bibliai karakterek, hanem a legmagasabb osztályból valók. Az arisztotelészi, descartes-i, árkádiánus követelmények a verselésben, stílusban, a figurák ékesszólásaiban, illetve a filozófiai, teológiai mélységekben és misztériumokban öltöttek testet. Metastasio bámulatosan és egyedülálló módon teremtette meg műveiben ezen elvárások egyensúlyát. Az árnyalatok mestere, s akárcsak Zeno, a komikus elemeket ő is kerülte. Képes volt összehangolni az irodalmi elemeket a megzenésíthetőség követelményeivel.

Operái három, oratóriumai két-, a *feste* és *azioni* egy- vagy két-, drámai kantátái és *componimenti*-jei egyfelvonásosak. Operáiban a jelenetek a szereplő megjelenése és távozása szerint változnak. A jelenetek felosztásával csak néhány *festában* és *azionében* találkozhatunk, az oratóriumokban viszont egyáltalán nem. A *liaison de scène* technikáját alkalmazza a különböző események, jelenetek összekötésére. Ez azt jelenti, hogy egy közös karakter fűzi össze a történeteket, de a végén előfordulhat helyszínváltozás. Minden drámai műve (színházi, vallásos, szalon) egy már folyamatban lévő cselekvéssel kezdődik, amelyből aztán az adott műfaj szabályai szerint bontakozik ki a központi karakterek belső konfliktusa. A megzenésítésekben a legtöbb cselekmény dialógus (*recitativo semplice*), néha monológ (*recitativo obbligato*), mely aztán végül egy áriához vezet, melyben a szereplő lelkiállapota addigra már világos előttünk. Ezek az áriák többnyire kétstrófás *da capó*k. A *componimenti* és a drámai kantáták általában duettekkel, vagy akár tercettel zárulnak.

Metastasio művei szinte mind Benedetto Marcello *Il teatro alla moda* (1720) című írása után keletkeztek. Metastasio ismerte Marcello munkáját, már pályafutása kezdetétől távol állt az efféle dramaturgiai gyengeségektől. Habár bécsi tartózkodásának első tíz éve az osztrák-olasz barokk utolsó nagy virágkorában telt, már korábbi római, nápolyi, vagy velencei műveivel is felhívta magára a figyelmet az új, klasszikus stílust képviselő komponisták körében. Caldara mellett szövegei a későbbiekben is komponisták százainak (Gluck, Mozart) adtak ihletet. Művei Bécsen kívül is divatosak maradtak a 19. században. Habár a Metastasio-féle dráma népszerű volt, líraisága és erkölcsisége folytán azonban fokozatosan a színpadról a könyvtárak

polcra szorult. Másolták és gyűjtötték őket, már a korai kiadásokban is kritikai és szöveg-magyarzatokkal ellátva. Thomas Jefferson is rajongott érte, meg is szerezte a tizenkét kötetes *Opere del Metastasiót*.

Barthold Heinrich Brockes

(1680 Hamburg—1747 Hamburg)

Barthold Heinrich Brockes³⁴ (1680—1747) német költő, műfordító, jogász volt. A hamburgi Johanneumban, majd Halléban tanult jogtudományt. Bejárta Itáliát, Franciaországot és Hollandiát, végül 1704-ben Hamburgban telepedett le. Később tanácsos lett, sőt a hamburgi szenátus is tagjai közé választotta.

Német költőként elsőnek fordul a dagályos, nehézkes lírától a letisztult, világos nyelvezet felé. Érdeklődésének középpontjában a természet, a vidék és a vidéki ember áll. Lírája mesterkélt, gyakran nyers. Tisztelettel, sőt áhitattal fordul a természet felé, jelenségeinek vallásos értelmezést ad. Ezzel új utat nyit a német költészetben, s ennek az irányvonalnak lesz később képviselője Klopstock is, aki a *Messias* szövegét írta.

Librettója, a Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus (1712) egyike az első német, költészet által megfogalmazott krisztusi szenvedéstörténetnek. A szöveg széleskörű népszerűsége tett szert a kortársak között, többen is megzenésítették, a legjelentősebbek: Reinhard Keiser (1712), Georg Philipp Telemann (1716), Georg Friedrich Händel (1716), Johann Mattheson (1718), Johann Friedrich Fasch (1723), Gottfried Heinrich Stölzel (1725). A *libretto* 1712-ben jelent meg Hamburgban. Brockes már 1713-ban jelentősen átdolgozta, és a következő években többször is változtatásokat eszközölt. A Telemann-féle megzenésítés megegyezik az 1712-ben megjelent változattal, de tartalmaz szövegeket az 1713-as átdolgozásból is. Van, amelyik például Keisernél is megtalálható, de akad olyan szövegrész is, amely kizárólag Telemannál fordul elő. Händel változata sok szempontból eltérő, különösen a sok rövidítés okán. Különbségek mutatkoznak továbbá egyes szavak alakjaiban is. Több másolata létezik, még Johann Sebastian Bach hagyatékában is megtalálható egy 1720-as példány. 1719-ben Hamburgban a nagyhét folyamán Johann Mattheson

³⁴ Kerala J. Snyder/Ida M. Kimber, «Brockes, Barthold Heinrich» in *The New Grove Dictionary of Music*, iv, London 2001, 413—414.

vezényletével Brockes szövegének négy megzenésítését mutatták be: Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel és Johann Mattheson műveit. Már 1705-ben Hamburgban megjelent Christian Friedrich Hunold tollából egy hasonló mű, *Der blutige und sterbende Jesus* címmel. Stílusát tekintve Brockes e mű vonalát követi. Átveszi a *Tochter Zion* allegorikus alakját és a mű középpontjába helyezi. Ez a szereplő tulajdonképpen a bűnös zsidó népet személyesíti meg, érdekes, hogy nőként és nem férfiként. Talán ez is a patriarchális társadalom egyik hozadéka, hogy a bűnös csak nő lehet? Már Hunoldnál is központi helyen van a keresztény lelkek kórusa. Az evangélistát mint a cselekmények narrálóját viszont nem használta; ő majd csak Brockes szövegében jelenik meg. A legtöbb korabeli teoretikus Hunoldhoz hasonlóan vélekedett: epikus elbeszélőre nincs szükség a drámai cselekmény folyamán. Liturgikus-biblikus oratorikus passiónak aposztrofálták a műfajt, melyet koncerttermi előadásra szántak. A bibliai szöveg és a liturgia kapcsolatát hangsúlyozták elsősorban.

A kor komponistái között kisebbfajta versengés alakult ki, olyannyira népszerű volt Brockes szövege. Dicsőhimnuszokat zengtek róla. Még részleteket is átvettek belőle: Bach a *János-passióban* (1724) hat esetben, Telemann a *Máté-passiójában* (1722) szintén hatszor, a *Márk-passióban* (1723) pedig hét ízben. Csak akkor tartották az illető zeneszerzőt valódi mesternek, ha ebből a mester-költeményből egy mester-darabot ír, melyben megmutatja saját művészetét. Nincs még egy német nyelvű költemény a 18. század első feléből, amely ennyire népszerű lett volna. Hasonló hatást több mint ötven évvel később Friedrich Gottlieb Klopstock *Messiás* című költeménye ér majd csak el. A korabeli passióköltészet a szenvedéstörténetet olyan élénken, oly rendkívül erőteljesen ábrázolta, hogy ez mintául szolgált más művészeti ágak, különösen a festészet számára is.

Brockes *librettója* rendkívül bensőséges, érzelemgazdag és érzelemhangsúlyos, ugyanakkor drámai, teátrális és képekben bővelkedő. Mind a négy evangéliumból használ szövegeket, természetesen szabadon átköltve, de a fő forrás Máté evangéliuma. A történelmi hűség és a cselekmény részletgazdag ábrázolása másodlagos jelentőséggel bír. Inkább a megváltásra, az emberiség és Isten kibékülésére koncentrál, Jézus szenvedésén keresztül megvilágítva azt. Nem keresi Krisztus szenvedésének isteni okát. Ebben az egyoldalú megfogalmazásban a

hangsúly a megváltáson van, nem a megbékélésen. A megváltás szubjektív felfogása kiváltképpen Jézus szenvedéseinek, fájdalmainak hangsúlyos leírásában tükröződik. A lelki üdvösség útjában csak a megbánás hiánya állhat. A szenvedés szemlélése megrendít, a megváltás és megtérés belső eseménnyé válik. A szerkezet kantátaszerű: monologizáló, allegorikus, szemlélődő szereplők (Sion lánya, Hívó lelkek) a lelki rezdülések és reflexiók kifejezésére, kórusok (Keresztény egyház kórusa), a cselekvők (Jézus, Péter, János, Jakab, Júdás, Mária, 3 Magdolna, Pilátus, Kaifás, katonák) és az evangélista az események narrátoraként.

A zenei metatér elmélete

Az elemzések során egy újfajta megközelítési módot választottam, a zenei metatér fogalmának bevezetését. A kiindulópontot Beischer-Matyó Tamás matematikából átvett nézőpontja szolgáltatta. A fogalmat tudomásom szerint ő használta így először. Ennek kiterjesztését szándékozom alkalmazni a végső konklúzió levonásában.

Ahhoz, hogy a zenei metatér fogalmát egyértelműen körülhatároljam, szükség van egy kis matematikai kitérőre is. Előljáróban megjegyzem, hogy a „meta” itt nem a metafizika előtagjaként használatos. Az ugyanis mint filozófiai rendszer az érzékszerveink számára hozzáférhetetlen, a dolgok spekulatív (*a priori*) módon való megközelítését jelenti. Nyilvánvaló, hogy ez a zene esetében nem lehet helytálló. Az érzékelés, a megszólalás alapvető kritériumok. Mint módszer, a metafizika a dialektika ellentettje, amely a dolgokat statikusan szemléli, és az ellentéteket egymást kizáró kategóriákként kezeli. Marad tehát a dialektikus megközelítés. Ez a tudomány eredetileg a görög/latin *septem artes liberales* egyike volt, amely filozófiai elméletté és módszerré Hegel kezén vált. Eszerint a dialektika és a logika egységet alkot, azaz a megismerés szubjektív dialektikája tárja fel a valóság objektív összefüggéseit. Az egyén kiküszöbölhetetlen tényező. Ebben az olvasatban a zenei metatér a zene által, azaz az együtthangzások által generált tér egy adott művön belül.

A zenei értelmezést összefüggésbe hozhatjuk a Minkowsky-féle téridő szemlélettel. Ez a lengyel matematikus a fizikában a háromdimenziós euklideszi teret (hosszúság, magasság, mélység) még egy dimenzióval, az idődimenzióval bővítette ki. A relativitáselmélet további kifejtésében ez a meglátás igen nagy jelentőségű volt. Míg a természetben végbemenő mozgások mindig a háromdimenziós térben és időben mennek végbe, a fizikai események színtere nem a háromdimenziós tér, hanem az idővel mint negyedik dimenzióval kibővített úgynevezett négyes világ. A klasszikus fizikában az idő nem transzformálódik, ezért a teret és az időt különválasztva kezeli. A relativitáselmélet az egyidejűség elvének felismerésével megszüntette az idő abszolút jelentését, a háromdimenziós tér és az idő nem külön,

hanem együtt létezik, hiszen mindegyik transzformálódik, azaz egyik sem abszolút. A kettő egyesítésével létrejött négydimenziós világnak azonban abszolút jelentése van. A természeti törvények olyan, úgynevezett inerciarendszerekben érvényesek, amelyek egymással egyenértékűek, fizikai jellemzésükhöz a tér és az idő együttes alapvetése szükséges. Ez a dimenzió tulajdonképpen egy képzetes dimenzió, mely párhuzamba állítható a matematikai imaginárius (képzetes) számokkal. Ezek olyan komplex számok ($z=a+bi$, azaz valós és imaginárius számokból tevődnek össze, ahol $i^2=-1$, azaz $i=\sqrt{-1}$), amelyek négyzete lehet negatív. A komplex számok halmaza a valós számok halmazának illetően való kibővítése. Felmerül a kérdés, hogy a zenére vonatkoztatva vajon mi lesz a $\sqrt{-1}$. Ez a felfogás a szubjektív szemléletet csak a negyedik dimenzióba engedi be, de mégis ez a dimenzió az, amely a zenei értelmezés szempontjából a legfontosabb. Nézzük, hogyan alakul a négy dimenzió a zenére kiterjesztve:

- Első dimenzió (x): a régi szemlélet a ritmus fogalmával azonosítja. Az új szemlélet szerint ez az időbeliség: melyik rezgésszám mikor szólal meg. Nem ritmusnak nevezzük, mert az az elnevezés valamiféle kulturális háttérrel feltételez, nem objektív. A ritmus egyben valamilyen közeget is jelent, ezért nevezzük inkább ezt a dimenziót időbeliségnek.

- Második dimenzió (y): ez az, amit eddig dallam, illetve harmónia néven nevezünk, ehhez azonban szintén kulturális közeg is szükségeltetik, ezért inkább hangmagasságnak nevezzük, mely szintén időbeliséget feltételez a hang rezgő természete folytán.

- Harmadik dimenzió (z): ez a hangszerelés tengelye a régi megközelítésben, az új szemlélet szerint inkább hangszínnek nevezzük, amely köztudottan fizikailag lebontható struktúra. Egy hang színét a benne található felhangok adják meg. Az erősebben szóló felhangtartományok adják meg bizonyos hangszerek jellegzetes hangszínét. Természetesen emellett például egy hang hangszínét az is meghatározza, ahogyan indítják.

- A dimenziók *quatrième ajoutée*-je, a negyedik dimenzió (w): a hangrendszer, az a viszonyítási pont, amellyel értelmezzük az adathalmazt, régen stílusnak neveztük. A stílust azonban az ember határozza meg, az, aki írja a darabot. Ez a zenei $\sqrt{-1}$, egy

képzetes szűrő, amely természetesen nem lehet egzakt, de segít a minták feldolgozásában.

Az új értelmezés szerint tehát az időbeliség, a hangmagasság, a hangszín és a hangrendszer alkotják a zenei metateret, amely rendelkezik a megfelelő esztétikai alappal, így alkalmas arra, hogy dialektikusan szemléljük a zenét, ugyanis a negyedik dimenzió paramétereit mi határozzuk meg. Mi hozunk ítéletet arról, hogy milyen stílusú mű az, amit hallunk, bár az előadásmód szempontjából a darab mindig kortársra is válik, hiszen a zene kizárólag annyiban létezik, amennyiben megszólal. Egy dūr akkord mást jelent most, mint 200 évvel ezelőtt, de természetesen még az egy stíluskorszakba tartozó szerzők számára is más és más jelentést hordozhat. El kell vonatkoztatnunk, úgy kell hallgatnunk a zenét, amilyen - elvárások nélkül. Ez természetesen nem valósítható meg teljes mértékben, mert az a kulturális és társadalmi közeg, amelyben élünk, és amelyben szocializálódtunk óhatatlanul ránk nyomja bélyegét.

Témaválasztásom azért is izgalmas feladat, mert a középpontban lévő zeneszerző, Antonio Caldara csakúgy, mint az összehasonlító elemzés másik két komponistája, Telemann és Händel is egyrészt a *stile mixto* kiemelkedő alkotói, másrészt zenetörténetileg is két stílus határán mozogtak. A későbarokkban elinduló klasszicizálódási folyamat részesei, a kialakulóban lévő gáláns stílus összefogottabb (nem a sekélyes) ágának képviselői. Szintén érdekes kérdés, hogy a *Weltbürger* attitűd, a zenei stílusok összeolvasztása, a már jelenlévő pietizmus szelleme, mely mindkét szöveget áthatja, mennyiben szorul korlátok közé azáltal, hogy a passió mint műfaj adja háttérét. Azt hiszem ez az elemzés lényege: mennyiben van és lehet jelen az új a régiben, illetve mi is az új, mi az a varázslat, az a $\sqrt{-1}$, mely engem mint hallgatót ennek utánajárására készítetett, és amelyet annak idején Bach és még más kortársak is kutatásra és másolásra méltónak tartottak.

Tulajdonképpen a barokk foszladozása a rokokó, s talán nem túlzás azt állítani, hogy csődje pedig a klasszika. Ez alól kivételt képez Haydn *Sturm und Drang* korszaka, Mozart halála után írott művei és természetesen maga Mozart, Mendelssohn is őt tekintette példaképének (tovább is klasszicizált). Az a fajta természetes hullámvész a nyugati zene történetében, amely egy régi stílus

hanyatlásában és egy új születésében végbemegy, Mozartnál megtörik. Hatása a mai napig él, egyfajta kettősséget gerjesztett: az egyszerű és népszerű, illetve a tudós zene dualizmusát. A funkciókra nézve Mozart operáinak kapcsán írja Lendvai³⁵, hogy nála a „belső színpad” tükrözi a szubdomináns, a „külső színpadé” a domináns. Minél összetettebb nála egy szereplő egyénisége, annál inkább megnő a szubdomináns funkció szerepe. Népies, vagy paraszt figuráinak dallamvilágában pedig a domináns és a tonika uralkodik. Mivel itt két stílus határán állunk, először érdemes összegyűjteni az alapvető formai és harmóniai különbségeket. A barokk stílus elsődleges ismérvei a *concertáló* szerkezet, az ellenpont, a *stile antico*, az imitációs szerkesztésmód, a polifónia, a *basso continuo*, a *da capo* struktúrák, illetve a modális gondolkodás maradványai a lejegyzésben, melyre korábban már utaltam, de még a hangnemek tekintetében is találkozhatunk modalitással. Harmóniai jellemző a párhuzamos hangnemek közti szabad oda-vissza közlekedés, a szekvenciák, deklamáló zenei anyagok, diatonikus négyeshangzatok, egyenletes harmóniaritmus, természetesen a hangszerelés és disszonanciakezelés a zeneszerzői egyéniségtől függ, erre is már utaltam. Ettől eltérően klasszikus elemek a következők: világos tagolás, szimmetrikus egységek, a formai arányok önálló kifejezőeszközzé válnak, a hangnemterv szonáta-elvű lesz, a harmóniaritmus egyenetlen, dramaturgiai eszközzé lép elő. A funkciórend egyre határozottabb, az autentikus vonzás válik mindinkább uralkodóvá, ez a disszonanciakezelésen is tetten érhető. Visszaszorulnak a modalitás maradványai, a harmóniavilágot az V^7 -I típusú lépések uralják. Legkedveltebb szubdomináns a II^6 , II^6_5 , a nem V. fokú négyeshangzatokat leginkább dominánssá, vagy szűkítetté színezik, a dūr-centrikusság (sok kūrtenet), és a homofónia lesz jellemző. A színezett szubdominánsok a *maggiore-minore* határterületeiről kerülnek ki, az arányok és a textúra hibátlansága esztétikai kritériummá válik, pontosan ennek tudható be, hogy a franciáknál gyakorlatilag kimarad a klasszika. A formaképzésben a funkciós viszonyokon alapuló modulációs rend abszolút elsődlegessé válik. Az itt megjelenő

³⁵ 'Bevezetés a modális gondolkodásba' in *Verdi és a 20. század /A Falstaff hangzásdramaturgiája/, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1998 (A Zeneműkiadó Vállalatnál 1984-ben megjelent kötet változatlan utánnomása), 144.*

átmeneti, gáláns stílus a rokokótól elválaszthatatlan, először az építészetben lép föl a barokk stílus szigora ellen. Az olasz-francia elemeket ötvöző későbarokk érzelmes-homofon irányzattal kezdődik, és kétségtelenül létezik egy sekélyes ága is, mely ellen Bach is fellépett. A nagyvonalúbb ág fő sodrához Händel, Rameau és Gluck operazenéje tartozik. A műelemzések során a *stile mixto* esztétikai és harmóniai, illetve az átmenet korszakának egyéni jellegzetességeit kutattam a földrajzi, műfaji és szövegi jellegzetességek tanulmányozásával. Ez az a zenei metatér, a négyes világ, mely az objektív értelmezést egy szubjektív tényezővel is kiegészíti, hiszen a stílust a zeneszerző határozza meg, de csakis a hallgató értelmezésével együtt válhat élővé.

Összehasonlító elemzés

A középpontban álló Caldara *sepolcro*-passió kottájával kapcsolatban fontos megemlítenem a következőket. Mivel nyomtatásban ezidáig még nem jelent meg, a hiteles forrás felkutatása nem volt egyszerű feladat. Németh Pál (Capella Savaria) karmester úr közbenjárásával került tulajdonomba egy Új-Zélandról származó kéziratos példány. Ez, egy Brian W. Pritchard, az új-zélandi Canterbury Egyetem professzora és elismert Caldara-kutatója, által lekottázott változat. A mű eredetije Bécsben a National Bibliothekban található. Összevettem, hogy Pritchard professzor munkája onnan származik-e, és meggyőződtem, hogy a rendelkezésemre álló példány hiteles, forrása a bécsi anyag lehetett. A bécsi *Faksimile* a bé-s hangnemű tételek többségében a már említett barokk gyakorlatnak megfelelően eggyel kevesebb bé-t ír ki előjegyzésként, a továbbiakat közben teszi ki. Ezt Pritchard professzor már átírta, ugyanígy a C-kulcsokat is. A *continuo* a *recitativó*kban kidolgozatlan, ezt is saját kottájában már jelezte. Ami számozott basszus szerepel az eredeti, bécsi változatban, az megegyezik Pritchard változatával. Csupán néhány eltérést találtam, melyek a következők. A No. 9-es áriában az eredeti kottában a hatodik nyolcadon g, a Pritchard-féle változatban f van a basszusban. Véleményem szerint ebben az esetben Pritchard vétett a másolás során. A No. 15-ös tétel 27. ütemében cisz van a basszusban, amit a bécsi változat nem jelez, mivel az énekszólamban is c található. Itt is Pritchard hibázott másoláskor. A No.17-es *Aria à 2-es* tétel 66. ütemében Magdolna szólamában a, van, imitálva Péter szólamát, melyet a bécsi *Faksimile* hibásan nem jelez (marad az asz). A No. 19-es tétel első ütemében Péter *recitativó*jában Pritchardnál h (G-dúr akkord), a bécsiben bé (g-moll) szerepel, vélhetően az utóbbi a helyes és szintén másolási hiba lehet. A No. 32-es kórústétel 10. ütemének szopránjában a bécsi változatban c, a pritchardiban h szerepel, véleményem szerint a második a helyes. Ugyanitt az 50. ütem basszusában c-d-c menet található, míg a bécsi változatban e-d-e. Ez utóbbi a helyes. Az *continuo*ók előadó hangszerapparátusára a bécsi *Faksimile* nem utal, így ez alapján állítható, hogy valószínűleg inkább előadói gyakorlatról, mint szerzői szándékról van szó.

Az összehasonlító elemzés fő csapásiránya az alábbiakban felsorolt szempontok mentén halad. Egy-egy tétel elemzésekor adott esetben egyszerre több szempontot is figyelembe veszek, például a hangszer- és harmóniakezelés, vagy a tempó összefüggése a jelentéstartalommal, és így tovább. Egy-egy szereplőt, a kóruskezelést párhuzamosan vizsgálom a három szerzőnél. A konklúzió kialakításához szükséges megfigyelési szempontok:

- előadó apparátus;
- az egyes szereplők ábrázolásának eszközei;
- különböző áriatípusok;
- *recitativók*;
- duettek, tercettek;
- kórustételek, a kóruskezelés módjai;
- a *continuo* szerepe;
- az opera műfajának hatásai az énekhang kezelésében, a dramaturgiában és a hangszerelésben;
- a hangszerelés különbségeinek hatása a zenei ábrázolásmódra;
- a szöveg és zene egységességének kérdése;
- formai és harmóniai jellegzetességek;
- változtatások a műveken belül;
- az olasz zenei hagyományok tükröződése a sajátos német kifejezőmódban;
- *stile mixto*;
- a különféle zenei formák aránya;
- a harmóniai „barokkizmusok” egyéni vonásai a három szerzőnél;
- az eltérő stílusjegyek magyarázata a szövegek vonatkozásában;
- az epikus és lírai megközelítés különbségeinek zenei elemei;
- a paródia és *pasticcio* kérdése; a különféle stíluselemek beszivárgása más műfajokból;
- a tempó és metrum összefüggései.

A legkarcsúbb faktúra mind a szereplők, mind a hangszerelés tekintetében Caldara passiójában található. E tekintetben Händel egyfajta átmenetet képez a még dúsabb hangszerelésű Telemann-passió felé. Caldara szerényebb felrakása egyrészt a bécsi *sepulcro* műfaji sajátosságának, másrészt a sokkal líraibb Metastasio-*librettó*nak is

betudható. A későbbiek folyamán ezt az állítást az egyes szempontokon belül részletesebben is alátámasztom.

Continuo

A *continuo*-kezelést tekintve az egyházi kompozíciókban az a szokásos gyakorlat, hogy a basszust inkább orgona játssza. Mint említettem Caldara esetében a *Faksimilében* nincs utalás a pontos apparátusra. A német gyakorlat megosztott a hosszú-, illetve rövid kísérő-akkordok játékát illetően, Caldaránál hosszú kísérőhangokat találunk (ez az orgonára utal). Händel változatosan alkalmazta mindkét technikát.³⁶ Telemann inkább a negyed értékeket preferálta, Händelhez hasonlóan a passiójában csellót, fagottot *violonét* is alkalmazott a csembaló mellett. Néhol variálnak a *continuo* hangszerek összeállításán, elsősorban bizonyos hangszerek elhagyásával (például fagott) vékonyítanak rajtuk. Az egyházi kompozíciókban a későbarokkban az olasz tradíció szerint a húros hangszerek (a monódiában gyökerező hagyomány) használata mellett egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítottak főleg a vonóhangszerek alkalmazásának a vokális *solo*-tégeknél (korábban csak orgona és valamilyen húros hangszer kísérte). A kontrapunktikus anyagokban (*sepolcro* stíluselem),³⁷ általában egy kísérőhangszer (leginkább orgona) vált az énekszólam(ok) egyenrangú partnerévé. Erre a műfaj hagyományaiból adódóan elsősorban Caldaránál találunk példát, de itt-ott a másik két szerzőnél is megjelenik rövid időre, mintegy az olasz stíusból beszivárgott elemként (ilyen esetben a *continuo* dallami értelemben is önálló szólammá válik). A tárgyalt művek előadó apparátusait tekintve Caldara esetében mint említettem, az előadói gyakorlat volt a meghatározóbb, nem a szerzői szándék.

³⁶ David Williams Peter Ledbetter, «Continuo» in *The New Grove Dictionary of Music*, vi, London 2001, 345—367.

³⁷ Tharald Borgir, *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, University of Rochester Press 1987, 6. fejezet

Kórustételek

I. Caldara

A műben három kórustétel található: az első és második részt is kórustétel zárja, illetve az 5. tétel négyszólamú kórus-*solo* (olasz operai hagyomány) és kórus váltakozása. Ez arányaiban csekély a 32 tételhez képest. Ez valószínűleg azzal magyarázható, hogy a *sepolcro*ban a hangsúly a bibliai cselekmény helyett a belső történésekre helyeződik. Metastasio mestere a belső lelki folyamatok ábrázolásának. A részletes elemzésből kitűnik, hogy a kórustételek hangszerelésükben és felépítésükben hasonló anyagokból állnak (homofon és imitációs szakaszok váltakozása, vonósnégyes, illetve a két további tételben *colla parte* hangszerek is). A *sepolcro* hagyományaitól eltérően a nyitó tétel itt nem kórusra íródott. Szövegük minden esetben az erkölcsi tanúságtétel, illetve a történések reflexiói.

II. Händel és Telemann

A *libretto* azonosságának okán sok a párhuzam a két passió-megzenésítés között. Händelnél 16/107, Telemannál 18/85 kórustételt találunk. A Telemann-mű szövegi betoldásait a szövegkönyv fordításában (Händel tételrendjét követve) jeleztem. A kórus tekintetében ide tartozik az 54.b tétel: zsidók kórusa basszus *soló*val. A kar első megjelenése Händelnél is csakúgy, mint Caldaránál, *soló*val együtt történik, de itt ez rögtön a *sinfonia* után hangzik el. Telemannál a hívő lelkek kórusa követi a *sinfoniát*, *solók* nélkül. Anyagaik vagy korálok, vagy egyéb homofon szakaszok (turbák), illetve többször a zenekar anyagát imitáló letétek. Négyszólamúak, *colla parte*, vagy egyéb hangszerekkel, illetve *a cappella*k. Händel nem személyesíti meg a kórust, a szövegből kiderül, hogy éppen milyen minőségben járulnak hozzá a cselekményhez. Telemann külön jelöli, hogy a hívő lelkek, a zsidó nép, a keresztény egyház, vagy éppen a tanítványok kórusa van színen. Szerepük többféle: egyrészt a bűnös zsidó nép, aki közvetlenül mint szemtanú reagál indulattól fűtve a cselekmény aktív részeseként; hívő lelkeként és a keresztény egyház bőrébe bújva kezdetben a bűnös lélek vergődéseit ábrázolják, mely a történet végén bűnbánóvá, bűnbocsánatot kérővé változik. A tanítványok „ez bizonyosság, mert meg vagyon írva” kijelentéssel csupán egyszer szakítják meg a történet folyását. Megszemélyesítés nélkül a kórus szintén a nép hangján szólal meg, elsősorban Jézust

vádló magatartással. A keresztény egyház homofon korálokot énekel egyetemes mondanivalóval, a nép közbekiáltásai legtöbbször szintén homofon anyagok.

Míg Händel oratóriumaiban - részben az angol kóruskultúra hagyományait követve - a kórus kiemelten fontos szerephez jut, passiójában ez egyáltalán nem érezhető. A faktúrák archaikusak és egyszerűek, zeneszerzői zsenialitása ez esetben inkább a *solo*-tételekben érhető tetten. Caldara és Telemann között annyiban mindenképpen párhuzamot vonhatunk, hogy míg előbbi származásánál és működési helyénél fogva is remekül ötvözte az olasz és német zenei hagyományokat, addig utóbbi is élen járt a német, francia, lengyel³⁸ és olasz stíluselemek ötvözésében. Telemann az 1720 táján kibontakozó gálans stílust (*Empfindsamer Stil*: 1730-tól Németországban alakul ki) is tanulmányozta, és bizonyos elemeit műveibe be is emelte (ahogyan Caldara is: az ellenpont-technikák és a gálans stílus³⁹ keveréke. A *Tonmalerei* zsenialitása azonban nála sem a kórustételekben mutatkozik meg. A többi (körülbelül 43) passiója is elég változatos színvonalú, nem elsősorban a kóruskezelés miatt jelentős az, amelyik valóban átütő. Egyszerűség, régies stílus, szűk keretben, a szereptől függően a fent említett mondanivalókkal.

A notációt illetően meg kell említeni egy fontos, 18. századi praxist. Johann David Heinichen 1711-ben, a *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener des General-Basses* című traktátusában így ír:

„Minden moll hangnemben természetsszerűleg az illető darab hangnemének kis szextjét kell alkalmazni, ahol az nincs eleve jelezve az előjegyzésben.”⁴⁰

³⁸ 1704-ben meghívást kap Erdmann von Promnitz gróftól Sorauba, ahol *Kapellmeisteri* címet kap. Udvari kérésre francia nyitányokat komponál, ez okból kifolyólag megismerkedik Lully, Campra és más francia mesterek munkájával. Két év alatt közel kétszáz *ouverture*-t ír. Amikor az udvar fél évre Plessbe költözött, remek alkalom nyílt arra, hogy Telemann megismerkedjen a lengyel és morva nép tradicionális zenéjével (kocsmai muzsikuskokat is tanulmányozott).

³⁹ Voltaire elnevezése: egyszerű dallamok, letisztultság, motivikusság, dinamikai változatosság

⁴⁰ Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg: Schiller, 1711, 199., idézi Joel Lester, «The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680—1730», *Journal of Music Theory* Vol. 22, No. 1 (1978/1), 65—103. (79.)

Heinichen szerint tehát a moll dóros formája már nem elfogadható, akkor sem, ha az előjegyzés (vagy d tonalításban annak hiánya) ennek ellentmond. Ebből az is következik, hogy a 18. században a d-ort és a mollt alig különböztették meg egymástól. A moll darabok nagy része még a késő barokkban (Bach) sem kap előjegyzést, ha d-mollban van, vagy csak egy b-t, ha g-moll az alaphangnem. Ez a barokk notációs gyakorlat még Haydn művészetében is tetten érhető, akire Fux *Gradus ad Parnassum* című zeneelméleti tankönyve, mely még a régi modális rendszerben gyökerezett, bizonyosan nagy hatással volt. A d-mollt Mattheson is *tonus primus*nak⁴¹ nevezi a *Das Neu-Eröffnete Orchestre* című traktátusában az egyházi hangnemek 17. századi rendjét véve alapul (amely d tonalitással kezdődik). Három elnevezést is ad neki: d-moll, *dorius*, *tonus primus*. A tételek részletes elemzésekor erre utalok majd. A hangnem-karakterisztika szempontjából fontos megjegyezni, hogy a d-ort és moll hangnem hangulati ellentéte a ma megszokott formájában a klasszikus korszak szülötte lehet. A barokkban ez még nem rögzült. Bachnál sok kifejezetten vidám zenét találunk mollban. Ugyanakkor Bach talán legelmélyültebb gyászzenéje (az *Ach, Golgotha recitativo* és a hozzá tartozó ária a Máté passióban, Nr. 69—70) d-ortban van! Igaz, ezt a d-ort a 3-4 bé előjegyzés, az alt hang és a két mélyebb fekvésű *oboa da caccia* hangszíne sötétíti, de mégis d-ort... De még Gluck is d-ortban írja Orfeusz leggyászosabb áriáját. Figyelemreméltó, hogy a barokk korban a d-ort és moll művek (tételek) aránya egyáltalán nem mutatja azt a d-ort-túltengést, mint a következő korszakban, amikor a d-ort már-már egyfajta alapállapot lesz és a klasszikus szerző akkor fordul mollba, ha "összevonja a szemöldökét".

⁴¹ Mattheson, Johann, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, szerzői kiadás, 1713, 245., idézi Lester, Joel, «The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680—1730», *Journal of Music Theory* Vol. 22, No.1 (1978/1), 65—103. (86.)

Az egyes szereplők ábrázolásának eszközei, különböző áriatípusok, együttesek (Aria a 2', terzetto)

- Péter

I. Caldara

Nagyon fontos megjegyezni, hogy a passióban nincs Evangélista, a történések a szereplők elbeszélései nyomán tárulnak elénk. Bár annyiban követi a passióírás hagyományát, hogy a cselekmény elsősorban a *recitativó*kban halad előre: ezek többnyire többszereplős, párbeszédszerű anyagok. Az áriák a történetre adott reflexiók, lelkiállapotok kifejezői. Péternek a műben négy áriája van (kettő az első, kettő a második részben), illetve egy „duett” Magdolnával (1. rész).

- No. 3: „*Giacchè mi tremi in seno*” („Ha már remegek a keblemben”)

- A tétel f-moll alaphangnemű *largo*. Mattheson szubjektív hangnemekarakterisztikájában ez a hangnem „higgadt, szenvtelen, melyhez valamiféle kétségbeesés társul, halálfélelem kifejezése, a hallgatóban remegést, rettegést okoz”. Már az alaptonalitás megválasztása híven tükrözi a szöveg tartalmát: fájdalom, félelem, zokogás, zaklatott lelkiállapot jellemzi Pétert. Egyébként a zenekari bevezető után az egész oratóriumot az ő rendkívül indultatos *recitativója* indítja. Hangnemileg f-c-f keretben mozgunk a párhuzamos dúrok érintésével. *Da capo* szerkezetű, a *pianto* (zokogás, sírás) szóra hosszú melizmával. Harmóniai érdekessége, hogy háromszor (ismétlésekkel hatszor) van a kíséretben, egyszer az énekszólammal együtt is, egy f-moll IVszűk⁶-V⁷_{3#} fordulat, legalábbis a kotta szerint. Mindhárom általam ismert nívós (Cappella Savaria-Németh Pál, Europa Galante-Fabio Biondi, La Cappella de'Turchini-Antonio Florio) felvételen a szűkített- helyett bővített szextet játszanak. A barokk stílusban ez az akkordtípus nem túl gyakori, megjelenése mindig rendkívüli esemény. A gáláns stílus talán túlságosan is érzelemgazdag hangvételésben ez még idegenebbül hat (talán Carl Philipp Emmanuel Bach kivételével). Tény, hogy a líraian drámai mondanivaló hatását ez a harmónia jobban fokozhatja.

- No. 15: „*Tu nel duol felice sei*” („Te, a rosszban is boldog”)

- *Da capo* szerkezet, *andante*, e-h-e tonalitás (a-D mellékhangnemek). Az alaphangnem Mattheson értelmezésében „bús, tragikus, mélyen gondolkodó, fájdalmas, komor”, Péter önnön vétkeinek siratásához ideális közeg lehet. A kis

ambitus és vékony faktúra a gáláns stílus nyomait hordozza, a basszus eltolt tizenhatodjai a zaklatott lelkiállapotot festik alá.

- No. 17: *Aria à 2* Magdolnával: „*Vi sento, oh Dio*” („Hallom én, ó Istenem”)

- *Da capo, largo*, nem nevezhető egyértelműen duettnek, mivel sokszor egymást követi a két szereplő (felelget, vagy imitál), de azért közös szakaszaik is vannak. A keret Esz-c-(b)-Esz, a főhangnem Mattheson⁴² szerint „rendkívül patetikus, bőség, gazdagság” kifejezésére hivatott. A mondanivalóhoz ez esetben inkább Charpentier⁴³ értelmezése állna közelebb: „kegyetlen, szigorú, kemény”. A zene azonban a homofon, háromszólamú vonóskísérettel, mely alatt nincs *continuo* (ha van *continuo*, akkor a közjátékokon és a zárlatokon kívül nincs vonóskíséret, tehát nem nagyon szólal meg együtt az öt szólam), valóban egyfajta magasztosságot, letisztultságot kölcsönöz a szövegnek. A lelkifurdalást, gyötrelmet, pusztulást, a kereszt szó szerinti és átvitt értelmezését a kisszekundok, szüzszeptimek (*saltus duriusculus*), lehajló dallamívek, illetve a moll hangnemek képviselik lírai köntösbe bújtatva.

- No. 24: „*Se la pupilla inferna*” („Ha a beteg szembogár”)

- Szintén *da capo, andante, unisono, obbligato* hegedűkkel. A hangnem g-d-g, a főhangnem Matthesonnál „csaknem a legszebb hangnem, komolyság, kecsesség, gyengédség, mérsékelt panasz és hajlékonyság” kifejezésére alkalmas. A komoly mondanivalót a vonós frazeálások kissé lágyítják: *portatók*, a páros- és hármaskötések táncos karaktert kölcsönöznek (gáláns stíluselem) a kíséretnek. A hangsúly a *colpa* (vétek), *difetto* (hiány), *conosce* (felismer, megismer) szavakra és a létigére kerül, melyek meg is kapják a maguk hosszú melizmáit.

- No. 30: „*Se a librarsi*” („Ha a hullámon lebegni”)

- A passió utolsó áriájaként szintén *da capo, andante*, d-g-d tonalitásban, „kellemes, békés, nyugodt” alaphangnemben. A lebegés érzetét az énekszólam trillái, melizmái (*petto*-mellkas, *nuotator*-úszó, *facile*-könnyű, *timor*-félelem szavakra), kisnyújtott képletei, és a vonósok pároskötéses tizenhatodai idézik fel. A sok díszítés

⁴² Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739)

⁴³ Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005, 77.

a francia barokk stílus hagyományait követi. Az elő- és az egyik közjátékban (a *fine* előtt) kétszer is (plusz ismétlések) ténylegesen bővített szextet látunk és hallunk, igaz, csak a három vonós szólamban *continuo* nélkül, de így is feltűnő kettőspontot tesz a mondandók elé. Az ária hangvétele a reményt, a feltámadást készíti elő.

Összességében Péter karaktere Caldara olvasatában a vívódó, gyötrelmes lélek megtestesítője, elsősorban a gáláns stílus és a francia barokk bizonyos eszközeivel megjelenítve. A retorikai szempontból nem releváns, inkább a *decoratio* tárgyát képező *da capo* ária mint *sepolcro* elem a többi szereplőre is jellemző. A zeneszerző kiváló jártassága az ellenpont-technikában (amely a *sepolcro* egyik követelménye is) nem ebben az ábrázolásban mutatkozik meg. Az olasz barokk operastílusra (a német, osztrák opera ezt követi nemzeti nyelven) jellemző szertelenség, virtuozitás itt letisztultabb formát kap, természetesen nem olyan racionális keretben, mint a franciáknál, de a *sepolcro* dramaturgiája meghatározza a kifejezőeszközöket. A hangfestés fontos szerepet kap, a hangvétel lírai: ez a szereplő belül szenved. Az alt/kontratenor (a másik két passióban is tenor) fekvés is ennek tudható be, csak itt nem hősről van szó, hanem egyrészt a cselekmény részese, másrészt a hívő- és hitetlen bűnös lélek vívódásait is képviseli.

II. Telemann

Péter karaktere Brockes szövegében önállóan hatszor jelenik meg, illetve egy kiségyüttesben hallhatjuk, de szerepe ott nem jelentős.

- 17. b: *Arioso a 4'*: „*Erwachet doch*” („Ébredjetek”) – Jézus, Péter, János, Jakab

- Jézus ébreszti tanítványait, egyértelműen ő a szólista, a többiek csak néhány közbeszólással reagálnak rá. A metrum hirtelen 3/2-re vált, archaikus, motettaszerű lesz a hangvétel, csupán *basso continuo*val. Oda-vissza bejárjuk a teljes T-S-D hangnemkört a-mollból kiindulva és aztán megérkezve. A lényegét, az árulás tényét a tétel végén cisz szűkített szexttel fejezi ki, egyébként a harmóniaváz egyszerű. A matthesoni „panaszos, derék, higgadt, altató, *klavier*hoz, hangszerekhez illő, pompás, komoly hangvétel” megjelenik, bár nélkülözi a magasztosságot, mondanivalójához közelebb áll a higgadt méltóságosság.

- 19.: „*Gift und Glut*” („Méreg és parázs”)

- ABA formájú, pergő ária F-dúrban. Ez a hangnem Mattheson szerint a „a legszebb érzések: nagylelkűség, erkölcsösség, kiválóság, állhatatosság, szigorú

egyszerűség” kifejezésére alkalmas. Amint az később kiderül, Péter jelleme ennek tökéletes ellentéte. A szöveg jelentése az áruló vérét kívánó hű tanítvány éneke, itt még nem sejtjük, hogy ő is egy lesz ezek közül. A hangnem-karakterisztika itt nem állja meg a helyét (Händelnél sem, ebből is látszik, hogy nem szentírás a kor gyakorlatában). A két *allegro assai* rész közé egy *adagio* ékelődik. A „Jézusomat borzalmasan megkötozik és még zivatar sem hull” szakaszra moll hangnemek jutnak: d-g-c (szubdomináns irány), a *jämmerlich* (fájdalmas) szóra fisz-szűkített szeptimmel, egy pillanatra e-nónakorddal (h-val), amiről kiderül, hogy csak 9-8-as késleltetés, majd e-szűkített hármás feloldatlan 4-3-as késéssel, ami E-dúrba vált, majd efölött az e hang fölött egy disz-szűkített szeptimet hallunk a-moll felé kanyarodva. A viszonylag vékony kíséret semmit sem vesz el a mondanivaló harciasságából.

- 22.: „*Nehmt mich mit*” („Vigyetek magatokkal”)

- A Jézus fájdalmában osztozni kívánó hű tanítvány képe körvonalazódik. Inkább *arioso*-szerű, mint ária: tutti hegedűk és *violetták continuó*val. Gyors tempó 12/8-ban, most koloratúrák nélkül, D-dúrban („éles, erős, határozott”, stb.). A hangnem határozottsága elszántságra utal, melyet a metrikus lejtés és az egyszerű harmonizálás lágyítanak kissé.

- 25. b: *Arioso*: „*Ich will versinken*” („Süllyedjek el”)

- Jézus megtagadása közvetlenül a kakas megszólalása előtt. A szöveggönyvből jól látszik, hogy Brockes – Metastasióval ellentétben – követi a bibliai cselekményt, csak költött szövegről van szó. Caldaránál a passió Péter vétke fölötti vívódásával kezdődik, ha nem ismerjük a történetet, konkrétan nem derül ki, hogy mit is követett el. Itt mindez egyértelmű. Az *arioso* rövid, de meglehetősen mozgalmas és zaklatott, virtuóz koloratúrával. Az alaphangnem F-dúr, amely matthesoni értelemben a „nagylelkűség, erkölcsösség, kiválóság, állhatatosság, szigorú egyszerűség” megjelenítője. Péter viszont pontosan ezek ellenkezőjéről tesz itt tanúbizonyságot, az egyszerűséget legfeljebb a harmóniakezelésben fedezhetjük fel. Ez is bizonyítja, hogy a hangnem-karakterisztika a korban létező, de korántsem általános érvényű. Rameau és Charpentier „dühös” képzettársítása⁴⁴ a hangnemhez

⁴⁴ Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005, 77.

itt talán helytállóbb lenne. A három fő funkció jelenik meg dúrban, a köztük lévő kapcsolatot a szokásos módon a váltódomináns, I^{7b} átértelmezések biztosítják.

- 27.: „*Heul, du Schaum*” („Üvölts, Te ember fiának verítéke”)

- A „kellemes, békés, nyugodt” d-moll hangnemében egy meglehetősen dühödtt mondanivaló. *Saltus duriusculusok*, kromatika az énekszólamban és a kíséretben (*unisono* hegedűk, oboa, *continuo*) egyaránt, módosítójelek sokasága, bővített szext 7-6-os késleltetéssel a *Schaum* (hab, tajték) szóra. A szűkített kvint/bővített kvart lépés mint vezérmotívum halad végig a rövid tételen. A *Heul* (üvölts) nápolyi hangzata nem annyira kiáltó, mint inkább panaszos jellegű.

- 29.: „*Schau, ich fall in strengere Buße*” („Nézd, szigorú bünbánatba esem”)

- *Da capo* struktúra h-mollban, mely „bizarr, melankólikus, kedvetlen”. A kíséret itt is nagyon vékony: *solo* hegedű *continuo*val. A bünbánó vétkes könyörgő imája. Ha bűnről van szó, többnyire valahol előkerül a nápolyi szext: itt már az előjátékban melankólikus légkört teremt. A hangvétel lírai, híven tükrözi az irgalomért könyörgő lelkiállapotot. A hegedű és az énekszólamb felelget egymásnak, mintha a monológ párbeszéd lenne és benne Péter lelkiismerete is megszólalna. A mellékdomináns harmóniák vannak túlsúlyban, de a visszatérés előtt a *weinen* (sírní) szóra a D-dúr középrész végén az I. fok után egy IV szűkszeptimet kapunk elízióval a dallamban (mi-ma!). Maga az akkord nem lenne szokatlan, de ezzel a felrakással és a dallamba eső fájdalommal dezalterációval igencsak meglepően hat.

III. Händel

- 28. (14.): „*Gift und Glut*” („Méreg és parázs”)

- Péter alakja Händelnél is hangsúlyos szerepet kap. Első megjelenésekor itt az árulókat kárhoztatja, önnön vétke ekkor még csak nem is körvonalazódik. A koloratúra Händelnél is fontos, a hangfaj megegyező. D-dúrból indulunk, és e-mollon keresztül plagálisan vissza is jutunk. Itt teljesen fedi egymást a mondanivaló és az affektus-elmélet: „éles, erős, határozott, akaratos, makacs, dacos, zajos, lármás, háborús dolgok kifejezése, trombiták és timpani használata” (utóbbiak itt nem szerepelnek). A gyors passzázsok hirtelen megállásokkal a dühös affektus kifejezésének meghatározó ritmikai elemei. Jézus kínjai felett érzett fájdalma egy pillanatra megszakítja ezt a dühöt, a hangvétel hirtelen líraira vált, a paralell h- és e-

moll jelenik meg a „bús, fájdalmas, melankolikus” hangvétel hiteles közvetítő közegeként. Harmóniailag letisztult és egyszerű, a hangszerelés, a hangnem és a karakter tükrözi a mondanivalót.

- 32. (16.): „*Nehmt mich mit*” („Vigyetek magatokkal”)

- *Da capo* szerkezet, alaphangneme A-dúr, a középrészben a szubdomináns paralell h-, illetve a domináns-paralell cisz-mollal, csellóval és csembalóval. Még mindig a megtagadás előtt járunk, itt még Jézus sorsát követeli önmagára is. Az A-dúr „inkább panaszos érzelmek kifejezésére, mint szórakoztatásra hajlamos”, a h-moll „bizarr, melankolikus, kedvetlen”, a cisz-moll pedig nem is szerepel sem Mattheson, sem a többi Tarling⁴⁵ által vizsgált szerzőnél, annyira ritka volt a korabeli gyakorlatban. Akárhogy is, híven tükrözik a csüggedt lelkiállapotot. Nincsenek váratlan disszonanciák, ha emelkednek is a dallamívek, rövid úton aláhullnak, mintegy főhajtással a krisztusi szenvedés előtt. Talán a szerény kíséret jelképezi, hogy Péter védtelenül, kard nélkül áll előttünk, a mi bűneink pecsétjét is szívéen hordva.

- 36. (18.): *Arioso*: „*Ich will versinken*” („Süllyedjek el”)

- Rövid, mozgalmas, mint Telemannál, de itt B-dúr az alaphangnem, a szöveget alaphármasokkal harmonizálva. Ezt hallgatván nem gondoljuk, hogy Péter valaha is elárulja Mesterét. „Pompás, pazar, kegyesség, jóindulatúság” árad Händel zenéjéből, cseppet sem jóslat-értékű, ellentétben állva Péter esendő énjével.

- 38. (19.): „*Heul, du Fluch!*” („Üvölts, Te emberfiának verítéke!”)

- A hangvétel líraibb, mint azt a szöveg megkívánná. Az a-moll alaphangnem panaszosságát az oboa *solója*, a *continuo* és az *unisono* hegedűk a tétel elején lefelé, később felfelé is irányuló szűk- és kisszeptim, nagy- és kisszext ugrásai tovább fokozzák. A dallamívek lehajlóak, a 'b' mint egyetlen bé-s alteráció negatív irányba visz a d-moll (szubdomináns) és F-dúr (szubdomináns-paralell) keretei közé, a vétkes reszketését szimbolizálva, a hangnemeket megint csak nem a matthesoni értelmezés szerint használva. A *vertilgen* (megsemmisít) szóra végül, habár súlytalan helyen, de egy nápolyi szextet kapunk, mely sötét, lehajló mivoltával értemezésem szerint Isten

⁴⁵ Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005, 77.

nem annyira büntető szándékát, mint inkább szánakozását fejezi ki vétkes halandóságunk felett.

- 40. (20.): „*Schau, ich fall' in strenger Buße*” („Nézd, szigorú bünbánatba esem”)

- A bünbánatba esést Händel már a *continuo* nélküli vonós előjáték első hangközlésében megfesti: kis szeptimet hallunk lefelé. A tétel rövid, e-moll alaptonalítású, a párhuzamos (domináns-, illetve tonika-paraell) hangnemek területére átlépve. A bünbánat, a könnyek lírai megjelenítése a „bús, tragikus, mélyen gondolkodó, fájdalmas, komor” alaptónusban. A hármashangzatok túlsúlya, a kromatikusan lefelé haladó basszus, a *passus duriusculus* megjelenése a *Tränen* (könnyek) lepergésének megrajzolására mind-mind a bűnbocsánatért esedező lélek fájdalmát tükrözik.

Összességében Péter karaktere mindhárom zeneszerzőnél a vívódó, bűnös, de bűnbocsánatért esedező lélek, tulajdonképpen minket szimbolizál még akkor is, ha a Brockes-szövegben külön szerepet kap a Hívó lélek mint entitás. Jellemét talán Händel dolgozza ki leginkább, dramaturgiai szempontból is nagyobb jelentőséget tulajdonít neki, mint a másik két szerző. Az eltérő stílusú szövegekönyvek (Brockes epikus és Metastasio lírai) hasonlóak Péter szerepének értelmezésében, csupán az ábrázolásmódjuk eltérő eleget téve a maguk műfaji követelményeinek.

Jézus

I. Caldara

Amint már említettem, a *sepolcro* sajátos dramaturgiájához sajátos színpadkép is társult: Krisztus szent sírjának megjelenítése. Másik fontos tényező, hogy Jézus nem jelenik meg a műben, alakja a többi szereplő érzésein, a történésekre adott reakcióin, csupán reflexiókon keresztül bontakozik ki előttünk.

II. Telemann

Egy önálló áriája van („*soliloquium*” = monológ), mely két versszakkal hangzik el, csak egy *accompagnato* ékelődik közéjük. Két másik esetben Sion lányával és Máriával énekel együtt. Több *accompagnatója* (9) van, mint áriája, ezekkel majd külön foglalkozom. Hangfaja mindkét szerzőnél basszus, a szöveg azonosságából adódóan a jellemrajz is megegyező, csupán az azt kifejező eszközökben találunk különbségeket.

- 11./13.: „*Mein Vater!*” („Atyám!”)

- Jézus könyörgése atyjához, a félelem a reá váró szenvedésektől, majd a „ne az én akaratom, hanem csakis a Te akaratod legyen meg Atyám” beletörődés megjelenítése. A g-moll „gyengéd, komoly” alaphangnemen kívül végig bé-s hangnemekben (d-g-c-Esz) járunk. Hangszerelése is szokatlan: három *unisono violetta basso continuo*val. A vonósok lehajló páros kötése panaszosan hatnak, az *erbarme* (könyörülj, 2. versszakban: *so laß-hagyd*) szóra a dallam szűkkvartot (*saltus duriusculus*) ugrik felfelé, mint egy segélykiáltás. Egyszerű harmóniák uralkodnak, a beletörődést némileg megkérdőjelezi a h-szűkített kvintszept, az ária utolsó frázisának kezdő akkordjaként.

- 40.: *Aria a 2'*: Sion lánya, Jézus: „*Sprichst du dann*” („Egy szót sem szólsz”)

- *Da capo* szerkezet, tulajdonképpen két külön *arioso* a szöveg okán összefűzve. Az első részben szokatlan, 6/4-es a metrum, Sion lánya (szoprán) *unisono* hegedűkkel és *continuo*val, a második szakaszban Jézus 4/4-ben oboa és fagott *soló*val, *continuo*val. Az alaptonalitás d-moll, melynek nyugodtságát az első szakasz vonós-triolái kicsit megbontják. Sion lánya hosszú *legató*kat énekel (d-F-d-a: I^{3#}), Jézus ennél deklamálőbb, felette az oboák mozgalmas tizenhatod-futamokat játszanak, tulajdonképpen ők a fecsegő nép, akiket a szöveg szerint is Jézus hallgatása ellenpontos. Harmóniailag egyszerű.

- 62.: *Aria a 2'*: „*Soll mein Kind, mein Leben sterben*” („Haljon meg gyermekem, az az én életem”)

- Mária egyszülött fiának szenvedése felett érzett mélységes fájdalma, és Krisztus áldozatának végső értelme fejeződik itt ki. Szintén d-moll *flauto traversó*kkal, Mária rövid *solo* után (imitálva a *flauto* anyagát) Jézus szólama fölött a „*mein Kind, Leben, Blut*” (gyermekem, életem, vérem) szavakat szúrja közbe, mintha eszét vette volna a fájdalom. Jézushoz hegedű-*solo* társul (a-g-d-F), a *Himmel* (mennyország) szóra F-dúrba érkezünk, de Mária hamar visszahúzza a d-moll mélységeibe, ám Jézus szólama, immáron megértve és elfogadva szenvedésének célját, újra dúr (C) felé megy, ahonnan a tonika paralelljén keresztül végül visszajutunk az alaphangnembe. Az utójátékban megszólaló nápolyi szext elsötétíti a hangzást, mintegy Mária fájdalmára (és a mi fájdalmunkra) utalva, de két ütemmel

később záró szubdominánsként II⁶-té világosodik, ami a végső soron pozitív végkifejletet előlegezi meg, vagy legalábbis értelmet láttat Krisztus tragédiájában.

III. Händel

Jézusnak három áriája van, ezek közül kettőnek a szövege egyezik meg a Telemannál megtalálhatókkal, s ezeket ugyanúgy azonos zenei anyaggal társítja. Ezen kívül egy közösen Sion lányával, mely Telemannál is megtalálható.

- 13. (7.): „*Weil ich den Hirten schlagen*” („Mert ha megütöm a pásztorokat”)

- Az a-moll „panaszos, higgadt, derék, altató, *klavierhoz*, hangszerekhez illő, pompás, komoly” hangnemében vagyunk. A szöveg hangvétele nem annyira panaszos, mint inkább tárgyilagos: „Mert ha megütöm a pásztorokat, a nyáj szétszéled majd.” Händelnél megfigyelhető, hogy az a-mollhoz és a hasonló karakterekhez szívesen társít oboákat. Itt is ez történik, hegedűkkel együtt. Úgy kezdődik az ária, mintha egy *concerto* gyors tétele indulna. A *zerstreuet* (szétszéled) szó hosszú nyolcad-melizmákkal oszlik szét. Harmonizálása egyszerű, csupán a paralell dúr (C) és a domináns moll (e) hangnemeiben fordul meg, a dúr szakasz is megismétli a főhangnemben hallott felfelé törő hármashangzat-felbontást és a nyolcad-melizmákat.

-15. (8.): „*Mein Vater!*” („Atyám!”)

- Telemantól eltérően, Jézus könyörgése itt d-moll hangnemet kap, szintén vonós- és *continuo*-kísérettel. Az ottani lehajló páros kötések helyett kisnyújtott képletek jelenítik meg a belső vívódást, talán Jézus szívének zakatolására utalva. Szintén túlnyomóan bé-s hangnemekben (d-F-f-g-a) mozog, az egyik legmélyebbet, az f-mollt is érinti, mely a „kétségbeesés, halálfélelem” érzését fejezi ki (*erbarme dich*-könyörülj). *Accompagnato*-szerű tétel, a szűkített szeptim váratlan *ellipsis*e (*erbarme dich* g-mollban) és a szűk terc *saltus duriusculusa* Jézus kínjait teszi képszerűvé.

- 17. (8. a): „*Ist's möglich*” („Lehetséges”)

- Csakúgy, mint Telemannál, itt is az előző ária anyagáról van szó, más szöveggel.

- 54. (28.): *Aria a 2'*: Sion lánya, Jézus: „*Sprichst du dann*” („Egy szót sem szólsz”)

- A Telemannál már látott szövegrész hasonló felfogásban. Két külön *arioso*-szakasz összefűzése. Hagyományosabb, 4/4-es metrum, a leggyakoribb, g-moll

alaphangnemben, csak két hegedűvel, de azok is *unisono*, és csak a női szereplőhöz társulva. Mindkét szereplő *legato*-íveket énekel, nincs karakterbeli különbség. Sion lányának vádaskodására Jézus sztoikus nyugalommal felel, azután mintegy keretezve, Sion lánya újra felteszi kérdéseit („Egy szót sem szólsz a vádakra...”). A hegedűk, a *continuo* és Sion lánya nagy ugrásokkal szegeznek kérdéseiket Jézusnak, aki lehajló motívumaival és B-dúr zárlatával nyugtatja őket, de alatta azért a basszus zaklatott marad. Kiírt *da capo*-ról van szó, a harmonizálás egyszerű, túlnyomó többségben hármashangzatokból áll.

Szent János

- Caldara

János a tizenkét apostol közül a legfiatalabb és a hagyomány szerint Jézus kedvenc tanítványa volt, az egyetlen, aki nem vértanú-halált halt. Az utolsó vacsorán Jézus mellett ült, és az apostolok közül egyedülként ő kísérte utolsó útjára Mesterét az Olajfák hegyére. A keresztt alatt Jézus az ő gondjára bízta édesanyját, Máriát. A feltámadás hírére Péterrel együtt elsőként futott az üres sírhoz, hogy bizonyosságot nyerjen. Metastasio szövegében központi helyet foglal el, Caldaránál szoprán, vagy tenor *fachban*. Händelnél és Telemannál önállóan nem is jut szóhoz, mindössze egy *ariosóban* találkozhatunk vele (egy rövid felkiáltás erejéig) Jézus, Péter és Jakab társaságában, amikor Jézus felébreszti őket és elmondja, hogy aki őt elárulja, az bizony közülük való. Lássuk Caldaránál a Metastasio-féle értelmezést.

- No. 11: „*Come a vista di pene*” („Ilyen durva kínoknak látását”)

- A c-moll „szerfelett szomorú és dallamos hangnemében” járunk, a műfajra jellemző karsú faktúrával, *da capo* szerkezettel. A kínok felett érzett fájdalmat a sok alteráció és visszamódosításuk érzékelteti szekvenciával és imitációval. Gyakorlatilag mind a tizenkét hang megszólal. Az énekszólam hosszú melizmái olykor nyolcad szünetekkel szakadnak meg (*in difesa*-védelem, oltalom), így érzékeltetve, hogy még a szemlélő hangja is elcsuklik ilyen mérvű fájdalom láttán. A középső g-moll-B-dúr szakasz (domináns és paralellje) ereszkedő szeptim szekvenciái mellékdominánsokkal mollban és dúrban egyaránt, szintén a lehajló tendenciát erősítik („Szándéka szerint a nagy műben megváltja, mit ember vétkezett”).

- No. 20: „*Ritornerà fra voi*” („Visszatér közétek”)

- Jézus visszatérését az a-moll „panaszos, higgadt, pompás, komoly” hangnemében jövendöli meg Caldara. Ez már a *sepolcro* második része, Jézus meghalt. A hegedűk kánonját az ének melizmái és szillabikus szakaszai törik meg. Hagyományos *da capo* szerkezet, a *solo* többségében csak *continuo* kíséretet kap, kivéve a középső, domináns *minore* (e) szakaszban, ahol a két hegedű szintén imitációs nexusban van, de már nem kánonban haladnak. Ez a szakasz Krisztus bosszúszomjas visszatérését jövendöli („De kezében korbáccsal, mint látni fogjátok, gyalázott templomának megbosszulásával”), ide esik egy ereszkedő, autentikus, szeptim-alaphármas szekvencia is, természetes mollban. Egyébként az akkordváz egyszerű, túlnyomóan hármashangzatokból áll.

- No. 26: „*Dovunque il guardo giro*” („Akármerre tekintek”)

- Az Esz-dúr „rendkívül patetikus, gazdag” hangnemében hirdeti a „roppant Isten” nagyságát, művének tiszteletét. Ehhez a pátoszhoz társul a harsona hegedűk nélkül, így fokozva a mondanivaló magasztosságát. Szintén *da capo*, az ének a harsona anyagát imitálja és viszont. A „felismerlek magamban” („*Ti riconosco in me*”) lényegi mondanivaló egy alkalommal virtuóz melizmát kap szekvenciával (24—26. ütem). A középső szakasz a c-moll után a szubdomináns f-moll „higgadt, ám a hallgatóban rettegést okozó” hangnemébe kalandozik. A szöveg himnikus pátoszáat („A tenger, a föld és a szférák mind hatalmad mutatják: ott vagy mindenekben, s mi mindnyájan Tebened”) emiatt is talán kevésbé ragadja meg. Számomra ez a mű legfontosabb mondanivalója, a kereszténység és minden más vallás közös alfája, vagy omegája. A *continuo* végig egyszerű harmóniákkal társul a harsona és az ének duójához.

Arimateai József

- Caldara

Arimateai József Jézus belső köreihez tartozó tanítvány volt, aki a keresztre feszítés után Jézus vérének egy kehelyben fogta fel. Brockes-*librettó*jában nem szerepel, Metastasio-szövegében viszonylag fontos karakter. Két áriája van, a mű mindkét részében egy-egy, hangfaja basszus.

- No. 9: „*Torbido mar che fremo*” („A zúgolódó tenger”)

- Élénk *da capo* ária a B-dúr „pompás, pazar” hangnemében, *obbligato*, *unisono* vonósokkal. A vonósok apró értékeihez (tizenhatod-harmincketted) az ének nyugodtabb nyolcadai társulnak. A fontosabb kifejezéseket (*teme*-fél, *ingrata*-hálátlan, *cosí sordo non è*-nem ilyen süket) a szerző melizmákkal emeli ki. A vonós szólamok hármashangzat-felbontásokat játszanak, melyhez ennek megfelelően a *continuo* egyszerű akkordjai társulnak. A középső, g-moll (párhuzamos)-d-moll (domináns paralell) szakaszban az énekszólam magasabb lágéban mozog, a „hálátlan Jeruzsálem” vádló szavai feltörő motívumokat, nagyobb ugrásokat kapnak (36. ütem-kis nóna fel, 38., 39. ütem-decima le, szekvenciában). E szakasz zárását hosszabb hangszeres közjáték szakítja félbe.

- No. 22: „*All’idea de tuoi perigli*” („Csak elképzelem, mi vár rád”)

- Kettősfűga (hegedűk-brácsa, cselló) a D-dúr „éles, határozott, akaratos” hangnemében, a már megszokott *da capo* szerkezettel. Az énekszólam hosszú bevezetés után lép be a 22. ütemben, először a hegedűk fűgatémájával, majd a 30. ütemben a brácsa-cselló tükörben haladó témáját is bemutatja. A 42. ütemben a második hegedű kezdi a fűgatémáját a-ról, melyet a 47. ütemben a basszus é-ről imitál *stretta*-belépéssel, erre válaszol a *solo* az 51. ütemben a-ról indulva. Az emelkedő téma megjelenésekor a többi szólam ellenpontozva az eredeti basszustéma anyagát, töredékeit hozza. Akkordkíséret a fűgaszerkesztésből adódóan természetesen nincs. Az ének és a basszus szólam olykor *unisono*vá (pl. 56—74. ü.) csúszik össze. Az első szakasz hosszabb utójátékkal zárul, mely a hangszeres bevezető anyagát használja. Hosszú melizmák (*detestar*-iszonyodik, *lampeggjar*-villám) kerülnek a dramaturgiaiilag fontosabb szavakra, de nem koloratúrával, hanem megfontolt negyed-mozgásban. A *detestar* szóra eleinte emelkedően (csúcspont: e’-71. ü., mélypont nagy e-74. ü.), de viszonylag magasról indulva (d’-tól-113. ü.,-nagy g-ig-118. ü.), a *lampeggjar*-ra viszont ereszkedően, de viszonylag magasról indulva (d’-tól-113. ü.,-nagy g-ig-118. ü.), a 140. ütemben, a középső szakasz (a h-moll „bizarr” hangnemében) záróformulájában szextakkord-felbontásokkal, mixtúra-szerűen lefelé haladva. A 121. ütemben a basszus indítja témáját, melyre az ének a

126. ütemben a vonós-fúgatémát kezdi tonálisan g-ről, ezzel együtt a basszus is g-ről indítja motívumát.

Magdolna

- Caldara

Mária Magdolna az evangéliumok tanúsága szerint Jézus egyik kísérője volt. A négy evangélium megegyezik abban, hogy egyike volt azoknak, akik a Krisztus temetése utáni napon először mentek annak sírjához. Márk és János evangéliumában ő az első, aki először beszél a sírnál a feltámadt Jézussal. Telemannál és Händelnél három Magdolna szerepel, de tulajdonképpen mint Jézust kísérő asszonyok, szerepük nem jelentős. Caldaránál azonban jelenléte nagyon fontos, ő az egyetlen női szereplő. Az apokrif iratokban személyének többféle értelmezésével találkozhatunk: Jézus még a tanítványai elé is helyezte, lehet, hogy ő a bűnbánó rosszhírű nő, aki Jézus lábát könnyeivel öntözte, hajával törölgette és szent olajjal kente meg. Egyes feltételezések szerint Krisztus felesége és közös lányuk, Sára anyja. Személyét illetően konkrétum a műben sem derül ki, de az bizonyos, hogy szemtanúja volt az eseményeknek és nagyon szerette Jézust, nyilvánvalóan nem véletlen, hogy Metastasio és Caldara ilyen hangsúlyos szerepet szántak neki. Három önálló áriája van és egy jelenete, ahogyan már említettem, Péterrel együtt. Hangfaja szoprán.

- No. 7: „*Vorrei dirti il mio dolore*” („Panaszolnám fájdalmamat”)

- Számomra a passió egyik legszebb lírai, *da capo* áriája. A „fojtogatott kebel” fájdalmas sóhaja. Szokatlan módon a kíséret és az énekszólam együtt indul. A váratlan *abruptio* (megszakítás) ezután történik, majd a vonósok lehajló páros kötése a sóhaj kifejeződései. A dallam (és a második hegedű) egyébként rögtön egy *saltus duriusculussal* kezd, amely a későbbiekben többször is (pl. *dolenti*-fájdalmas, *interrotto*-félbeszakadva) előfordul. A fájdalmat, zaklatottságot az eltolt szinkópák hosszú menetei, a sóhajt (*sospirar*) a dallam leomló hármashangzat-felbontásai festik meg. A d-moll békés közege egyfajta távolról szemlélődő jelleget ad.

- No. 13: „*Potea quel pianto*” („Bár a kifolyt vér”)

- Magdolna drámaibb oldala tárul elénk. A *barbaro* (barbár) pontozott ritmusai, a hosszú melizmák, az esz-fisz, asz-h, b-cisz bőszekundok (pl. *sangue*-vér), desz (nápolyi)-h szükterc (*saltus duriusculus*) lépések, illetve a g-moll alaptonalitás is kecses hajlékonysággal, de fájdalommal telve rajzolja körül a mondanivaló

súlyosságát. A középső szakasz patetikus Esz-dúrja elvesz kicsit a *crudeltà* kegyetlenségéből, de talán a szokásos B-dúr (paralell lenne) „jóindulatúságánál” kifejezőbb választás, legalábbis mélyebb egy kvinttel. A nyolcadmozgás, imitációk, eltolt ritmusok hosszabb polifon szakaszokat eredményeznek.

- No. 17: *Aria a 2'* (Péter és Magdolna): „*Vi sento, oh Dio*” („Hallom én, ó Istenem”)

- Esz-dúr tétel (*da capo*) akkordikus öt-(négy)szólamúsággal (cselló-*violone unisono*). A kíséret végig *staccato* hangjai a vétkek felett érzett szemrehányás és lelkipurdalás zakatoló belső vívódásainak, a *dolor* (fájdalom) desz-h szűkterce (*saltus duriusculus*) a gyötrő fájdalomnak kifejeződése. A két szereplő saját belső monológiát énekli, párbeszéd nem alakul ki közöttük, szólamaik csupán a zárlatokban találkoznak. A középső szakaszban Krisztus vértanúsága felett („*A tanti tuoi martiri*”) a c-moll „szerfelett dallamos és szomorú” hangnemében keseregnek. Kisszekund súrlódások a *debole* (erőtlen) szóra, és a zárlatban a nápolyi szexttel még két kvinttel mélyebbre (Desz-dúr akkord) süllyedünk, az emberi bűn és gyarlóság sötét posványába.

- No. 28: „*Ai passi erranti*” („Lépünk tévelyegve”)

- A darab utolsó előtti áriája (*da capo*), tehát már a második részben járunk. Jézus meghalt, „bárányok vagyunk pásztor nélkül”. A B-dúr tonalitás és az ária karaktere nem tükrözi a magára hagyott emberiség nyomorúságos lelkiállapotát, inkább derűt sugároz. Caldara talán így akart a majdani feltámadásra utalni. A tempó is *moderato*, lejtése a sok szinkópa miatt táncosabb jellegű (gáláns stíluselem). Homofon és imitációs szakaszok váltják egymást, az elején viszonylag hosszú zenekari bevezetővel, mely mottó-szerűen előre vetíti az énekszólam anyagát. Az ária során sokszor nincs *basso continuo* a vonósok, illetve az énekszólam alatt, így sok a hármashangzat. A *splendor* (fény, ragyogás) szóra esik a leghosszabb melizma koloratúrával, illetve itt jut el az énekes a műben énekelt legmagasabb hangjáig, a kétvonalas b-ig. Így ez is inkább dicsőítő, semmint kétségbeesett lelkületű.

Összességében az áriákban Magdolna líraian szenvedő, illetve az események fölött elkeseredést és dühöt érző karaktere rajzolódik ki. A történéseket narráló szerepkör a *recitativók*ban nyilvánul meg. Jól látszik, hogy személyének Metastasio milyen nagy jelentőséget tulajdonít. Nem a bűnös nő, hanem a szerető és szenvedő asszony, aki itt

megjelenik. Nem foglal állást Magdolna Jézus életében betöltött szerepéről, de egyértelműen kiderül, hogy az események alatt végig mellette állt és nagyon szerette őt.

Ahogy utaltam rá, Händelnél és Telemannál nem kap önálló megszólalási lehetőséget, de három személyben van jelen. Előbbinél csak egy *recitativo*-ban szerepel az evangélistával és Péterrel, a szövegben ők faggatják Pétert, hogy vajon ő is Jézus tanítványai közül való-e, illetve megesküsznek, hogy őt látták Jézus mellett. Tehát egyáltalán nem Magdolna bibliai szerepében, hanem mint a számonkérő nép hangjaiként vannak jelen („a Magdalából való nő” alakja, nem konkrét személy). Péter itt és a következő *ariosó*-jában is megtagadja urát. „A beszéded elárul téged” (3. Magdolna) szövegre egy Asz-dúr akkordot hallunk, mely a *recitativo* mélypontja, ezzel is az árulás bűnének mélységeit szimbolizálva.

Júdás

Metastasióánál nem kap szerepet, Brockes szövegében viszont van néhány villanása. Händelnél és Telemannál is tenor hangfajú. Mindkét szerzőnél egy áriája van, utóbbinál még egy *accompanato*-ja is.

I. Telemann

- 36.: „*Laßt diese Tat nicht ungerochen*” („Tettemet ne hagyjátok büntetlenül”)

- *Furioso* karakter, két *corno da caccia*-val dúsítva. Hosszabban kidolgozott tétel, mint Händelnél. Közös pont, hogy a kíséret itt is zakatoló és túlnyomóan hármashangzat-felbontásokból áll. A metrum 12/8, a kíséret tizenhatod-mozgása a bűnös lelkének nyugtalanságát jeleníti meg. Alaphangnemünk a D-dúr „éles, erős, határozott, akaratos” hangneme, melyhez a domináns és szubdomináns kívül a párhuzamos „bizarr” h-moll társul. A hangsúlyt a *Marterhöhle* (bűnbarlang) és *Flammen* (tűz) szavak itt is melizmával kapják meg. Harmóniai érdekesség a 33—35. ütemben történő kadenciális szekvencia G-dúr szerint: VI⁷_{3#}-II⁷-V⁷-I⁷szük-II^{43#}-V⁷, a bűnös lélek örökös gyötrődését (*ewig Quäle*) megfestve. A kiemelést a tulajdonképpeni kiírt lassítás is szolgálja, mivel hirtelen átmenetileg pontozott felekben mozgunk, és a kíséret zakatolása is abbamarad. Az A-dúr kivételével minden szereplő hangnem megkapja a szűkített szeptimét, az említetten kívül h-moll IV (24. ü.), D-dúr szintén IV (40. ü.), illetve szextként (46. ü.). Az utójátékban a 47. ütemben megjelenő mollbeli IV⁶ 7-6-os késleltetéssel (-4 paralell!), illetve egy

pillanatra bőkvintessé váló mollbeli VI mind-mind az elkövetett árulás nagyságát érzékeltetik.

II. Händel

- 25. (48.): „*Laßt diese Tat nicht ungerochen*” („Tettemet ne hagyjátok büntetlenül”)

- A „tragikus, bús, komor” e-mollban járunk, csupán vonós kísérettel és *continuo*val, melyek francia stílusban, végig pontozott képletekben haladnak. A 13—15. ütemben a -3 kvintes tercrokon g-mollba modulál („zúzzátok szét csontjaim, bűnbarlang lárvái”), mely igen éles és nem szokványos irány még ebben a korszakban. A *Marterhöhle* (bűnbarlang) főnév ehelyütt melizmával emelkedik ki a mondanivalóból. A tétel rövid, rendkívül zaklatott, a bűnös vétke felett érzett rettegését a zakatoló kíséret megszakított motívumai jól érzékeltetik. A vertikális dimenzió egyszerű harmonizálást kap hármashangzat- és dominánsseptim-felbontásokkal tűzdelve. Csupán a 31. ütemben villan fel egy nápolyi szext az alaphangnemben („az átkozott lelkem örökkön-örökké gyötrődjön”). A 23—25. ütemben a pokol tüzét (*Flammen*) szekvenciában egy hosszabb melizmával hangsúlyozza. Az első kitérést leszámítva a +/-1-es hangnemkörben mozgunk, a párhuzamos dúr érintésével.

A Százados

Ez a karakter külön áriával egyedül Telemannál jelenik meg. Händelnél csakúgy, mint Pilátus, csupán *recitativó*ban kap teret. Ez utóbbi Telemannál is csak így jut szóhoz. Ezt a szövegszakaszt Händel a Hívő lélek szájába adja, basszus fekvésben.

- Telemann:

- 81.: „*Wie kommts, daß de Himmel weint*” („Hogy lehet, hogy az ég könnyezik”)

- Rövid tenor ária az a-moll „panaszos, komoly” hangnemében. Hangszerelése érdekes: *continuo* oboa *soló*val. A pusztulást jelképező szavak melizmákkal emelkednek ki: 11—12. ü: *weint* (sír), 14—16. ü.: *Abgrunds Rachen* (mélység torka), 18—22. ü.: *Felsen krachen* (sziklák recsegnek), 36—38. ü.: *sein Sterben* (az Ő halála), 40—43. ü.: *aus dem Verderben* (a pusztulásból). Sűrű hangnemváltások biztosítják a feldúlt lelkiállapot kifejeződését, melyek többször szekvenciák útján jönnek létre. Az alaphangnem után G-dúr a 15. ütemtől, e-moll a 18-tól, d-moll a 20-tól, c-moll (-3 kvint, tercrokon) a 23-tól, melynek zárlatában a 25. ütemben

megszólaló bőszept akkord, hacsak egy pillanatra is, de meghökkenti a hallgatót. Ezek után a 31. ütemben C-dúr következik, itt ingázik a c-mollal, majd d-mollon keresztül visszajut az alaphangnembe. Az, hogy a kiinduló hangnemtől viszonylag messzire kerülünk (c-moll: -3 kvint), nem annyira érzékelhető, mert azt a párhuzamos dúron keresztül éri el, *maggiore-minore* váltással. Zenei anyagát tekintve az oboa és az énekszólam imitálja egymást, előbbi az elő- és utójátékban szextakkord-mixtúra harmonizálást is kap (3—4., 46—48. ütemek, utóbbi a 42. ü. megismétlése). Az oboa lehajló pároskötéseiben szekvenciában előforduló szűk kvint (*saltus duriusculus*) a reményvesztettség érzetét kelti.

Allegorikus alakok

Az allegorikus alakok és a moralizáló jelleg a 17. századi római operából eredeztethető (Emilio Cavaliere), mely a firenzei és a római stílusjegyeket ötvözve különleges alkalmakra íródott. A látvány fontosabb volt, mint maga a zene. Míg a firenzeiekre a túl sok *recitativo* „unalma” volt a jellemző, a nápolyiak lázadtak ez ellen és a dallam elsődlegességét követelték. Rómában a kettő közötti egyensúly megteremtésére törekedtek. Ez utóbbi szemléletmód jellemzi Telemann és Händel stílusát is.

Sion lánya

Ahogy már utaltam is rá, Brockes-szövegében találkozunk olyan szereplőkkel, akik a bibliai cselekményben „hivatalosan” nincsenek jelen. Sion lánya tulajdonképpen a bűnös zsidó népet személyesíti meg, érdekes, hogy nő: a bűnös zsidó nép hangja miért nem lehet férfi szereplő? Kezdetben a vétkes, később viszont már ő az, aki például Pilátust, vagy Jézus kínzóit vádolja. Az események állandó szemtanújaként saját belső tükrén keresztül mondja el érzelmeit. Rendkívül emocionális szereplő.

I. Telemann

14 áriája van, ebből az első két versszakkal (Händelnél is), egy *ariosója*, egy áriája a hívő lelkek kórusával, egy a Hívő lélekkel együtt, illetve egy Jézussal közösen (lásd ott).

- 5./8.: 1. „*Der Gott, dem alle Himmelskreise*” („Az Úr, ki a mennyekben oly hatalmas”)

2. „*Gott selbst, der Brunnquell alles Guten*” („Az Úr, aki minden jónak forrása”)

- Krisztus nagyságának és hatalmas áldozatának éneke két versszakban, az Esz-dúr „rendkívül patetikus” hangnemében (az előjegyzés 2b, lásd a fejezet elején elmondottakat). Az énekszólamhoz *flauto traversók* társulnak imitációs relációban. Az ária rövid, egyszerű anyaggal, tonika- és domináns-régiókkal, csakúgy, mint Händelnél, a szubdomináns terület nem jelenik meg. Harmonizálása letisztult, formája nem visszatéréses.

- 14.: *Arioso*: „*Sünder schaut mit Furcht und Zagen*” („Bűnösök, nézzetek félelemmel és aggodalommal”)

- A bűnösök elmarasztalása a d-moll „kellemes, békés, nyugodt” hangnemében, csupán *basso continuo*val, a mélyebb szubdomináns régiót érdekes módon B-dúrral jeleníti meg a büntetés és gyötrelem (*Straf und Plagen*) szavaknál. Harmóniai túlnyomóan hármashangzatok, illetve ezeken kívül csak V⁷ és fordítása szerepel (V²).

- 16.: „*Brich, mein Herz, zerfließ in Tränen*” („Hasadj meg szívem, hulljatok könnyeim”)

- A Jézus fájdalma felett érzett szenvedést sokkal plasztikusabban jeleníti meg, mint Händel. Az e-moll tragikus jellege, az oboa-*solo* lehajló pároskötései, a hegedűk szaggatott képletei jól érzékeltetik a kín keserűségét. *Da capo* szerkezetű, érdekessége, hogy a középrészben az a-mollból először szekvenciával D-dúrba, de a tétel végén h-mollba érkezik meg, közben egy rövid zárlattal még a g-mollt (G-dúron keresztül) is érintve, mely az alaphangnem (és a h-moll) egyik tercrokona és a szakasz kiinduló hangnemétől (a-moll) is -2 kvint távolságra van („Nézd, mennyire fél”). A lelkiállapotot jól illusztrálja a szűkített hármashangzatok kicsit gyakoribb előfordulása.

- 24.: „*Was Bärenatzen, Löwenklauen*” („Amit a medvemancsok, oroszlánkörmök”)

- A kegyetlen emberi kéz megszemélyesítése egy *allegro, furioso* karakterű tétellel, *corno da cacciákkal*. Az égbe kiáltó bünt a feltörő hármashangzat-felbontások, és a nagy ugrások érzékeltetik. Szintén *da capo*, alaphangneme a G-dúr: „szerelmes, kéjes, gyönyörteljes, a mértékletesség őrzője, a lélek gyengédségének kifejezője”. A mondanivaló és a karakter ellentmond Mattheson

hangnemszimbolikájának, ez ismét bizonyítja, hogy ezt fenntartásokkal érdemes kezelnünk. Az izgatottságot a repetált tizenhatodik is fokozzák, viszont a harmóniák többsége hármashangzat csupán. A „*Wetter Blitz*” (villámok) szakasz szekvenciája az énekszólamb hosszú melizmájával társul szintén akkord-felbontásokkal.

- 34.: „*Meine Laster sind die Stricke*” („Az én vétkem a kötelék”)

- A bűn, mely megbénítja és béklyóba köti a lelket. A gúzsba kötést jól érzékelteti a két *flauto dolce* imitatív, egymásba fonódó szólama. Az e-moll „bús, tragikus, mélyen gondolkodó, fájdalmas, komor” hangnemében vagyunk, mely tonalitás, mint látjuk, többször társul ehhez a karakterhez. Kiírt, variált ismétléses szerkezet, viszonylag mozgalmas *basso continuo* szólammal. Hangnemterve „hagyományos”, viszont a szubdomináns terület itt is hiányzik. Harmóniai kevés kivételtől eltekintve hármashangzatok, a hangvétele lírai, melyet a hosszú *legato* dallamívek tesznek egységessé. Az érzelmi kifejezés itt is, mint azt Telemannál többször láthattuk, inkább a lineáris, semmint a vertikális eszközök által születik meg.

- 38.: „*Die ihr Gottes Gnad' versäümet*” („Ti, akik nem éltek Isten kegyelmével”)

- A bűnös emberiséghez intézett vádló szavak G-dúrban, mely inkább a „lélek gyengédségének kifejezésére” szolgálna Mattheson szerint. Imitációs szerkesztésmód *flauto traversókkal*, egyszerű énekszólammal és harmóniákkal, karaktere inkább lírai, mint ostorozó, bár az utójáték pattogó kisnyújtott ritmusai ezt némiképp kompenzálják.

- 43.: „*Dein Bärenherz ist felsenhart*” („A te medveszíved kemény, mint a szikla”)

- 6/8-os ária hegedű *solóval*. Ez a szakasz Händelnél ugyanezen szereplő *ariosójának* egyik belső szövegrésze. Ebből is látható, hogy a *libretto* azonossága nem jelenti egyben a megzenésítés azonosságát is. Van, ami az egyik szerzőnél *recitativo*, míg a másiknál *arioso* (vagy *accompagnato*, erre a szövegekönnyben is utalok). Az alaphangnem c-moll (2b előjegyzés megint), mely szomorú ugyan, de dallamát hosszabb szillabikus szakaszok (a hegedűben *arpeggiókkal*) keményítik. A szöveg drámai, tulajdonképpen boszorkányos átkozódás, melyre leginkább talán a viszonylag sűrű ugrások (hegedű és ének), a kevés *legato* és a sok apró érték, illetve a nyitott végkifejlet (c: V^{3#}) utal. Csak a bé-s régióban mozgunk, egészen az f-moll

szubdomináns területéig. A hangnemterv megteremti a harmóniai kohéziót is, bár váratlan fordulatok nélkül.

- 49.: *Soliloquium*: „*Die Rosen krönen sonst der rauhen Dornen Spitzen*” („A rózsák durva töviseikkel koronáznak”)

- Händel *siciliano*-tételével ellentétben egyszerű *andante*, 4/4-ben. Az F-dúr „erkölcsös, nagylelkű” hangneme talán áthallásként már előre vetíti Krisztus megbocsátását is. Faktúrája egyszerű, csak *basso continuo* kíséri. Korálszerű harmonizáció a +/- 1-es hangnemek és párhuzamosaik körében, lírai hangvétellel.

- 51.: „*Laß doch diese herbe Schmerzen*” („Hagyd e keserű fájdalmat”)

- A „kétségbeesés, reménytelenség, szomorúság” E-dúrjában vagyunk. Krisztust keresztre feszítették, testét durva tövisek járják át. A szokatlan hangnemhez (Händelnél *fisz-moll!*) *affettuoso* 6/4 társul, vonósokkal (esetleg *colla parte* ob_{1,2}), *legato* dallamszakaszokkal magas lágéban, hiszen maga a fájdalom is égbekiáltó. Korálszerű, homofon kíséret, egyszerű harmonizálás (+/-1 és a párhuzamos hangnemeik). A középrész *cisz-moll*-ja a kor alap hangnem-skáláján nem is szerepel, annyira ritkán használták. A dallami csúcspontot is ezen a területen érjük el. Az *aria da capo* szerkezetű.

- 53.: „*Jesu, Jesu dich mit unsern Seelen zu vermählen*” („Jézus! Összekötünk lelkünkkel”)

- Két hegedűvel és *basso continuo*óval, a lelki összeköttetést a hegedűk egymásba fonódó tercmenei képviselik, csak dúr hangnemekben (A-E-D) járva. Egyszerű „panaszos” (A-dúr) karakter szinte végig hármashangzatokkal alátámasztva. A „*dein Liebe wallend Blut*” (szeretettől forró véred) szakaszban *quasi* kiírt trillával és virtuóz koloratúrával pereg alá Krisztus lehulló vére.

- 55.: „*Schäumest du, du Schaum der Welt*” („Nem szégyelled magad, világ szégyene?”)

- D-dúr tétel *corno da caccia*kkal. A kíséret homofon és gyakorlatilag hármashangzat-felbontásokból áll. A hangnem és a karakter is valóban „éles, erős, határozott”, a „torkodból okádsz” szöveg tartalmi megjelenítése az énekszólam hosszú koloratúrájában nyilvánul meg. Ebben az *áriában* érjük el a darab legmagasabb énekelt hangját is (h”).

- 58.: „*Heil der Welt*” („Világ Megváltója”)

- *Andante* oboa *soló*val, nagyrészt homofon vonósokkal, hol szaggatott nyolcadokkal, hol tizenhatod-menetekel. A g-moll „komoly” hangnemében vagyunk (1b előjegyzés), és a szubdomináns-domináns molljait járjuk be leginkább (emellett még B- és Esz-dúr fordul elő). A megváltás öröméhez új tempó (*allegro*) és virtuóz koloratúrák társulnak, hogy azután a fájdalom *andanté*ja váltsa fel, melyet az előbbi szakasz *allegró*ja követ. Ezután *adagio-allegro-andante* szakaszok következnek követve a mondanivaló súlyát. Az oboa mindannyiszor az énekszólamhoz társul vele azonos anyaggal, a vonósok többször képeznek külön szigeteket a *continuó*val együtt. Formailag *da capo*.

- 60.: *Aria e Coro*: „*Eilt, ihr angefochten Seelen*” („Siessetek, megbéklyózott lelkek!”)

- A hegedűk és oboák *unisonó*ját az énekszólam lassabb, hosszabb értékei ellenpontozzák. A kórus *Wohin?* (Hová?) komplementer közbeszúrásai Bach János-passiójának analóg tételét előlegezik, csakúgy, mint Händelnél. A kiinduló hangnem G-dúr, melynek szimbolikája nem kompatibilis a mondanivalóval. Hasonlatok, természeti képek teremtik meg a lírai hangvételt. Alaphármasok és felbontásaik, vékony faktúra, a vonósok (és *colla parte* oboák) skálamenetei teszik egyszerűvé a zenei anyagot. A szubdominánsnak csak a paralellje (a-moll) képviselteti magát.

- 64.: „*Es scheint, da den zerkerbten Rücken des Kreuzes Last*” („Úgy tűnik, hogy a kereszt súlya alatt hátad megroppant”)

- Händelnél ehhez a szöveghez nem társul konkrét szereplő, egy tenor ária lesz belőle. Itt Sion lánya éneklí meg Krisztus hatalmas fájalmát a mű egyik legsötétebb hangnemében, f-mollban (3b előjegyzés). A „halálfélelem és kétségbeesés” valóban megjelenik a dallam nagy ugrásaiban, a *viola d'amore* pároskötéseiben és lefelé tendáló meneteiben. A karaktert és hangvételt megint csak elsősorban lineáris eszközökkel festi meg a szerző, a 10. ütemben a kereszt terhe egy Gesz-dúr harmóniában ölt testet, amely az egész darab egyik legmélyebb akkordja és a b-moll (szubdomináns) felé vezet minket. A domináns is *minore* (c) köntöst kap, a 12/8-os lüktetéshez (*siciliano*) akkordikus, homofon kíséret társul.

- 77.: *Aria a 2'*: Hívő lélek és Sion lánya: „*Sind meiner Seelen tiefe Wunden*” („A lelkem mély sebei”)

- Tulajdonképpen két rövid *ariosó*ban kapcsolódik össze egy tételle a két allegorikus szereplő mondanivalója. 6/8, két *unisono* hegedű (akkordfelbontások) és *basso continuo*. A Hívő lélek mintegy kommentálja Sion lányának belső lelki tusáját. Sion lányának felkiáltása („Közeledik-e már a világ megváltása?”) a mű egyik legvirtuózabb koloratúráját kapja, talán előre vetítve a megváltás ténye fölött érzett ujjongást. A Hívő lélek sokkal egyszerűbb, tárgyilagosabb szólamot kap (csak *continuo*val), mivel mondanivalója is semleges. A keret d-moll, ezen kívül a +/-1-es kört érintjük, a 12. és 25. ütem nápolyi akkordján (*Sterben*-halál, *Schmerzen*-fájdalom) kívül egyszerű harmóniákkal.

- 79.: „*Brich, brich, brüllender Abgrund*” („Hasadj meg, ordító mélység”)

- Ezt a szakaszt Händel a másik allegorikus szereplő, a Hívő lélek szájába adja. Telemann máshogy dönt, a 12/8-os tételt Sion lánya énekli. Három hosszú szakaszból áll, az *allegro*k után az utolsó rész tempóváltással is jár, *andante* lesz. *Da capo* szerkezetű, a *corno da caccia*ák csak az első szakaszban kapnak helyet tercelő felállással. A középső szakasz kíséretében a legexpresszívabb (tizenhatod-repetálások a vonót a hídnál érintve). A visszatérés előtti utolsó szakasz (*andante*) a legtávolabbi a D-dúr alaphangnemhez képest: E-dúr, végén e-mollá változva („Te világos Nap, hűnyjon ki fényed...”). A néhány jellegzetes harmóniai megoldásra a táblázatban már utaltam.

- 84.: „*Wisch ab der Tränen scharfe Lauge*” („Töröld le maró könnyed árját”)

- Karaktere teljesen ellentétes a mondanivalóval, melyet Händel g-mollja és áriájának hangvétele sokkal plasztikusabban jelenít meg. Ujjongó, virtuóz karakter két *clarinó*val (csak az első szakaszban), vonósokkal, oboákkal. *Da capo* három szakasszal, ahol az utolsó az *un poco allegro*ból *largo*ra vált („Mégfeszített karja és lehunytt szeme megnyitja számodra a mennyet és bezárja a poklot”), csak hegedű- és *continuo*-kíséretre csupaszodva, hosszú, ámde lassú melizmával a *Hölle* (pokol) szóra. Az alaphangnem D-dúr, a két ellenpólus a távolságot tekintve A/fisz és G/e, azaz domináns és szubdomináns. A hangvétel valóban inkább „akaratos”, semmint fájdalmas, a felfelé törő kezdő rakéta-motívum (mely többször visszatér: 31. ü.: A-dúr, 12., 16., 39. ü.: D-dúr) is ezt a hangulatot alapozza meg. Harmóniai egyszerűek,

a kíséret nagyrészt homofon, néhol *solo-tutti* (hegedű-oboa) váltakozással. A hangnem és a karakter jól illik a záró korál hangneméhez (szintén D-dúr) és hangvételéhez. Az élet győzedelmeskedik a halál felett.

II. Händel

9 önálló áriája van, ebből kettő anyaga azonos (5-8), egy a másik allegorikus szereplővel, a Hívő lélekkel együtt (99.), két *ariosója* van (18., 62.), egy duett Jézussal (54.-lásd ott), egy tétele pedig a kórusral együtt (81.).

- 5./8. (3.): 1. „*Der Gott, dem alle Himmelskreise*” („Az Úr, ki a mennyekben oly hatalmas”)

2. „*Gott selbst, der Brunnquell alles Guten*” („Az Úr, aki minden jónak forrása”)

- Krisztus nagyságának és hatalmas áldozatának éneke két versszakban, a c-moll „szerfelett dallamos és szomorú” hangnemében. A 3/8-os metrum táncos karaktert kölcsönöz, melyet csak az énekszólam utolsó zárlatának egyetlen hemiolája akaszt meg kissé. Az ária egy dallami fokozással, szekvenciával indul, melynek motívuma végigvonul a tételen. Az oboák szinte mindig jelen vannak, hangszínük élessége érezteti a véráldozat fájdalmasságát. Az alaphangnemen kívül a rokon hangnemekben (Esz-g) mozgunk, bár a negatívabb szubdomináns irány nem jelenik meg, c-moll súlytalan nápolyi szextje is a VI-fok hangnemébe (S-paraell) vezet (70. ütem), sőt, mivel szekvenciában van, elveszíti valódi karakterét.

- 18. (9.): *Arioso*: „*Sünder schaut mit Furcht und Zagen*” („Bűnösök, nézzetek félelemmel és aggodalommal”)

- A bűnösök ostorozása a panaszosan komoly g-moll hangnemben, oboa *solóval*. Az énekszólam *concertál* a hangszer-*solóval*, Krisztus gyötrődését és az e fölötti félelmet és aggodást hosszú melizmákkal (*Zagen*-aggodalom, *Plagen*-gyötrelem) fejezi ki. A harmóniák túlnyomóan hármashangzatok, a vékony faktúrának köszönhetően. A hosszú szekvenciázó szakaszok következményeként sok az alteráció, de valójában csak a domináns *minoréjában* (d) és a párhuzamos dúrokban (B-F) fordulunk meg. Rövid lélegzetű tétel, talán kicsit rokokóbb, semmint azt a mondanivaló megkíváná.

- 20. (10.): „*Brich, mein Herz, zerfließ in Tränen*” („Hasadj meg szívem, hulljatok könnyeim”)

- Hangvétele sokkal kedélyesebb, mint mondanivalójának jelentéstartalma. Az Esz-dúr patetikus hangnemében vagyunk, egyedül a középrész c-g-mollja utal zeneileg a tartalomra. Szerkezete *da capo*, hangszerelése inkább a *sepolcro* hagyományaiba illeszkedő: két hegedű (ráadásul *unisono*), három hangszeres *continuó*val. Számomra a telemanni értelmezés sokkal megragadóbb. Harmóniaváza egyszerű, csupán a *basso continuo* okán válik négyszólamúvá.

- 34. (17.): „*Was Barentatzen, Löwenklauen*” („Amit a medvemancsok, oroszlánkörmök”)

- Az emberi kéz még a medvemancsoknál és oroszlánkörmökénél is kegyetlenebb „ördögi szerszám”. *Da capo*, rendkívül dühödtt hangvétellű tétel, mozgalmasságát hangnemi kalandozásai is fokozzák: a d-moll alaphangnem (amely „kellemes, békés, nyugodt” lenne szöges ellentétben a mondanivalóval) mellett sűrűn vált tonalitást: F-g, a középrészben a- és g-moll, majd F-dúr. Az *unisono* hegedűk megadják a kezdő dallamot, melyet az énekszólam imitál. A nagy ugrások, *saltus duriusculusok* (böszext (8. ü.), bőkvart (6. ü.), kisszeptim (2. ü.), oktáv (1. ü.), sőt decima (3., 4. ü.) a hegedűkben, szűkkvint a *continuó*ban (2—3. ü.) szűkkvartok (24. ü., 26. ü.) az énekszólamban és az emelkedő szekvenciák az égbe kiáltás zenei szinonimái. Az előkészítetlen disszonanciák Tarling értelmezésében is (lásd 4. számú táblázat) a „kétségbeesés, szenvedélyek, melyek dühbe és erőszakba torkollnak” kifejezői. Harmóniailag a *basso continuo* biztosítja a kohéziót, többségében hármashangzatokkal.

- 46. (24.): „*Meine Laster sind die Stricke*” („Az én vétkem a kötelék”)

- A bűnös lélek béklyója, mely kötelék a vétkek metaforája, amelyet Jézus magára vesz, ezzel megmenekítve minket a pokol láncaitól. A g-moll komoly, de gyengéd hangnemében vagyunk, a lamentáló hangvételhez Händelnél többször társul 3/8 páros kötésekkkel és oboákkal. Az oboák és hegedűk *colla parte* (1-2) oszlanak meg, zenei anyagukat, karakterüket az énekszólam is imitálja. A dallam néhány hosszabb melizmától (pl. *Ketten*-lánc, jól ábrázolva a láncszemeket) eltekintve szillabikus, *recitativo*-szerű. Egyaránt megfordulunk mind a szubdomináns, mind a domináns régióban, igaz *minore* (48—55. ütem) változatban. Zenekari *tutti* az

előjátékon kívül csupán kétszer fordul elő. A nyolcadok pároskötéseinek sóhajmotívumai végigvonulnak a tételen, néhol bőszekundon (103. ütem), szűkkvinten (87.ütem) vagy szűkítettseptimen (20., 102. ütem) találkozáskor, ezen kívül más izgalmas jelenséggel nem találkozunk.

- 50. (26.): „*Die ihr Gottes Gnad' versäumet*” („Ti, akik nem éltek Isten kegyelmével”)

- A 3b előjegyzés ellenére f-mollban vagyunk. A passió egyik legsötétebb hangneme: „higgadt, szenvtelen, melyhez valamiféle kétségbeesés társul, halálfélelem kifejezése, a hallgatóban rettegést, remegést okoz”. Bár a halálfélelem és a higgadtság nehezen fér össze, itt inkább az utóbbi karakteréhez társul némi *maestoso*-jelleg. A kíséret vonuló negyed értékei a bitófához menetelő bűnös lépéseinek lábnyomai. Ezt az egyenletességet az oboa-*solo* közbeszúrásai bontják meg, melynek dallama az énekszólammal tart rokonságot. Akkordikus kíséret a *Straf* (18. ü.: büntetés-a) és *wann* (20. ü.: amikor-e) felkiáltásra szűkített szeptimekkel, ráadásul a *Straf* szóra egy disszonáns hangközzel, kisonnával lép az énekes (17—18. ü.). A mélypontot (b-moll, a mű legsötétebb hangneme) is itt érjük el. A végkifejlet hangvétele nem vetíti előre a megváltás tényét.

- 62. (32.): *Arioso*: „*Besinne dich, Pilatus*” („Gondolkodj el, Pilátus)

- A keserű vád hangjai a d-moll „kellemes, békés, nyugodt” hangnemében, csupán *basso continuo*val, szinte végig franciás stílusú (tizenhatod) kisnyújtott értékekkel, az énekszólamban sok ugrással (fel-le), illetve hangzat-felbontásokkal. Vékony felrakása ellenére rendkívül zaklatott és drámai *furioso*. Szubdomináns irányba indul, egy teljes autentikus kört bejárva.

- 68. (35.): „*Die Rosen krönen sonst der rauhen Dornen Spitzen*” („A rózsák durva töviseikkel koronáznak”)

- *Siciliano*-tétel a d-moll nyugodt hangnemében. A szöveg tele van metaforákkal és megszemélyesítésekkel. A rubint verejtékező rózsák, melynek tövisei Jézust mint Sáron rózsáját koronázzák. A rubinok pedig a Krisztus homlokán nyugvó vércseppeket szimbolizálják. A kíséret vonósokra és homofóniára redukálódik, hármashangzatokká összeállva. A „mégsem tudok félelem nélkül erre gondolni” nápolyi szextje (kétszer is: 15., 19. ü.) a szenvedés felett érzett és átértett fájdalom jelképe. Ez az inkább *arioso*, mint ária Sion lányának líraibb énjét helyezi előtérbe.

A hangnemek a közeli rokonságból (domináns, szubdomináns, paralell és *minore*) kerülnek ki.

-70. (36.): „*Laß doch diese herbe Schmerzen*” („Hagyd e keserű fájdalmat”)

- A kíséret *continuóra* csupaszodik, melyben a sok kisnyújtott ritmus talán a belső vívódásra, békétlenségre utal. A tételben viszonylag szokatlan módon, físzmoll az alaphangnem. Ez Mattheson felsorolásában is csupán a 16., utolsó helyen áll, a „nagy szomorúság, halálos szerelem kifejezésére” használatos. A passióban kereszties irányba csak a cisz-moll mülja ezt felül (igaz csak *recitativóban*, egyszer Péter 32. áriájában, amikor elfogatását követeli, és Telemannál Sion lányának 51. áriájában), mely gyakorlatilag nem is szerepel a korban leginkább használatos tónusok között. A gyötrő fájdalom kifejezésére szubdomináns (h) és párhuzamos (A) hangnemeket használ. Rövid lélegzetű, *arioso*-szerű *da capo* forma, sok négyeshangzat-, illetve hármashangzat-felbontással. Az ének- és basszus szólam között egyfajta ellenmozgás figyelhető meg. Ha a basszus felfelé tör, az ének lefelé halad és viszont.

- 72. (37.): „*Jesu, Jesu dich mit unsern Seelen zu vermählen*” („Jézus! Összekötünk lelkünkkel”)

- *Tempo giusto* tétel, a 3/8-hoz ismét oboák (*solo-tutti* felállásban) társulnak a G-dúr „mértékletes” hangnemében. A vonósok elmaradnak, szárazabb, gördülékenyebb a hangvétel, sok tercmenettel, kevés koloratúrával, alaphármasokkal.

- 76. (39.): „*Schäumest du, du Schaum der Welt*” („Nem szégyelled magad, világ szégyene?”)

- Cselló és csembaló *continuóra* egyszerűsödik a kíséret, amely azonban tizenhatod-meneteivel rendkívül mozgékony. A *Drachen* (sárkány) szónál ez a virtuóz anyag köszön vissza az énekszólamban. Az alapkörnyezet a-moll, amely itt nem annyira higgadt, inkább dühös karakterű. A többi szakasz C-e-d-hangnemekben jár. Érdekeség, hogy a nápolyi szext hangzat mindegyik hangnemben megjelenik, súlyos helyen.

-79. (40.): „*Heil der Welt*” („Világ Megváltója”)

- A „pompás, pazar” B-dúr hangnemében szólal meg a Krisztus fájdalma felett elborzadt szemtanú. A zene karaktere nem illik annak témájához, főként, hogy az előző *recitativóban* rendkívül naturalisztikusan ábrázolta Jézus kínjait. Inkább a

szöveg *Freuden* (öröm) szava, jelentése és hangulata kerül kidolgozásra. Az oboák a hegedűkkel *colla parte* szólamokat játszanak, szubdomináns hangnemeknek se híre, se hamva, csak párhuzamos és domináns területek szerepelnek a zenei anyagban. A középső szakasz („a kínozók által, kik őt szorongatják”) nélkülözi az oboákat (g-moll), a vonósok szaggatott hangközugrásait a *continuo* folyamatos nyolcadmozgásai tartják egyben.

- 80. (41.): *Solo e Coro: „Eilt, ihr angefochten Seelen”* („Siessetek, megbéklyózott lelkek!”)

- Ismét 12/8, de most nem *siciliano* ritmusban. A hegedűk *unisonó*ját az énekszólam lassabb, hosszabb értékei ellenpontoszák, néhol viszont *concertálnak* egymással. A kórus *Wohin?* (Hová?) komplementer közbeszúrásai Bach János-passiójának analóg tételét előlegezik. Vajon Bach innen vette az ötletet? A g-mollból először a szubdomináns c-moll felé indulunk, tehát a párhuzamos hangnemekkel együtt is autentikus kört járunk be. Hasonlatok, természeti képek teremtik meg a lírai hangvételt. Alaphármasok és felbontásaik, a vonósok skálamenetei teszik egyszerűvé a zenei anyagot.

- 99. (50.): *Aria a 2': Hívő lélek és Sion lánya: „Sind meiner Seelen tiefe Wunden”* („A lelkem mély sebei”)

- Két különálló szakaszból áll a szereplők szerint, szillabikus szólamokkal, csak *continuo* kísérettel. A Hívő lélek szemléli Sion lányának Krisztus halála feletti lelki tusáját. Esz („pazar”)-c-g-c-Esz hangnemkört járunk be, szubdomináns terület nélkül. A „S mert Jézus a fájdalomtól már semmit sem tud szólni” szövegrészben az asz hang központi szerephez jut, amely szubdomináns irányt képvisel, még ha hangnem nem is társul hozzá, első pillanatában nápolyi szext-érzettel, mely VI⁶-té értelmeződik át (22. ütem), és később sem nyeri vissza nápolyi karakterét. A hangvétel talán túlságosan tárgyilagos, kevésbé emocionális, mint lehetne.

- 106. (55.): *„Wisch ab der Tränen scharfe Lauge”* („Töröld le maró könnyed árját”)

- Számomra a mű legszebb, legmegindítóbb áriája. A „legszebb hangnemben”, g-mollban vagyunk *da capo* szerkezetben, a párhuzamos, a domináns illetve a szubdomináns (c-moll, bár az asz nem jelenik meg) hangnemet járjuk be a középrészben. A teljes zenekar jelen van, bár sok az *unisono* szakasz és tercipárhuzam a hangszerek, illetve hangszer és énekszólam között. A szöveg is

rendkívül megindító: a Krisztus áldott lelkével eggyé váló szenvedő bűnös hálaéneke az örök élet üdvéért. Hosszú szakaszokon keresztül csupán egy oboa szól együtt az énekessel. A harmonizálásban nincs semmi rendkívüli, a felrakás, a sokszor sovány faktúra az, ami öntudatlanul is megindítja a hallgatót. Az ezután következő záró kórustétel véleményem szerint megtöri a varázst, túlságosan a „földről” szól, itt Händel teljesen más dimenzióba visz minket.

Hívó lélek

A másik nagyon fontos megszemélyesítő a Hívó lélek karaktere. Tulajdonképpen rólunk van szó: hol vétkesként, hol bűnbánóként, hol az eseményekre reflektáló szemtanúként vagyunk jelen. Különböző hangfajokban, Telemannál csak szoprán, alt, basszus, Händelnél mind a négy hangfajban szerepel, illetve Telemannál kórusként (nyitó kórus), tercettben (74.), illetve Sion lányát kísérve (60.), valamint vele duettben (77.) is megjelenik. Önállóan *recitativó*kban, *accompagnató*kban (Händel-1, Telemann-2), *ariosó*kban (Händel-2, Telemann-1) szerepel, leginkább szopránként. A két allegorikus alak szövegében van olyan szakasz, amelyet a két szerző másként értelmezve nem ugyanannak a szereplőnek ad. Erre a szöveggönyvben is utalok. Ebből is látható, hogy dramaturgiai funkciójuk gyakorlatilag azonos.

I. Telemann

A nyitó- és a Sion lányát kísérő kórust (60.) leszámítva a karakter nagyjából az események közepétől egy tercettben, egy *ariosó*ban, egy kettősben Sion lányával, egy *accompagnató*ban a Századossal, két önálló *accompagnató*ban és *recitativó*kban jelenik meg. Leginkább női szereplő (szoprán, alt).

- 32.: „*Erwäg, ergrimte Natternbrut*” („Gondold meg, te átkozott viperafajzat”)

- A szereplő elsőként basszusként áll elénk, talán Telemann úgy vélte, hogy a Krisztust elítélő istenkáromlókra szálló számonkérő és szitkozódó szavak nagyobb súlyt kaphatnak egy öblösebb hang útján. Händelnél ugyanez a szakasz szerepkör nélkül egy tenor áriát kap. Az A-dúr „panaszos” hangneme adja az alaptónust, a főrészben a két fő funkció hangnemét (D, E) érintve. A *da capo* ária középső szakasza fisz- és cisz-mollban jár, melyek közül előbbi Mattheson értelmezésében is a „nagy szomorúság, halálos szerelem” kifejezésére hivatott, utóbbi pedig az alap hangnem-karakterisztikájában nem is szerepel, s ahogy már eddig is láttuk,

megjelenése mindig valami mélységes fájdalom kifejezésére szolgál. A vékony faktúra Caldara-passióját idézi, a francia nyitányokra utaló pontozott ritmusok túlsúlya ad zaklatott karaktert, mely csak a középső, moll szakaszban simul ki az ének szólamban és a *solo* hegedűben (csak *continuóval*) egyaránt. A dallam inkább bariton, mint basszus, szólamában sok *tritonussal*, illetve a középső szakasz végén a „halálnak halálával haljatok” szövegre egy szűkített kvart lépéssel (*saltus duriusculus*). A szélső szakaszok tutti kíséretei homofonok, nagyrészt hármashangzatokkal.

- 45.: „*Ich seh an einen Stein gebunden*” („Látom egy nagy kőhöz kötözve”)

- Itt már szoprán a szereplő, hangszínében igen egyedi összeállítású kísérettel: *flauto dolce*, oboa, *viola d'amore*, *violino* és *basso continuo*. *Unisono* kezdenek, s mindannyiszor, amikor a szólista nem társul hozzájuk, szólamuk *unisono* is marad. A „legszebb” hangnemben (g) járunk, és egy teljes kört megteszünk (g-B-d-F-B-C-g) egészen a +2 kvintes szubdominánsig (*maggiore*). A hangnemek közti átmenetet a szekvenciák és a mellékdomináns-hangzatok (I, II, IV) biztosítják.

- 47.: „*Dem Himmel gleicht sein buntgefärbter Rücken*” („Sebzett háta, mint az égbolt”)

- A szöveg rendkívül képszerű: Krisztus háta mint a szivárvánnyal díszített égbolt jelképezi a kegyelmet és az önzetlen szeretetet. „Véréből felhőt rajzol”, önzetlen szeretetének fényében eltűnik vétkeink sokasága. Rendkívül *dolce* hangvétel fagott *solóval* és vonósokkal. Egy teljes plagális kört bejárunk az A-dúr „panaszos” hangneméből indulva, majd visszaérkezve E- és D-dúron keresztül. A társhangnemek is inkább a negatív tónusokat képviselik a karakterisztikájában. A kíséret tulajdonképpen homofon, nagy részben hármashangzatokkal, a fagott és az énekszólamban egyenrangú, bár bizonyos forrásban (*Quelle B*) a *solo*-hangszer elmarad. A kisnyújtott-képletek túlsúlya a *dolcénak* légies (utalás a felhő képére), táncos lejtést kölcsönöz.

- 66.: „*Hier erstartt mein Herz und Blut*” (És itt megdermed szívem és vérem”)

- A keresztrefeszítés szemlélői vagyunk, csak vonósokkal és *continuóval*. Az Esz-dúr „patetikus” hangneme adja a tonalitás keretét, a vádló kérdések (Tudjátok-e ti gyilkosok, mit cselekedtetek?, stb.) befejezetlenséggel (Esz: V⁷ nyitva marad) és rendkívül expresszív kísérettel párosulnak (repetíció, apró értékek a basszusban is!).

Az énekszólam alt-mezzo fekvésű, a *Teufel* (ördög) szóra igen virtuóz, *hoquetus*-szerű képletekkel. Harmóniaváza korálszerű, szinte végig hármashangzatokkal.

- 70.: „*Was Wunder, das der Sonnen Pracht*” („Mily csoda, hogy a Nap pompája”)

- Jézus meghalt, a tájra sötétség borult. Három *unisono violetta basso continuo*val. Mint már annyiszor, a fájdalom, panasz, sötétség, nyugtalanság, félelem megfestésére Telemann itt is kisnyújtott-képleteket használ (tizenhatod-kisnyújtott!). A közeg a-moll („panasz, komolyság”) és párhuzamos (C), illetve a domináns és párhuzamos hangnemei (e-G). Az énekes (alt) virtuóz koloratúrákat is énekel az égitestek (Nap, csillagok) megjelenítésére, melyek valóban földön túli gyorsaságot követelnek. Szerkezete inkább *accompagnato*, mint ária, alterált akkordként egyedül a nápolyi szext kapott helyet az előjátékban (2. ü.), illetve a tétel végén (utójáték az előjáték anyagából) a 23. és 26. ütemben (a Nap elsötétül). A többi akkord a hangnemek alapkészletéhez tartozik, négyeshangzatként a domináns-szeptim és szekund (8., 24. ü.), illetve a domináns feletti VII szűk, mely domináns-nónakkordként is értelmezhető, jelenik meg (3., 4., 27. ü.).

- 72.: *Arioso*: „*Mein Heiland, Herr und Fürst!*” („Üdvözítöm, Uram és Királyom!”)

- Ismét alt-fekvésben, *flauto dolce soló*val, *unisono* hegedűkkel, g-mollban, a tétel elején *pizzicato*, *continuo*, csembaló nélkül. Amikor a szöveg (2. szakasz) Krisztus szomjúságát a keresztfán a mi lelkünk üdvéért való szomjúhozásával azonosítja, a kíséret két változatot kap: a hegedűk eltűnnek, de a fuvolásban harminckettedek, vagy tizenhatodok is lehetnek, a basszus a negyedeokről nyolcadmozgásra vált, immár csembalóval. Előbbi plasztikusabban ábrázolja a bűnös lélek remegését, félelmét, ehelyütt az énekes is hosszú melizmát énekel (*Seelen*-lélek). Harmóniailag letisztult és egyszerű: szekvenciák, illetve a szextakkordok túlsúlya jellemző.

- 74.: *Terzetto*: „*O Donnerwort*” („Ó, Mennydörgés”)

- Ez a szöveg Händelnél nem kap önálló karaktereket, csak szoprán, alt és basszus szólam éneklő, itt viszont a két szoprán és alt hívó lelkeként szerepelnek. *Accompagnato*-szerű háromszólamú vonóskíséret *basso continuo*val, néhol két oboával kiegészülve. A harmincketted-repetálások a vonós- és basszus szólamban jól szimbolizálják a mennydörgést és a rettegést. Az f-moll, mely „a hallgatásban rettegést, remegést okoz” az érzelmek kifejezésére ideális közeget biztosít. A 20.

ütemben induló szakasz („Ó hang, mely kettéhasítja a követ és a sziklát is...”) harmóniailag is jelentős: Asz-dúr I szűk szeptimje gesz-helyett enharmonikusan átírva fisz-t kap és D domináns szekundra megy. Az ördög vonyítása (*heulet*: 28—31. ü.) az énekszólamban eltolt szinkópákkal, felfelé tartó kromatikával és éles szekund-súrlódásokkal fejeződik ki, sőt majdnem a teljes tizenkéthangúság megszólal (a fisz kivételével). A mélység összeroppanása szillabikus, kánonszerű szólamban ölt testet (31—34.). Krisztus haláltusája plagális zárlattal végződik („*Es ist vollbracht!*”-„Bevégeztetett!”) az alaphangnembe visszatérően.

- 75.: „*O seligs Wort, o heilsam Schreien!*” („Ó, szent szó, ó gyógyító kiáltások!”)

- Ez a szövegrész Händelnél még a már említett tercetthez tartozik, de itt külön áriát kap igen különleges hangszereléssel: két oboa három *unisono violettával*, *continuo* nélkül. A „szigorú egyszerűség” F-dúrjában, domináns kitérés nélkül (d-B), *allegro* tempójelzéssel. Polifon anyag, a találkozásokkor tercmenetekkel és hármashangzatokkal. Az énekszólamban alt, hosszú koloratúrás, szekvenciás szakasszal (31—38.) a *Macht* (hatalom) szóra. Harmóniailag egyszerű, a lendületet a (harmóniai és dallami) szekvenciák adják.

II. Händel

A karakter négy áriában, két *ariosóban*, egy *accompagnatóban* és *recitativókban*, illetve Sion lányával két duettben jelenik meg, többnyire női alakban.

- 33. (64.): *Arioso*: „*Ich seh an einen Stein gebunden*” („Látom egy nagy kőhöz kötözve”)

- Első megjelenésekor mint szemtanú áll előttünk. Rövid tétel a G-dúr „szerelmes, gyönyörteljes” hangnemében, csupán cselló és csembaló *continuo*val. Az alaphangnemen kívül a párhuzamos moll (e), illetve mintegy ingamozgással, a domináns (D) fordul elő. A tétel rövidsége ellenére az énekszólamban hosszú dallamíveket énekel egyszerű alaphármasokkal és fordításaikkal kísérve (kivéve 9. ütem e-moll I mellékdomináns szextje a *Glut*-parázs szóra). Mind a hangszerelés, mind a szövegkezelés jóval egyszerűbb, mint Telemannál.

- 34. (66.): „*Dem Himmel gleicht sein buntgefärbter Rücken*” („Sebzett háta, mint az égbolt”)

- A faktúra még mindig vékony, a *basso continuo* mellé két *unisono* hegedű (*solo-tutti* váltakozásban) társul. A h-moll „bizarr, melankolikus, kedvetlen”

hangnemében jeleníti meg a költő többszörösen összetett metaforáját. A domináns moll (fisz), mely Matthesonnál is az utolsó (16.) az alaphangnemek között, ábrázolja a legsúlyosabb mondanivalót: „*Sündflut unser Schuld verseiget, der holden Liebe Sonnenstrahl in seines Blutes Wolken zeiget*” („Vétkeink özöne eltűnik az önzetlen szeretet fényárjában, és véreből felhőt rajzol”). A hangsúly a megváltáson van, a *Gnadenzeichen* (kegyelem jelképe), *Sonnenstrahl* (fényár) szavak hosszú koloratúrát kapnak. A kíséret egyszerű, akkordikus, a tétel *da capo* szerkezetű.

- 44. (87.): „*Hier erstarrt mein Herz und Blut*” („Itt megdermed szívem és vérem”)

- A keresztre feszítés megtörtént, nemcsak a szemtanú, hanem a gyilkosokat vádló hang is megszólal. Az expresszív mondanivalót a gyors tempó (*allegro assai e staccato*), és a sok pontozott ritmus jeleníti meg. A telemanni dúr (Esz) közeg helyett itt e-moll az alaptonalitás: „bús, tragikus, mélyen gondolkodó, fájdalmas, komor”. A két hegedű és oboa *colla parte*, emellett teljes *continuót* ír elő. Rövid lélegzetű, szillabikus tétel visszatérés nélkül. A domináns- (h: „bizarr”) és szubdomináns (a: „komoly”) mollok jelennek még meg alphármassokkal, homofon kísérettel.

- 47. (93.): „*Was Wunder, das der Sonnen Pracht*” („Mily csoda, hogy a Nap pompája”)

- Telemantól ismét eltérően (a-moll) itt dúr hangnemben (F) vagyunk. A 3/8-os lejtés líraibb karaktert kölcsönöz az amúgy elég sötét természeti képeknek: Krisztus meghalt, minden elsötétült. Ezt némiképp a két fagott sötét tónusa ellensúlyozza, de az F-C tonalitás mégis egyfajta nyugalmat áraszt, melyet az egyszerű harmóniakezelés és homofon letét sem bont meg. A zenei anyag kontrasztban áll a mondanivalóval: letisztult, tárgyilagos és egyszerű.

- 51. (101.): „*Brich, brüllender Abgrund*” („Hasadj meg, ordító mélység”)

- Ez a szöveg Telemannál Sion lányáé. Minden darabokra hullik, vége a világnak g-moll „komoly, gyengéd, panaszos” hangnemében, egy *allegro-andante* 3/8-os tételben, homofon vonós-kísérettel. Szaggatott dallamvezetés, magas fekvés, a reszketést (*erzittert*) vonós-repetíciók, az énekszólamban kisnyújtott ritmusok, nagy ugrások, a szilánkokra hullást (*zerspalte*) koloratúras tizenhatod-menetek szekvenciája érzékeltetik. A Nap fénye a legsötétebb, desz, hangon huny ki, csak *continuóval*, egy pillanatra *minore*-klímát kölcsönözve a visszatérés előtt.

Hangnemterve, harmóniaváza ennek ellenére egyszerű (párhuzamos dúr, domináns-, szubdomináns moll).

- 52. (103.): „*Wie kommt's, daß da der Himmel weint*” („Hogy lehet, hogy az ég könnyezik”)

- Telemannál ezt a szöveget a Százados énekli. Természeti képek sorozata az összeomló világról, a szikla szív kemény páncéljának és a lélek pusztulásának megszemélyesítésével. A karakter egyedüli basszus áriája, nagyrészt kisnyújtott képletekben tercelő hegedűkkel és *basso continuo*val. Sodró lendületű, *allegro* tétel, elég magas, inkább bariton fekvésben, sok nagy ugrással (például szeptim: 48., 49., 50., oktáv: 24., 25., decima: 28. ütem) az énekszólamban, melyek Tarling szerint is energiát fejeznek ki (lásd táblázatok) a kor zeneesztétikájában. A c-moll „szerfelett dallamos és szomorú” hangnemén túl a párhuzamos dúr (Esz) és a domináns- (g), illetve szubdomináns (f) mollok kerülnek még elő. A mondanivaló inkább lineáris eszközökkel (dallam, ritmus, hangköz) születik meg, a vertikális dimenzió viszonylag egyszerű.

Áriák konkrét karakter nélkül

- Händel

Händelnél 2 ilyen tenor-ária van, melyek közül az egyik (23./44.) Telemannál (32.) basszus (Hívó lélek), a másikat pedig Sion lánya énekli szoprán fekvésben (64.).

- 23. (44.): „*Erwäg, erwäg*” („Gondold meg, Te átkozott viperafajzat”)

- A Jézust elítélő és megkínzó ember, az „átkozott viperafajzat” ahogy Bach passióiban, Händelnél is tenor hangfajt kap. *Da capo* szerkezetű, egy rövid *staccato andante* zenekari bevezető után lép be az énekes tempó- és karakterváltással: *adagio*, a kíséret tizenhatod-kisnyújtott ritmusait ellensúlyozva, tartott hangos felkiáltással. Utána aztán átveszi az apróbb és pontozott értékeket, sodró lendületű, viharos karakterrel és melizmákkal (*Rachgier*-bosszúvágy). A hangnemi keret a-e-C-a, a középső szakaszban megjelennek a szubdomináns- (d) és a domináns (e) mollok. A matthesoni hangnemkarakterisztika szerint az a-moll „pompás, higgadt, komoly, altató” jellegével ellentétben a tétel igen mozgalmas, a szekvenciák folyamatosan előregördítik a mondanivalót. Harmóniáit tekintve „szabályos”, egyszerű, semmi fülnek váratlan, vagy meglepő fordulat nem történik.

- 43. (85.): „*Es scheint, da den zerkerbten Rücken*” („Úgy tűnik, hogy a kereszt súlya alatt megroppan”)

- Rövid *alla breve*, fafúvók nélkül, akkordikus kísérettel. Krisztus keresztre feszítésének szemlélése a c-moll „bús, tragikus” hangnemében. Vonuló, gyászzene-jellegű, hármashangzat kísérettel. A *Boden* (föld: 34—39.) és *verlangt* (áhított: 85—94. ü.) szavakat melizmákkal emeli ki. Hangnemtervében rövid kitérésként a domináns (g) és annak párhuzamos dúrja (B) szerepel csupán. Az ereszkedő szekvenciás menetek (pl. 11—14.: hangszeres utójáték) jelképezik Jézus földre esését.

Recitativók

A *recitativo* és ária szétválása a velencei opera virágzása idején (17. század eleje) kezdődött, s végül a nápolyi operában (17. század) különült el teljesen. A *recitativo secco* Itáliában az *opera buffa* (vígopera) műfajában alakult ki a 17. század utolsó harmadában. A fecsegés nem metrizált zenei kifejeződése. A 17. század első felének olasz *recitativója* (Monteverdi) viszont metrizált volt, ezt veszik át a franciák is, élükön az olasz származású Lullyvel (a *recitativo accompagnato*okban a metrikusság már lényegesen bonyolultabbá teszi a faktúrát és az előadásmódot is). A passiókban a nem metrizált változat él tovább mind a *secco*, mind az *accompagnato recitativó*okban. A cselekményt – csakúgy, mint az operában – a *secco (continuo)* kíséret) hordozza, az *accompagnato* már sokkal dallamosabb, és különböző hangszerekkel kísért, így egyre inkább az áriák felé közelít. Utóbbival Händelnél és Telemannál találkozunk, Caldaránál ez a típus nincs jelen. Részletesen ezekkel foglalkozom, mivel formailag és harmóniailag ezek a relevánsak. A *seccó*okban esetlegesen kiemelkedő momentumokat a táblázatokban jelöltem. Jól látható, hogy az *arioso-accompagnato* elnevezések, értelmezések között átfedések vannak: a két szerző nem használja következetesen a két fogalmat. Ahogy látni fogjuk, az *accompagnatók* több esetben karakterükben, zenei anyagukban és kifejezőeszközeikben jelentősebbek, mint az *ariosók*.

Recitativo accompagnato

Az olasz operában (17. század) gyökerező *recitativo* egyik fajtája. A *seccó*val ellentétben énekszólam a dallamosabb, motivikusan és kíséretét tekintve kidolgozottabb, általában zenekari kísérettel. Prozádiája, szövegkezelése szillabikus,

ritmusa kötetlen. Egyfajta átmenet a *recitativo* és az ária között. Händel három, Telemann tizennyolc alkalommal használja ezt a formát a *secco*, vagy ária (*arioso*) helyett. Utóbbi miatt érdemes mindenképpen külön is foglalkozni vele.

I. Händel

- 2. (4.): „*Das ist mein Leib*” („Ez az én testem”)

- Rövid tétel, az utolsó vacsorán járunk, Jézus kezébe veszi a kenyeret. Az Esz-dúr „rendkívül patetikus” hangnemében, rövid f-, c-, majd g-moll (domináns paralell) kitéréssel. A *continuo* mellé csak vonósok társulnak (ahogyan később is látni fogjuk), a szillabikus szöveget a *vergeset* (elfelejt) szóra írott két melizma szakítja meg. Harmóniaváza egyszerű (nápolyi alapokkal f- és c-mollban szekvenciaszerűen a 4—5. ü.-ben), a végén nagy ugrással (esz'-nagy asz) az énekszólamban.

- 4. (7.): „*Das ist mein Blut*” („Ez az én vérem”)

- Jézus második mondata az utolsó vacsorán, hasonló hangszereléssel, de álló, tartott hangos kísérettel, az f-moll „higgadt, szenttelen” hangnemében, c-mollon keresztül végül a párhuzamos, Asz-dúrban, erős *minore* beütéssel (IV szükszeptim, mollbeli II^4_3) zárva. Az énekszólam kezdő *saltus duriusculusai*hoz (nagy ugrások, szűkített lépések) tonikai orgonapont feletti szűkített VII⁷ társul. Ez az akkord a 6. ütemben, c-mollban is előkerül, az érkező Asz-dúrban ez a hangzaskép a IV. fokra tevődik át. A stílusban ritka jelenségként a záró szubdomináns mollbeli II^4_3 („mindig rám gondoljatok”).

- 53. (104.): „*Bei Jesus' Tod und Leiden leidet*” („Jézus halála és szenvedései miatt szenved”)

- A Hívő lélek *accompagnatő*ja szintén csak vonósokat kap kíséretül: a rövid tétel f-mollból indulva a közeli rokon hangnemeken keresztül végül d-moll pikárdiai tercén zár. Ez a korban szokatlan tercokon végállomás is jól illusztrálja a drámai mondanivalót. A kíséret egyszerű fekvő hármashangzatait néhol repetíció szakítja félbe, a bűnös lélek szívének remegését és a világ pusztulását jelképezve.

II. Telemann

Ahogy már utaltam rá, ez a tételtípus itt jóval eklatánsabban van jelen. Több szereplő is megkapja a közlésnek ezt a módját: Jézus kilenc, Mária, Júdás és az Evangélista egy, Péter, Hívő lélek kettő, Sion Lánya egy alkalommal, illetve egyszer a Századossal együtt is.

Jézus

- 4.: „*Das ist mein Leib*” („Ez az én testem”)

- Ez a szöveg, ahogy Händelnél, úgy Telemannál is csupán háromszólamú vonós kíséretet kap, de itt a faktúra, ha lehet, még egyszerűbb. Hármashangzatok, sok szextakkord az Esz-dúr „rendkívül patetikus” hangnemében. Nagyon rövid tétel, semmilyen szövegrész nem ismétlődik meg, *secco tenuto* frazeálással a vonósokban.

- 7.: „*Das ist mein Blut*” („Ez az én vérem”)

- Marad az előzőhöz hasonló egyszerű, akkordikus felrakás hosszú tartott hangokkal c-mollból („szerfelett dallamos és szomorú”) indulva. A *gedenke* (rágondol) ereszkedő melizmája két ízben is kiemelkedik, az énekszólám magasabban, bariton lágéban mozog, talán így nyomatékosítva a mondanivalót. Minden szövegszakasz magasról indul és aláhulló tendenciájú. A domináns irány a meghatározó, egy rövid szubdomináns (f-moll) folttal. Négyeshangzatként csak a domináns-szeptimmel és annak szekundjával, az I mellékdomináns 6_5 -tel (23. ü.), I^6_5 -tel c természetes molljában (26. ü.), illetve a zárlatban egy II^6_5 -tel találkozunk.

- 10. b, d:

- Jézus rövid közbeszúrásai az Olajfák hegyére menet, háromszólamú vonós- és *continuo* kísérettel, legutoljára (10/d) csupán két akkordot használva: d: I-F: I^6 .

- 10. e: „*Weil ich den Hirten schlagen werde*” („Mert ha megütöm a pásztorokat”)

- Ez a szakasz Händelnél áriát kap, ám a „műfaji” meghatározás ellenére számomra Telemann zenei anyaga jóval kifejezőbb. Bár a kíséret csupán a „szokásos” vonósok és *continuo*, az egész nyáj szétszéledését jól illusztrálja a sok tizenhatod-futam és a *zerstreuet* (szétszéled) melizmái. Ebben a tételben Jézus inkább bariton, mint basszus (f!), a szétszéledés megfestése mindannyiszor lefelé futó skálákkal történik. A B-dúr „pompás” *allegro*ja is egyszerű harmóniáival hozzájárul e természeti kép megfestéséhez. A párhuzamos (g-moll) és a domináns kitérés (F-dúr) jelenik meg csupán. A mondanivaló ábrázolása a horizontális dimenzióban születik meg.

- 12.: „*Mich drückt der Sünden Zentnerlast*” („Bűnök súlyos terhe nyomaszt”)

- A kíséret marad változatlan, a g-moll panaszos hangneméből indulva. A további hangnemeket szekvenciákkal éri el, sokszor hármashangzat-felbontásokat alkalmazva. A kör a következő: g-a-B-b (-3 kvint)-f-c-Esz-c. Legtávolabb a „pokol

forrósága velőmig és véremig hatol” szakaszban (b-, f-moll) jutunk el. A h-szűkített szeptim kétszer (8., 11. ü.: c-moll VII), a gisz szűkített egyszer (3. ü.: a-moll VII), induló akkordként pedig a cisz-szűkített szeptim (g-moll: IVszűkített) is megjelenik (ráadásul dezalterációsán oldva), amelyek két különböző tengelyt képviselnek, természetesen az adott hangnemben értelmezve. A *Schmerz* (fájdalom) szóra nápolyi szextet hallunk. A vonósok fekvő hangzatai nem vonják el a figyelmet a mondanivaló súlyosságáról.

- 71. b: „*Eli! Eli! Lama asaphtani!*” („Istenem! Istenem! Miért hagytál el engem!”)

- Krisztus halála előtti utolsó felkiáltása héberül vonós és *continuo* homofon (c-moll: „szerfelett dallamos és szomorú”) harmóniamenettel. A tizenkétfokú hangkészletet kihasználva az énekszólám *saltus duriusculussal* (esz-h szűk kvart) indít, és az 5—6., illetve 7—8. ütemekben is nagy- és szűkszeptimeket mindkétszer magasra ugorva folytatja ezt. Krisztus haláltusáját végül lehajló kromatikába fordulva vívja meg.

-71. f: „*Mich dürst!*” („Szomjazom!”)

- Két akkord c-mollban (vonósok+*continuo*): II⁶-IV⁷szűk feszültségnövelés, az énekes magas lágében (d’, esz’ központi hangok) énekel.

-73. b: „*Es ist vollbracht!*” („Bevégeztetett!”)

- Az f-moll (vonósok+*continuo*) jól tükrözi a hangnem-karakterisztika hagyományait: „halálfélelem kifejezése, a hallgatóban rettegést, remegést okoz”: VI^{7#}-V⁷⁶-V^{4#}₂-I⁶-V^{3#}-I.

Péter

- 21.: „*Wo flieht ihr hin Verzagte*” („Hová menekültök, ti csüggedtek?”)

- Péter vívódása a menekülés, vagy maradás kettős szorításában, az e-moll „bús, tragikus” hangnemében. Ahogyan már eddig többször is láthattuk, a *continuo* mellé csak vonósok társulnak. A kíséret akkordikus, a szillabikus szövegkezelést pusztán alátámasztva, két kivétellel, hármashangzatokkal. A zaklatottság az énekszólám nagy ugrásaiban is manifesztálódik. A szerző a tenor hangfekvést nem aknázza ki, a lelkiállapot visszatükrözése jóval fontosabb, mint a dallamosság. A domináns moll (h) és annak párhuzamos dúrja (D) jelenik még meg, sőt, h-mollban „bizarr, melankolikus” hangnemében zár, ezzel is előre vetítve Péter negatívvá váló jellemét (árulás).

- 26.: „*Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüt?*” („Mily óriási fájdalom ostromolja lelkem?”)

- Az előző (21.) *accompagnató*hoz hasonló hangszerelés, a kíséret itt is homofon, de a középső szakasz kisnyújtott képletei franciás stílusúvá teszik a tételt. Rövidsége ellenére hangnemileg igen változatos: d-moll „kellemes, nyugodt” (szokatlan kezdet, d: $V^7-I^6_4-VI_{2\#}^{4\#6\#}$ (magas md)=e: V^2) közegéből indulva e-h-fisz-, majd visszajutunk az alaphangnembe. „A sötét kínbarlang tüze gyújtja meg sistergő vérem” szövegrészben jut a legtávolabbi, +4 kvintes (fisz: 5—8. ü.) hangnembe. Az énekszólam csúcspontja egy ütemmel később, de két kvinttel lejjebb következik be („bensőm kiált”). A végkifejlet kétségbeesett kérdését („honnan kapok én megváltást”) d-moll $IV^6-IV^{6\#}$ szűk- $V^{3\#}$ félzárlatának váratlan fordulata (szűkített szextté feszítés és oldás) festi meg.

Júdás

- 37.: „*Unsaiglich ist mein Schmerz*” („Kimondhatatlan a fájdalomam”)

- Júdás elárulta Jézust, vétkének súlya alatt megroppanni látszik. Kegyetlen gyilkosnak vallja magát, s pusztulást kér önnön fejére. Megbánását már előző áriájában is kifejezte, kérdés, hogy ez a tétel miben különbözik attól. Úgy vélem, áriájában a vak, önmaga iránt érzett hatalmas düh dominál, s a tétel viharos zenei anyagában is ez jelenik meg. Itt viszont egy lírai, belső gyötrődésnek lehetünk fültanúi, ez a valódi fájdalom. Ezt jól illusztrálja a kevesebb hangszer, a moll környezet, az előző tétel dúr közegét ellenpontozva. Semmi sem vonja el figyelmünket a mondanivalóról, itt a bűnbánat már tényleg valódi. Az egyik legfájdalmasabb, e-moll „bús, tragikus, mélyen gondolkodó” hangnemében vagyunk. A kíséret akkordikus, homofon, hangnemtervéből következően is (e-fisz-cisz-A-h-F-B-Esz-g-C-a-e) a teljes tizenkétfokúság megszólal. Érdekes módon ilyennel Telemannál még háromszor találkozunk, szintén *accompagnató*kban (50., 67., 71. b-tételek), tehát a tételfajtának különös jelentősége van (a stílusban is). A sűrű hangnemváltások a kétségbeesés stigmái.

Sion lánya

- 50.: „*Verwegner Dorn, barbarische Spitzen*” („Durva tövisek, barbár tüskék”)

- Metaforikus tétel, a „durva tövisek” mint a gyilkosok jelképei, „sárkányfogként” hatolnak át Krisztus „elefántcsont” homlokán. A hangszerelés az

accompagnatóknál megszokott, a kíséret szintén homofon, de változatosabb artikulációval („a hídnál kell ütni a vonót”). A tizenkéthangúság itt nem a hangnemek, vagy modulációk útján, hanem szükszeptimekkel (9. ü.: gisz (a: VII), 16. ü.: disz (e: VII), 22. ü.: aisz (h: VII) és a kromatikával születik meg. A szillabikus énekszólam nagy ugrásai, illetve a végig magas fekvés az átkozódás zenei jelképei. A g-moll „komoly, panaszos” hangneméből indulva messzire, E/e-be jutunk (23. ü.: e: V^{3#}-IV^{6#}!-I⁶₄-V^{3#}-I). A váratlan fordulatok, pl. 10—11. ü.: G: VII⁶-I-II⁶szük=h: VII^{6#}-I⁶, vagy, 14—15. ü.: h: V^{3#}-I-IV-V^{3#}-I-^{3#}-II⁷náp=e: VI⁷-VII^{6#}, illetve, 19. ü.: C: I^{7b}-I^{6#}=G: IV^{6#}-V⁶₅-VI⁶₅md=a: V⁶₅-I, fokozzák a hangnemi bizonytalanság érzetét.

Mária

- 61.: „*Ach Gott! Ach Gott! Mein Sohn wird fortgesleppt, wird weggerissen!*” („Ó, Uram! Ó, Uram, fiamat elhurcolják!”)

- Mária egyetlen önálló megjelenése Jézussal való duettje előtt kapott helyet. A nem szokványos *accompagnato* hangszerelés (3 *flauto dolce+continuo*) is kiemeli ezt a tételt a többi közül. Az anya borzalmas fájdalma, látván, hogy egyszülött fiát a halálba hurcolják, lelkén egy szimbolikus tör is áthatol. Rövid zenei anyag, akkordikus kísérettel: a *flautók* csupán a hangszínért felelnek, más így a tónus, mintha vonósok lennének. Tompa, de mégis fényesebb, egyenes, nem vibrál. A tétel d-moll +/-1-es hangnemkörét járja be. A „mily nehéz fájó terhem, tör hatol át lelkemen” (10—11. ü.) szövegrész a dallam csúcspontja. A teljes kétségbeesést a záróformula (18. ü.) IV szükszeptimje is megfesti.

Hívó lélek

- 67.: „*O Anblick! O entsetzliches Gesicht!*” („Ó, mily látvány! Ó, mily borzasztó arc!”)

- Krisztus megfeszítésének szemtanújaként énekel, homofon, álló vonós kísérettel. A c-moll „szerfelett dallamos és szomorú” hangnemében vagyunk, és a +/-1-es kört bejárva vissza is jutunk. Az ártatlan bárány (6. ü. h) csakúgy, mint kínzásának szörnyű módja (9. ü. e) és végső elgyengülése (18. ü. fisz) is szűkített szeptimmel, a szögek ütötte fájdalmat igen plasztikusan ábrázolva jelennek meg. Ebből adódik a tizenkéthangúság, mely a legdrámaibb szituációk megfestéseként fontos dramaturgiai eszközzé lép elő Telemannál.

- 82.: „*Bei Jesus Tod und Leiden leidet des Himmels Kreis, die ganze Welt*” („Jézus halála és szenvedései miatt szenved az ég és az egész világ”)

- Gyászba borul a világ, mert Teremtője elbukik. Természeti képek sorozatával festi le a reménytelen, kétségbeesett fájdalmat. A szokásos vonós kíséret *continuó*val, a két hegedű szaggatott harminckettes-felbontásai tartják fenn a zaklatottság állapotát. C-dúrból („vidám, kedves, bájos”) indulva végül az ultrapoláris fisz-mollba („nagy szomorúság, halálos szerelem”) jutunk. Ez a tónus Matthesonnál az utolsó, a 16. helyen áll. Szokatlan a C-dúr indulás, inkább derűt sugároz, mint fájdalmat, bár a kétkvintes esés már a 6. ütemben egy váratlan oldással g-mollba juttatja a hallgatót („A Hold gyászba borul”: C: váltódomináns szext= g: V⁶). Ezek után azonban már felfelé megyünk a képzeletbeli kvintoszlopon (a-d-a), a *Trauer* (6. ü.: gyászba borul), *erkalten* (17—18. ü.: kihűl), *Schöpfer* (8. ü.: Teremtő), (11—12. ü.: napsugár), *bittrer Zähren* (21—23. ü.: keserű könnyek) szavakat a *recitativó*kban szokatlan módon, hosszabb-rövidebb melizmákkal emeli ki a szerző.

Evangélista

- 71. d: „*Mein Gott! Mein Gott! Was hast du mich verlassen?*” („Istenem! Istenem”
Miért hagytál el engem?”)

- A 71. b tétel anyaga németül, az Evangélista szájából elhangozva.

Sion lánya és a Százados

- 80.: „*Ja! Ja! Es brüllet schon!*” („Igen! Igen! Már ordítózás hangzik!”)

- Jézus meghalt, az apokalipszis képe a két szemtanú közvetítésével tárul elénk. Két *corno da caccia* és hét vonós-szólam társul a *continuo* mellé. A vadászkürtök csak a Százados szólamát erősítik, a vonósok repetíciói rendkívül expresszívvé teszik a zenei anyagot a dúr kiinduló hangnem (G-dúr: „szerelmes, kéjes, gyönyörteljes”) ellenére is. Valójában nem is igazi duett, mert a két szereplő nem szólal meg egyszerre. A mozgalmas kíséretet a lassú harmóniaváltások fékezik meg. Néhány fontos orgonapontos jelenség (bifunkcionális képződmény): a 3., 5. ütemekben a g tonika feletti VII⁶ (domináns), a 10. ütemben az e-moll dominánisa feletti IV⁷ szűk (szubdomináns). A tétel végén C-dúron keresztül a-mollba („panaszos, derék, higgadt”) érkezünk, pusztán *continuo* kísérettel, korálharmonizáció-szerű faktúrával.

*A paródia és pasticcio*⁴⁶ kérdése

A 18. században a két fogalmat gyakran keverték. A paródia a kontrafactum általános kategóriájának egyik alkategóriája: már meglévő zenéhez új szöveget írtak, így az dramaturgiaiailag jelentősen megváltozhatott. A *pasticcio* esetében egy *librettón* egyszerre több szerző is dolgozott, melyekből egy művet állítottak össze.⁴⁷ Ennek egy híres példája az 1721-ből származó *Muzio Scevola* (bemutatója Londonban), melynek három felvonását három különböző szerző írta: 1. Filippo Amadei, 2. Giovanni Bononcini, 3. Georg Friedrich Händel. Már a 17. század végétől ismerünk *pasticcio*-operákat, de igazán divatba csak 1730 után jött. A műfaj eredetileg pejoratív értelmű volt, az olasz *impasticciare* ige jelentése összecsap, összeüt, több mindenkiből kikever. A 17. századi operajátszási gyakorlat hívta életre, mert egyrészt az 1640-es, '50-es évek Itáliájában oly sok új színház nyílt, hogy a zeneszerzők nem tudtak lépést tartani az igényekkel, másrészt az énekesek kicsit kényelmes szempontjait is kielégítették: amit már egyszer megtanultak, könnyebben adták elő máshol is. Metastasio és Goldoni népszerű szövegekönyvei adták az alapot, a hangsúly az áriákon volt. A *recitativók* és együttesek kezdetben nem kaptak hangsúlyosabb szerepet. Sokszor azt, hogy mely áriák kerüljenek a darabba az énekesek, a többit a zeneszerző, vagy a zeneigazgató szabta meg. Így aztán különböző stílusú és irányú operai részletek, táncdallamok, stb. váltakoztak, de mindig törekedtek az egységes cselekményre. Az *opera buffa* bonyolultabb cselekménye és hangsúlyosabb együttese és recitativói okán nem annyira volt alkalmas a *potpourri*-szerű átdolgozásokra. Az *opera seria* virágkorában önálló műfajjá vált: a 18. században nagy megbecsülésnek örvendett, a legnagyobb szerzők (Händel, Vivaldi, Gluck, Mozart) készítettek *pasticciókat*, vagy hozzájárultak műveik felhasználásához. Ezzel is népszerűsítették dallamaikat. Tudjuk, hogy Händel is saját operáiban előszeretettel idézett önmagától, de másoktól is (*Rinaldo*, 1711, *Elpidia*, 1725, *Oreste*, 1734, *Alessandro Severo*, 1738, *Lucio Vero*, 1747).

⁴⁶ Curtis Price, «Pasticcio», in *The New Grove Dictionary of Music*, xix, London 2001, 213—216.

⁴⁷ Robert Falck, «Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification», *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 1 (Jan 1979), 1—21.

Tudvalévő, hogy Bach lemásolta Händel passiójának nagy részét, melynek hatása János-passióján egyértelműen érezhető, hiszen számos ária szövegét használja (paródia), Máté-passiójának nyitó kórusán is megfigyelhető ez, sőt Márk-passiójának 7 áriája Händel-passiójából származik. Lipszében mind Händel, mind Telemann Brockes-passióját bemutatta. A *pasticcio*-passió egyik leghíresebb példája körülbelül 1750-ből, a *Wer ist der, so von Edom kömmt*. Tétélei Graun: *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*, Telemann: *Wer ist der, so von Sodom kommt* és Bach-kantátatételekből, illetve néhány egyéb korából tevődik össze. Így tehát ez a kérdés esetünkben is felmerül, de inkább megfordítva: Telemann Brockes-passiója az *impasticciare*-értelemben lehet ez, hiszen 1722-ben átdolgozta azt. Händel stílusában *pasticcio*, hiszen számos áriája opera-stílusú, illetve műve, ahogy láttuk, mások számára forrás lehetett szövegében és stílusában is. Caldara társszerzőként közreműködött Francesco Bartolomeo Conti: *Atenaide* (1714) című operájában, illetve saját operáiban, több esetben más szerzőktől kölcsönzött (*Il Tirsi*, 1696, *La Partenope*, 1701, *Opera Pastorale*, 1710, stb.) áriákat, intermezzókat is. A *sepolcro*ban a *librettók* okán fordulhatnak elő *pasticciók* mint szövegidézetek, elsősorban Zenótól és Metastasiótól. Caldara esetében konkrét zenei idézetről nincsen szó. Ez a „hagyomány” a koncertgyakorlatban ma is él.

A disszertáció végére úgy gondolom, sikerült körüljárnom a Caldara-passió $\sqrt{-1}$ -ét. Hozzáteszem, ha egy zeneszerzőnél ez objektív paraméterekkel teljesen leírható, akkor talán elvész egy remekmű belső ereje. Sok minden megfejthető, de a háttérben még mindig ott marad a zeneszerző egyénisége, mely szintén egy másik dimenzióból ered... Az összehasonlító elemzés során párhuzamba állítva a két másik zeneszerző passió-értelmezésével jól látható, hogy bár Caldara a mű keletkezésekor már német földön működött, s *sepolcro*ja sajátosan bécsi műfaj, komponálási módszere, dallam- és harmóniakezelése leginkább mégis olasz hagyományokat folytató. A *stile mixto* elemei zenéjében elsősorban a két stílus határán állásból, a gáláns stílus veretesebb ágának beépítéséből erednek. A gáláns stílus eleganciája, egyszerűsége törekvése áthatja *sepolcro*ját, de emellett a műfaj súlyosságából és merevebb, konzervatívabb jellegéből adódóan a barokk tömörsége is formaalkotó tényező. Harmóniai újszerűsége megcsillan egyrészt az előremutató bőszeptes harmóniában (az általam ismert hangszeres zenében nem találkoztam vele), másrészt

tanúi lehetünk, hogy a harmóniaritmus fokozatosan dramaturgiai eszközzé lép elő (a három szerző közül itt leginkább Telemannál), a barokk egyenletes harmóniaritmusával szemben. A harmóniaritmus kétféle kezelése váratlanságot, egyfajta különleges hullámzást ad zenéjének.

Bibliográfia

- ANZENBACHER, Arno, *Bevezetés a filozófiába*, Herder & Co., Wien 1992, Fordította: Vér Gábor, Csikós Ella, Bendl Júlia, Budapest 1993
- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Kossuth Könyvkiadó, Ford.: Sarkady János 1963
- ARISZTOTELÉSZ, *Retorika*, Gondolat, Budapest, Ford.: Adamik Tamás 1982
- BACH, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faksimile-Reprint, Bärenreiter-Verlag 1994
- BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica, Musical-rhetorical figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, London 1997
- BAUSI, Francesco: «Imitar col canto chi parla: Verso sciolto e «recitar cantando» nell'estetica cinquecentesca'», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 51, No. 3 (1989), 553—568.
- BLUME, Friedrich, *Die evangelische Kirchenmusik*, Handbuch der Musikwissenschaft, Herausgeben von Ernst Bücken Bd. 10, Laaber-Verlag 1979
- BORGIR, Tharald, *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, University of Rochester Press 1987
- BRAUN, Werner, *Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert*, Evang. Verl.-Anst. 1960
- BUTT, John, «A posztmodern gondolkodásmód, a zenetudomány és a Bach-kutatás jövője», *Magyar Zene*, 54. évfolyam, 4. szám (2016 november), Ford.: Mikusi Balázs, 361—372.
- CACCIATORE, Paola Volpe, «Qual è la migliore musica, l'antica o la moderna?: Pietro Metastasio e il „De Musica»», *Quaderni Urbinati de Cultura Classica, New Series*, Vol. 99, No. 3 (2011), 273—279.
- DAHLHAUS, Carl, *Az abszolút zene eszméje*, Typotex Kiadó, Ford.: Zoltai Dénes 2006

- DEISINGER, Marko, «Tra sollazzo e morigeratezza: Studi sulla cultura delle feste alla residenza dei legati papali a Ferrara e presso la Corte imperiale di Vienna nel Seicento», *Studien zur Musikwissenschaft*, 56. Bd., *Feste Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag* (2010), 91—102.
- DENIS, Arnold, «Opera» in *The New Grove Dictionary of Music*, xviii, London 2001, 416—471.
- DESCARTES, René, *Test és lélek, morál, politika, vallás*, Osiris Budapest, Szerk.: Boros Gábor, Gyurgyák János 2000
- DONINGTON, Robert, *A barokk zene előadásmódja*, Ford.: Karasszon Dezső Zeneműkiadó Budapest 1978
- DYER, Joseph, «Roman Catholic church music» in *The New Grove Dictionary of Music*, xxi, London 2001, 544—570.
- FALCK, Robert, «Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification», *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 1 (Jan 1979), 1—21.
- FELLERER, Karl Gustav, «Affectus und effectus in der italienischen Monodie (II)», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 14, No. 2 (Dec., 1983), 119—146.
- Von FISCHER, Kurt / BRAUN, Werner, «Passion» in *The New Grove Dictionary of Music*, xix, London 2001, 200—211.
- Von FISCHER, Kurt, *Die Passion Musik zwischen Kunst und Kirche / Bärenreiter – Metzler* 1997
- GRUBER, Gernot, *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*, Teil I. Graz 1977
- HAAS, Robert, *Die Musik des Barocks*, Handbuch der Musikwissenschaft Herausgeben von Ernst Bücken Bd. 7, Laaber-Verlag 1979
- HARNONCOURT, Nicolaus, *A beszédszerű zene*, Ford.: Péteri Judit, Editio Musica Budapest 1988
- HICKS, Anthony, «Handel, George Frideric» in *The New Grove Dictionary of Music*, x, London 2001, 747—812.
- HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Ford.: Máthé Klára, Universum Kiadó Szeged 1990

- KIRKENDALE, Ursula, *Antonio Caldara Sein Leben Und Seine Venezianisch-Römischen Oratorien*, Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-Köln 1966
- LEDBETTER, David, WILLIAMS, Peter, «Continuo» in *The New Grove Dictionary of Music*, vi, London 2001, 345—367.
- LESTER, Joel, «The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680—1730», *Journal of Music Theory*, Vol. 22, No. 1 (Spring 1978), 65—103.
- LESTER, Joel, «Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592—1680», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 30, No. 2 (Summer 1977), 208—253.
- LENDVAI Ernő, *Szimmetria a zenében*, Kecskeméti Kodály Intézet 1994
- LENDVAI Ernő, *Verdi és a 20. század /A Falstaff hangzásdramaturgiája/*, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1998 (A Zeneműkiadó Vállalatnál 1984-ben megjelent kötet változatlan utánnomása)
- McCLYMONDS, Marita P. / HEARTZ, Daniel, «Opera seria» in *The New Grove Dictionary of Music*, xviii, London 2001, 485—493.
- MOSER, Hans Joachim, *Goethe und die Musik*, C.F.Peters, Leipzig 1949
- NEVILLE, Don, «Metastasio, Pietro» in *The New Grove Dictionary of Music*, xvi, London 2001, 510—520.
- NEVILLE, Don: «Opera or Oratorio?: Metastasio's Sacred „Opere serie», *Early Music*, Vol. 26, No. 4, *Metastasio, 1698—1782* (Nov., 1998), 596—607.
- ÖRÖK MUZSIKA, Zeneműkiadó Budapest, Szerk.: Barna István 1977
- PALISCA, Claude V., *Barokk zene*, Ford.: Hézsér Zoltán, Zeneműkiadó Budapest 1976
- PALISCA, Claude V., *Ut oratoria musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism*, The Meaning of Mannerism, Hanover, NH: University Press of New England, ed. Franklin W. Robinson, Stephen G. Nichols, 1972
- PLATÓN, *Állam* in *Platón összes művei 2.*, Ford.: Szabó Miklós, Európa Könyvkiadó 1984, 5—711.

- PRICE, Curtis, «Pasticcio», in *The New Grove Dictionary of Music*, *xix*, London 2001, 213—216.
- PRITCHARD, Brian W., *Antonio Caldara: Essays on his life and times*, Scolar Press 1981
- PRITCHARD, Brian W., «Caldara», Antonio in *The New Grove Dictionary of Music*, *iv*, London 2001, 819—826.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius, *Szónoklattan*, Szerk.: Adamik Tamás, Kalligram 2009
- RÉGI ZENE 2, Zeneműkiadó Budapest, Szerk.: Péteri Judit 1987
- RICOEUR, Paul, *Az élő metafora*, Osiris Budapest 2003
- ROLLAND, Romain, *Händel*, Ford.: Benedek Marcell, Gondolat Budapest, 1959
- SANGIORGI, Roberto Benaglia, «L'Abate Casti, Poeta Melodrammatico e Successore del Metastasio a Vienna», *Italica*, *Vol. 33, No. 3* (Sep., 1956), 180—192.
- SCHULTZE, Walther Siegmund, *Georg Friedrich Händel, Leben und Werk*, Deutscher Verlag Für Musik Leipzig 1954
- SMITHER, Howard E., «Oratorio» in *The New Grove Dictionary of Music*, *xviii*, London 2001, 503—528.
- SNYDER, Kerala J. / KIMBER Ida M., «Brockes, Barthold Heinrich» in *The New Grove Dictionary of Music*, *iv*, London 2001, 413—414.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, *Beszéd és éneklés, A színpadi beszéd*, in *A színész munkája*, Ford.: Morcsányi Géza, Gondolat Budapest 1988
- TARLING, Judy, *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications 2005
- TARNÓCZY Tamás, *Zenei Akusztika*, Zeneműkiadó Budapest 1982
- TILMOUTH, Michael / SHERR, Richard, «Parody», in *The New Grove Dictionary of Music*, *xix*, London 2001, 145—148.
- TIMMS, Colin / BOYD, Malcolm / KRUMMACHER, Friedhelm / TUNLEY, David / GOODALE, James R. / CARRERAS, Juan José, «Cantata» in *The New Grove Dictionary of Music*, *v*, London 2001, 9—41.

- WHITE, Harry, *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Scholar Press 1992
- ZAHAROVA, Olga Lvovna, «A zenei retorika a XVII. században és a XVIII. század első felében», In: *A zenetudomány problémái, 3. kötet*, Moszkva 1975, Ford.: Győrffy István 2014—2016, 345—378.
- ZOHN, Steven, «Telemann, Georg Philipp» in *The New Grove Dictionary of Music*, xxv, London 2001, 199—232.
- ZOLTAI Dénes, *A zeneesztétika története a kezdetektől Hegelig*, Kávé 2000

Mellékletek

6. számú táblázat

Caldara: La passione di Gesù Cristo - keresztmetszet

Prima Parte

Tétel	Szereplő	Hangnem	Zenei jellemzők, hangszerelés
<i>1. Introduzione</i>	-	a a-C-d-a	<i>Grave</i> , 4/4, vonósnégyes, akkordikus tétel (bőve háromszor!) <i>Andante</i> , 4/4, kettősfűga
<i>2. Recitativo</i>	Péter	a-G-d-g-c-C-b-Asz-f-Asz	<i>Basso continuo</i>
<i>3. Aria</i>	Péter	f-Asz-f-Esz-c-Esz <i>da capo</i>	<i>Largo</i> , 4/4, diszkant-hangsúlyos vonósnégyes kíséret, néhol orgonával, melizmák az énekszólamban, <i>da capo</i>
<i>4. Recitativo</i>	Péter	B-c	<i>Basso continuo</i>
<i>5. Coro e soli</i>	A követők kórusa	g	<i>Andante</i> , 4/4, vonósnégyes kíséret, SATB, <i>da capo</i> : a főréssz homofon és delkamatorikus, a középrész szólókkal,

			imitációs szerkesztésben, csak <i>basso continuo</i> óval
6. <i>Recitativo</i>	Péter	d-a-e-a-d	<i>Basso continuo</i>
7. <i>Aria</i>	Magdolna (S)	d-a-d	<i>Andante</i> , 3/4, mottó-ária, <i>concertáló</i> szerkezet, hangszereszerű díszítések és melizmák az énekszólamban, <i>da capo</i> , az ismétlésnél mottó nélkül
8. <i>Recitativo</i>	János (T), József (B)	a-e-h-a-e-G-C-d-B-F	<i>Basso continuo</i>
9. <i>Aria</i>	József (B)	B-F-B g-d-g <i>da capo</i>	<i>Allegro</i> , 4/4, hegedűk és brácsa <i>unisono</i> , cselló, élénk, <i>obbligato</i> -stílus, melizmák az énekszólamban, <i>da capo</i>
10. <i>Recitativo</i>	Péter, Magdolna, János	F-g-c-Esz-f-b-Esz	<i>Basso continuo</i>
11. <i>Aria</i>	János	c-Esz-c g-B-g <i>da capo</i>	<i>Andante</i> , 4/4, imitációs, szekvenciázó vonósnégyes kíséret, <i>da capo</i> , hangszereszerű díszítések, melizmák az énekszólamban
12. <i>Recitativo</i>	Péter, János, Magdolna	F-d-a-C-F-g-d	<i>Basso continuo</i>
13. <i>Aria</i>	Magdolna	g-B-c-g c-Esz <i>da capo</i>	<i>Andante</i> , 3/4, <i>ritornello</i> -szerű vonósnégyes kíséret, néhol orgonával, melizmák az énekszólamban, <i>da capo</i>

<i>14. Recitativo</i>	Péter, József, János	d-F-a-G-a-e-C-h	<i>Basso continuo</i>
<i>15. Aria</i>	Péter	e-a-e h-D-e-h <i>da capo</i>	<i>Andante</i> , 4/4, háromszólamú kíséret: hegedűk <i>unisono</i> , brácsa, cselló, szekvenciázó, dallamhangsúlyos faktúra; az együttes és az énekes <i>concertálva</i> felelget egymásnak, <i>da capo</i>
<i>16. Recitativo</i>	János	C-F-g-c	<i>Basso continuo</i>
<i>17. Aria a 2</i>	János, Magdolna	Esz-(B-Esz)-B-(F-B)-Esz-b- B-Esz-Asz-c-Asz-Esz-B- esz-Esz c-f-b-f-Asz-f-c-Esz <i>da capo</i>	<i>Largo</i> , 3/2, akkordikus ötszólamú (3 heg.) vonóskíséret, a középrészben csak <i>basso continuo</i> óval, az énekszólamok gyakran egymást követik, illetve imitációval kapcsolódnak, <i>da capo</i>
<i>18. Coro</i>	-	c-Esz-c-g-Esz-Asz-Esz-B-f Fúga: c-g-Esz-c	<i>Andante</i> , 4/4, SATB <i>colla parte</i> hangszerkísérettel: 2 heg. <i>unisono</i> , cselló, 2 harsona, fagottok, hozzáadott basszus szólammal; imitációs szerkesztésű énekszólamok az elején, utána nagyrészt homofon textúra

Seconda Parte

19. <i>Recitativo</i>	Péter, József, Magdolna, János	G-c-B-F-C-G-a-e-a	<i>Basso continuo</i>
20. <i>Aria</i>	János	a-C-a e-G-e <i>da capo</i>	<i>Allegro moderato</i> , 4/4, vonósnégyes kíséret, a két hegedű kánonban halad, <i>da capo</i>
21. <i>Recitativo</i>	József	F-g-F-d-a-G-e-h-A-D	<i>Basso continuo</i>
22. <i>Aria</i>	József	D-A-D h-A-G-e-G-D-h <i>da capo</i>	<i>Allegro, alla breve</i> , vonósnégyes kíséret, kettősfűga (hegedűk, brácsa-cselló, ének, hosszú melizmák, <i>da capo</i>
23. <i>Recitativo</i>	Péter	G-a-C-F-g-d-B-c-Esz-c-g	<i>Basso continuo</i>
24. <i>Aria</i>	Péter	g-B-g d-F-d <i>da capo</i>	<i>Andante</i> , 3/4, <i>unisono</i> hegedűk és <i>basso continuo</i> , az énekszólam motívumai az <i>obbligato</i> hegedű nyolcadmozgásait imitálják, hosszú melizmák, <i>da capo</i>
25. <i>Recitativo</i>	Magdolna, János	F-B-F-g-c-Esz-Asz-f-c	<i>Basso continuo</i>
26. <i>Aria</i>	János	Esz-B-Esz c-f <i>da capo</i>	<i>Andante</i> , 4/4, <i>obbligato</i> harsona és <i>basso continuo</i> , az énekszólam a harsonát imitálja, hosszú melizmák, <i>da capo</i>
27. <i>Recitativo</i>	Magdolna	c-B-F-g-B-d-F	<i>Basso continuo</i>

28. <i>Aria</i>	Magdolna	B-c-B g-c-d-g <i>da capo</i>	<i>Moderato</i> , 2/4, homofon vonósnégyes kíséret szinkópás figurákkal, mely aztán imitációba torkollik, az énekszólam a hegedűk anyagát imitálja, alatta nincs <i>basso continuo</i> , <i>da capo</i>
29. <i>Recitativo</i>	Péter	F-d-C-a-e-h-D-e-G-a-C-F-g	<i>Basso continuo</i>
30. <i>Aria</i>	Péter	d-F-d a-d-g <i>da capo</i>	<i>Andante</i> , 4/4, négyszólamú vonóskíséret homofon tizenhatod menetekkel a hegedűkben, melyet az énekszólam is imitál, <i>da capo</i>
31. <i>Recitativo</i>	Magdolna, János, József, Péter	a-C-G-e-D-h-a-e	<i>Basso continuo</i>
32. <i>Coro</i>	-	a-e-a-F-(d)-C a-C-F-C-a	SATB <i>colla parte</i> hangszerekkel (hegedűk, brácsa, harsonák, fagottok) és <i>basso continuo</i> ; <i>Grave</i> : homofon, deklamáló zenei anyag; <i>Andante</i> : imitációs faktúra; <i>Adagio</i> : homofon szakasz, <i>Andante</i> : imitációs szerkezet

7. számú táblázat

Georg Friedrich Händel: Brockes Passion - keresztmetszet

Tétel	Szereplő	Hangnem	Zenei jellemzők, hangszerelés
1. <i>Sinfonia</i>	-	B-F-g-C-d-B	<i>Grave e staccato</i> , 4/4, 4 ü. lassú bevezetés, B: V nyitva marad, <i>Allegro</i> , 4/4, kettős fuga, 2 heg, 2 ob, br, <i>cont.</i> (cselló, fagott, csembaló, <i>violone</i>)
Átvezetés	-	Esz-c-g: V ^{3#} nyitva marad	<i>Adagio e staccato</i> , 3/4, ob ₁ <i>solo</i>
2. <i>Soli e Coro</i>	-	g-d-g-c-B-g-d-c-g	2 ob, 2 heg, br, b.c., SATB, a bevezetés francia nyitány-típusú anyaga végig a hegedűkben marad, a kórus ezt a pontozott anyagot imitálja, <i>da capo</i>
3. <i>Recitativo</i>	Evangélista	d-B	<i>Basso continuo</i> : cselló, csembaló
4. <i>Accompagnato</i>	Jézus	Esz-c-g-Esz	<i>A tempo giusto</i> , 4/4, 2 heg, br, <i>bassi</i> (cselló, <i>violone</i> , csembaló), melizmák az énekszólamban a <i>vergesset</i> szóra
5. <i>Aria</i> (1. versszak)	Sion lánya	c-Esz-g-c	<i>Larghetto</i> , 3/8, 2 ob, 2 heg, br, <i>bassi</i> (fagott is), imitációs zenei anyag, a szólista a zenekar anyagát imitálja

6. <i>Recitativo</i>	Evangélista	Asz	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
7. <i>Accompagnato</i>	Jézus	f-c-Asz	4/4, 2 heg, br, <i>bassi</i> (fagott nélkül)
8. Az 5. <i>Aria</i> 2. versszaka	Sion lánya	c-Esz-g-c	<i>Larghetto</i> , 3/8, 2 ob, 2 heg, br, <i>bassi</i> (fagott is), imitációs zenei anyag, a szólista a zenekar anyagát imitálja
9. <i>Coro</i>	-	G	<i>A tempo giusto</i> , 4/4, SATB, ob _{1,2} <i>unisono</i> koráldallam, 2 heg, br, <i>bassi</i> ,
10. <i>Recitativo</i>	Evangélista, Jézus	C-d-g-a	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
11. <i>Coro</i>	-	F	3/4, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ , br, <i>bassi</i> , SATB, <i>colla parte</i> hangszerek
12. <i>Recitativo</i>	Jézus	d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
13. <i>Aria</i>	Jézus	a-C-e-a	<i>Allegro ma non troppo</i> , 3/4, ob _{1,2} , heg _{1,2} , <i>bassi</i> , hosszú melizmák az énekszólamban, a rövid bevezetőben ob ₁ -heg ₁ , ob ₂ -heg ₂ anyaga megegyezik, az énekessel együtt csak a két hegedű szól, a szólista az első hegedű anyagát imitálja
14. <i>Recitativo</i>	Péter, Jézus	g-C-B-F-g-a	<i>Basso continuo</i>

15. <i>Aria</i>	Jézus	d-f-F-g-a-g-d	<i>Adagio</i> , 4/4, 2 heg, br, <i>bassi</i> (cselló, <i>violone</i>), a kíséret végig kisnyújtott ritmusú <i>staccato</i> , megszólal a teljes tizenkétfokúság (szöveg!), nincsenek melizmák, az énekszólam <i>legato</i> ellenpontja a kíséretnek
16. <i>Recitativo</i>	Jézus	g-c-f-b-c-d-a	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
17. <i>Aria</i> , a 15. <i>Aria</i> anyaga más szöveggel	Jézus	d-f-F-g-a-g-d	<i>Adagio</i> , 4/4, 2 heg, br, <i>bassi</i> (cselló, <i>violone</i>), a kíséret végig kisnyújtott ritmusú <i>staccato</i> , megszólal a teljes tizenkétfokúság (szöveg!), nincsenek melizmák, az énekszólam <i>legato</i> ellenpontja a kíséretnek
18. <i>Arioso</i>	Sion lánya	g-d	<i>Andante</i> , 4/4, ob <i>solo</i> , <i>bassi</i> (fagott, csembaló), hosszú melizmák az énekszólamban, <i>concertálva</i> az oboával
19. <i>Recitativo</i>	Evangélista	Esz-Asz-b-c-g	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
20. <i>Aria</i>	Sion lánya	Esz-c-g-Esz	<i>Largo e staccato</i> , 4/4, <i>unisono</i> heg _{1,2} , <i>bassi</i> (fagott nélkül), a hegedűk dallama töredezett (<i>Brich</i> szó megfestése), 6 ü. bevezető, nincs

			melizma az énekszólamban, <i>da capo</i>
21. <i>Recitativo</i>	Evangelista	g-c-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
22. <i>Arioso</i>	János, Jákob, Péter, Jézus	g-d-C (plagális)-g	<i>Andante</i> , 3/4, heg _{1,2} , SATB, a kíséret nagyrészt tercel egymással, néha keresztezik anyagaikat, dallama csak Jézusnak van, a többi szereplő csak rövid közbeszólásokkal reflektál
23. <i>Recitativo</i>	Evangelista	F	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
24. <i>Coro</i>	-	B-F-c-Esz-B (plagális)	<i>Allegro ma non troppo</i> , 3/4, SATB, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ , br, <i>bassi</i> , hangzatfelbontások, homofon anyag+ihr <i>müisset ihn lebendig fangen</i> : nyolcadmozgás, tercképletek melizmával
25. <i>Recitativo</i>	Evangelista, Júdás	g-e-h	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
26. <i>Coro</i>	-	G-D-G	<i>Allegro</i> , 4/4, SATB, heg _{1,2} , br, <i>bassi</i> , kórus kettős <i>fugato</i> (T-B, S-A), az utójátékban a zenekar imitálja a <i>fugato</i> anyagát
27. <i>Recitativo</i>	Júdás, Jézus	A	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
28. <i>Aria</i>	Péter	D-A-h-e-D (plagális)	<i>Allegro</i> , 4/4, tutti- <i>Andante</i> (csak énekszólam)- <i>Allegro</i> (csak az énekszólam kezd, a tutti később)

			lép be), előjáték, utójáték szinte végig <i>unisono</i> , sűrű faktúra, tizenhatodképletek, szövegfestés: szaggatott képletek (<i>erstikke, verbrenne, zerschmetze, hosszú melizma-versenken</i>)
29. <i>Recitativo</i>	Jézus (Péterhez, a katonákhoz)	e-h-a, F-C-a-e	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
30. <i>Coro</i>	-	C-G-F-C (plagális)	Allegro, 4/4, SATB, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ , br, <i>bassi</i> , túlnyomórészt homofon kórus polifon kísérettel, csak az F-dúr zárlat imitációs
31. <i>Recitativo</i>	Péter	A-D-h-E	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
32. <i>Aria</i>	Péter	A-E-A, középrész: h-cisz- visszavez.: A	<i>Andante</i> , 3/4, cselló, csembaló, az énekszólámat többször megszakítja a <i>continuo</i> közjátéka, melizma triolával, <i>da capo</i>
33. <i>Recitativo</i>	Evangélista, Kaifás, Jézus, Katona	fisz-h-e-G-D-F-d-a	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
34. <i>Aria</i>	Sion lánya	d-F-d-g-d, középrész: a-g-F	<i>Ardito</i> , 4/4, cselló, csembaló, <i>violone</i> , imitációs zenei anyag, hosszú melizma az énekszólásban (<i>Bärentatzen</i>), <i>da capo</i>

35. <i>Recitativo</i>	Evangélista, 3 Magdolna, Péter	B-F-d-a-e-G-C-D-g-d-a-g-Esz	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
36. <i>Arioso</i>	Péter	B-F-B	<i>Allegro</i> , 4/4, <i>tutti</i> , a hegedű tizenhatod <i>unisono</i> akkordhangokkal
37. <i>Recitativo</i>	Evangélista, Péter	B-g-d-a-e-h-a: V ^{3#} nyitva marad	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
38. <i>Aria</i>	Péter	a-d-F-C-e-a	<i>Largo e staccato</i> , 3/4, oboa <i>solo</i> , heg _{1,2} <i>unisono</i> , <i>bassi</i> váltakozó felállásban (pl. elő-, utójáték <i>senza violone</i> , stb.), heg és az ének imitálja egymást, előjátékban kromatikus motívum szűk szeptimekkel
39. <i>Recitativo</i>	Péter	e-h	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
40. <i>Aria</i>	Péter	e-G-h-e	<i>Largo e staccato</i> , 4/4, fafűvósok nélkül, vonósok+ <i>continuo</i> , előjáték <i>continuo</i> nélkül, később szekvencia és kromatikus motívum a basszusban
41. <i>Coro</i>	-	C-G-C	<i>Largo</i> , 4/4, SATB, <i>colla parte</i> hangszerek (heg ₁ -ob ₁ -S, heg ₂ -ob ₂ -A, br-T, <i>cont.</i> -B), korál két versszakkal

42. <i>Recitativo</i>	Evangelista, Kaifás, Jézus	d-F-B-g-e (tercrokon)-a-G-D-h	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
43. <i>Coro</i>	-	e	<i>Allegro</i> , 4/4, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ , br, <i>tutti bassi</i> , egy helyen <i>senza violone</i> , a vezetőhangon kívül nincs más alteráció, T-S-D funkciók körülírása
44. <i>Aria</i>	Tenor	a-e-C-a, középrész: d-a-e	<i>Andante e staccato</i> , 4/4, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ <i>unisono</i> , <i>tutti bassi</i> , <i>senza viola</i> , <i>unisono</i> zenekari bevezető; <i>Adagio</i> -hosszú melizmák az énekszólamban, pontozott (kisnyújtott r.) képletek túlsúlya, <i>da capo</i>
45. <i>Recitativo</i>	Evangelista, Sion lánya	F-B-a-g-d-c-Esz-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
46. <i>Aria</i>	Sion lánya	g-B-c-d-c-B-g	<i>Larghetto</i> , 3/8, zenekar <i>tutti senza viola</i> , ob ₁ -heg ₁ , ob ₂ -heg ₂ <i>unisono</i> , zenekari bevezető, az énekszólam a heg ₁ -ob ₁ anyagát imitálja, a <i>cont. tutti</i> -fagott váltakozású, hosszú melizmák a <i>ketten, entfliehen</i> szavakon, 89. ü. G. P., zenekari utójáték
47. <i>Recitativo</i>	Júdás	d-a-fisz (tercrokon)-h-e-h	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)

48. <i>Aria</i>	Júdás	e-g (tercrokon)-e-h-G-a-e	<i>Ardito</i> , 4/4, <i>senza</i> ob _{1,2} , br, hangszeres bevezető, tizenhatod-nyújtott képletek állandósága a kíséretben-francia stílus, g-moll- <i>Marterhöhle</i> szó első megfestésére, hosszú melizmák az énekszólamban, <i>G. P.</i> a végén, rövid utójáték
49. <i>Recitativo</i>	Júdás	d-a-g-Esz-f-c-g-c	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
50. <i>Aria</i>	Sion lánya	f-Esz-c-b (legmélyebb hangnem)-f	<i>Adagio</i> , ob <i>solo</i> , fag _{1,2} , heg _{1,2} , br, <i>tutti bassi</i> , homofon kíséret
51. <i>Recitativo</i>	Evangélista, Jézus	B-g-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
52. <i>Coro</i>	-	B	<i>Allegro</i> , 4/4, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ , br, <i>tutti bassi</i> , homofon anyag hármashangzatokkal
53. <i>Recitativo</i>	Pilátus, Evangélista	g-d-a-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
54. <i>Duetto</i>	Jézus, Sion lánya	g-B-g-d-F-B-g-B-g	<i>Allegro</i> , 4/4, heg _{1,2} , <i>unisono</i> , <i>bassi</i> fagott nélkül, elő- és utójáték, visszatérékes háromtagú forma, <i>quasi</i> kiírt <i>da capo</i>
55. <i>Recitativo</i>	Evangélista	Esz-f-B-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
56. <i>Coro</i>	-	B-g-F-B	<i>Allegro</i> , 4/4, oboák nélkül, a kórus imitálja a zenekar anyagát, <i>staccato</i> képletek

57. <i>Recitativo</i>	Pilátus	g: V ^{3#} nyitva marad	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
58. <i>Coro</i>	-	B	<i>Allegro</i> , 4/4, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ <i>unisono</i> , br, <i>tutti bassi</i> , az elején csak csembaló, rövid, homofon faktúra,
59. <i>Recitativo</i>	Pilátus	c: V ^{3#} nyitva marad	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
60. <i>Coro</i>	-	c-B: V nyitva marad	Az 58. kórustétel anyaga
61. <i>Recitativo</i>	Evangelista	d-a	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
62. <i>Arioso</i>	Sion lánya	1. rész: d-g-C-a-d: V ^{3#} nyitva marad 2. rész: d-a-d	<i>Allegro</i> , 4/4, <i>basso continuo</i> kíséret (cselló, csembaló), két részes, tizenhatod kisnyújtott képletek túlsúlya, hosszú melizma a <i>Rachen</i> szóra
63. <i>Recitativo</i>	Evangelista	G-C-g-e (tercokon)-h	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
64. <i>Arioso</i>	Hívó lelkek	G-D-e-G	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
65. <i>Recitativo</i>	Hívó lelkek	e-d-e-h-fisz-cisz-fisz	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
66. <i>Aria</i>	Hívó lelkek	h-D-fisz-D-h	<i>Andante</i> , 4/4, heg ₁ <i>solo</i> , heg _{1,2} <i>unisono</i> , nincs brácsa és fafűvósok, az 1. rész szinte csak a zenekar, A-B-A szerkezet (zenekar-ének-zenekar), hosszú tizenhatodmelizmák a <i>Gnadenzeichen</i> , <i>Sonnenstrahl</i> szavakra

67. <i>Recitativo</i>	Evangélista	G-a	<i>Basso continuo</i> (cselló, csemláló)
68. <i>Aria</i>	Sion lánya	d-a-g-a-F-C-d	<i>Larghetto, alla Siciliana</i> , 12/8, heg ₁ <i>solo</i> , heg ₂ , br, <i>bassi</i> fagott nélkül, homofon kíséret
69. <i>Recitativo</i>	Sion lánya	g-C-d-h-e-h-cisz	<i>Basso continuo</i> (cselló, csemláló)
70. <i>Aria</i>	Sion lánya	fisz-h-A-h-fisz	<i>Largo</i> , 4/4, <i>basso continuo</i> (cselló, csemláló), <i>da capo</i>
71. <i>Recitativo</i>	Sion lánya	h-e-a-D-h	<i>Basso continuo</i> (cselló, csemláló)
72. <i>Aria</i>	Sion lánya	G-D-e-G	<i>A tempo giusto</i> , 3/8, az énekes egy ü. erejéig 4/4-ben lép be, utána 3/8 lesz, ob _{1,2} : <i>solo-tutti</i> váltakozás, <i>bassi</i> (fagott, csemláló), zenekari bevezető, hosszú melizmák a <i>wallend</i> szóra
73. <i>Recitativo</i>	Evangélista	A	<i>Basso continuo</i> (cselló, csemláló)
74. <i>Coro</i>	-	D-A-h-E-D	<i>Allegro</i> , 4/4, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ <i>unisono</i> , br, <i>tutti bassi colla parte</i> , imitációs zenei anyag
75. <i>Recitativo</i>	Evangélista	a-e	<i>Basso continuo</i> (cselló, csemláló)
76. <i>Aria</i>	Sion lánya	a-C-e-a-d-a	<i>Allegro</i> , 3/8, <i>basso continuo</i> (cselló, csemláló), hangszeres bevezető, hosszú melizmák a <i>Drachen</i> szóra, a nápolyi szext mindegyik hangnemben

			előfordul
77. <i>Recitativo</i>	Evangélista	g	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
78. <i>Recitativo</i>	Sion lánya	Esz-B-c-g-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
79. <i>Aria</i>	Sion lánya	B-F-B-g-d-B-F-B	<i>Allegro</i> , 4/4, ob ₁ -heg ₁ , ob ₂ -heg ₂ <i>unisono</i> az elő- és utójátékban, nincs brácsa, <i>tutti bassi</i> , az 1. rész középső szakaszában és a középrészben nincs oboa, hosszú melizma a <i>freuden szóra</i> , <i>da capo</i>
80. <i>Recitativo</i>	Evangélista	g-C-F-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
81. <i>Solo e Coro</i>	Sion lánya	g-c-g-B-d-F-g	<i>Andante</i> , 12/8, SATB, heg _{1,2} <i>unisono</i> , nincs brácsa és oboák, <i>tutti bassi</i> (lásd Bach: <i>János-passió</i>), kórus: közbeszúrások a <i>Wohin</i> szóval, a <i>solo</i> és a kórus komplementer
82. <i>Recitativo</i>	Mária	f-c-Esz-b-c	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
83. <i>Duetto</i>	Mária, Jézus	f-Asz-f	<i>Adagio</i> , 3/4, <i>tutti</i> zenekar, <i>tutti bassi</i> , néha fagott nélkül, a kíséret negyedekben mozog, a két szereplő nem dialógusban van, <i>quasi</i> külön <i>ariosókat</i> énekelnek
84. <i>Recitativo</i>	Evangélista, Sion lánya	c-g	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)

85. <i>Aria</i>	Tenor	c-g-B-g-c	<i>Come alla breve</i> , 2/4, zenekar fafűvők nélkül, elő- és utójátékkal, akkordikus kíséret
86. <i>Recitativo</i>	Evangélista	G-e-h	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
87. <i>Aria</i>	Hívó lelkek	e-h-a-h-e	<i>Adagio assai e staccato</i> , 3/4, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ , br, <i>tutti bassi</i> , kisnyújtott ritmusok, francia stílus, az énekszólam=heg ₁ -ob ₁ , nincsenek melizmák (kivétel egy rövid a <i>schlagen</i> szóra)
88. <i>Recitativo</i>	Hívó lelkek	a-d-g-c-f-B-g-d (szubdomináns irány)	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
89. <i>Coro</i>	-	g	4/4, SATB, korál <i>colla parte</i> hangszerekkel: heg ₁ -ob ₁ -S, heg ₂ -ob ₂ -A, brácsa-T, <i>tutti bassi</i> -B, homofon faktúra
90. <i>Recitativo</i>	Evangélista	Esz-B-g-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
91. <i>Coro</i>	-	B-F-B	<i>Allegro</i> , 4/4, SATB, heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ -ob ₂ : tizenhatodmenetek, br, <i>tutti bassi</i> , a kórus szaggatott, <i>staccato</i> képletekben, kisnyújtott ritmusokkal halad, homofon anyaggal
92. <i>Recitativo</i>	Evangélista	g-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)

93. <i>Aria</i>	Hívó lelkek	F-C-F	<i>Adagio ma non troppo</i> , 3/8, heg ₁ -fag ₁ , heg ₂ -fag ₂ , <i>bassi</i> (cselló, csembaló, <i>violone</i>), zenekari bevezető és rövid utójáték; a kíséret anyaga homofon, egyszerű akkordok
94. <i>Recitativo</i>	Evangélista	g-f (<i>Eli!</i> -nincs moduláció!)-g-B-a	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
95. <i>Arioso</i>	Hívó lelkek	d-F-a-F-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló), a kíséret nyolcadokban halad
96. <i>Recitativo</i>	Evangélista	B-Esz-c	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
97. <i>Terzetto</i>	Szoprán-alt-basszus	f-Asz-b-c-f-c-f	<i>Andante</i> , 3/4, heg _{1,2} , br, <i>bassi senza fagotto</i> , homofon énekszólamok és kíséret a hegedűkben néhol nyolcadmozgással, az utójátékban szekvenciával
98. <i>Recitativo</i>	Hívó lelkek, Evangélista	C-g-B	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
99. <i>Aria</i>	Sion lánya, Hívó lelkek	S.l.: Esz-c-g: V ^{3#} nyitva marad, H.l.: g-c-Esz	<i>Larghetto</i> , 4/4, <i>basso continuo</i> (cselló, csembaló), két különálló szakasz a két szereplőnek megfelelően, szillabikus énekszólamok (kivétel melizma a <i>verbunden</i> szóra), 4 ü. bevezető, szaggatott tizenhatod-képletek a kíséretben

100. <i>Recitativo</i>	Sion lánya, Evangélista	g-d	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
101. <i>Aria</i>	Hívó lelkek	g-B-g, középrész: B-c-d-B-b-B-c-g	<i>Allegro</i> , 3/8, heg _{1,2} , br, fafűvók nélkül, <i>b.c. senza</i> fagott, középrész: <i>Andante</i> , csak <i>continuó</i> val, zenekari bevezető, homofon, néhol <i>unisono</i> kíséret, tizenhatod-képletek, hosszú melizmák az énekszólamban (<i>zerspalte</i>), szaggatott dallam, <i>da capo</i>
102. <i>Recitativo</i>	Hívó lelkek, Százados	B-Esz-c-F-d-a-d-g	<i>Basso continuo</i> (cselló, csembaló)
103. <i>Aria</i>	Hívó lelkek-tenor	c-Esz-g-f-Esz-c	<i>Allegro</i> , 4/4, zenekar fafűvók és brácsa nélkül, zenekari elő- és utójáték, a hegedűk gyakran tercelnek egymással, kisnyújtott képletek, francia stílus, az énekszólamban hosszú melizmák a <i>Rachen</i> , <i>krachen</i> , <i>verderben</i> szavakra, széles ambitus, szeptim- és decima ugrások a dallamban
104. <i>Accompagnato</i>	Hívó lelkek	f-c-b-Esz-g-d	4/4, zenekar fafűvók nélkül, harmonikus kíséret, szaggatott, szillabikus énekszólam
105. <i>Coro</i>	-	B	4/4, SATB, <i>colla parte</i> hangszerek, heg ₁ -ob ₁ -S, heg ₂ -ob ₂ -A, br-T, <i>tutti bassi</i> -B, homofon korál

106. <i>Aria</i>	Sion lánya	g-B-g, középrész: B-d	<i>Largo</i> , 3/4, ob _{1,2} <i>unisono</i> , vagy tercelnek, heg _{1,2} , <i>tutti bassi</i> , a kíséret többnyire 2-3- szólam <i>continúóval</i> , néhol <i>unisono</i> , nincs ötszólamúság, a triolák uralják a kíséretet, melyek az énekszólam melizmáiban is megjelennek (<i>Seele</i> szóra csak ob ₁ -gyel együtt), a középrészben az énekes csak a cselló és csembaló <i>continúóval</i> kezd, a többi szólam később lép be egyszerű faktúrával, <i>da capo</i>
107. <i>Coro</i>	-	B	4/4, SATB, <i>colla parte</i> hangszerek, heg ₁ -ob ₁ -S, heg ₂ -ob ₂ -A, br-T, <i>tutti bassi</i> -B, homofon korál, a 105-ös korál anyaga

8. számú táblázat

Telemann: Brockes Passion - keresztmetszet

Tétel	Szereplő	Hangnem	Zenei jellemzők, hangszerelés
1. <i>Sinfonia</i>	-	c-g-Esz-c: I-V ⁶ -IV ⁶ -V ^{3#} nyitva marad	3/2, ob _{1,2} -ob ₁ <i>solo</i> , heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> (cselló, fagott, csembaló) <i>senza cembalo</i>
2. <i>Coro</i>	Hívó lelkek kórusa	c-Esz-B-c	6/4, <i>colla parte</i> hangszerek: S-heg ₁ -ob ₁ , A-heg ₂ -ob ₂ , T-br, B- <i>b.c.</i> , homofon korál
3. <i>Recitativo</i>	Evangélista	Esz-B-c	<i>Basso continuo</i>
4. <i>Accompagnato</i>	Jézus	Esz	3/2, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , homofon, akkordikus kíséret nagyrészt hármashangzatokkal
5. <i>Aria</i> (1. versszak)	Sion lánya	Esz-B-c-Esz	4/4, <i>flauto traverso</i> _{1,2} , <i>basso continuo</i> , az énekszólam a fl ₁ anyagát imitálja, 3 ü. bevezetés, 2 ü. utójáték: AABC
6. <i>Recitativo</i>	Evangélista	B-c	<i>Basso continuo</i>
7. <i>Accompagnato</i>	Jézus	c-Esz-B-g-f-c	3/2, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , akkordikus kíséret túlnyomórészt tartott hangokkal; nincs

			előjáték, az utójáték 6 ü., hosszú melizmák a <i>gedenken</i> szóra
8. <i>Aria</i>	Sion lánya	Esz-B-c-Esz	Az 5. <i>Aria</i> második versszaka
9. <i>Choral</i>	A keresztény egyház kórusa	Esz-B-f-Esz	4/4, <i>con tutti stromenti colla parte</i> , S-heg ₁ -ob ₁ , A-heg ₂ -ob ₂ , T-br, B- <i>b.c.</i> , homofon korál, AB: CCDE
10. a <i>Recitativo</i>	Evangélista	C-F-B	<i>Basso continuo</i>
10. b <i>Accompagnato</i>	Jézus	g	heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i>
10. c <i>Coro</i>	Tanítványok kórusa	g-d	<i>Basso continuo</i>
10. d <i>Accompagnato</i>	Jézus	d: I-F: I ⁶	Rövid, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i>
10. e <i>Accompagnato</i>	Jézus	B-g-F-B	<i>Allegro</i> , 4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , alaphármasok és fordításai felbontásokkal, skálamenetek a kíséretben, az énekszólamban hosszú melizmával a <i>zerstreuet</i> szóra szintén skálákkal
10. f <i>Recitativo</i>	Péter, Jézus	F-g-F-d-F-B-g	<i>Basso continuo</i>
11. <i>Aria-Soliloquium</i>	Jézus	g-d-F-g-c-Esz-g	4/4, <i>violetta</i> _{1,2,3} <i>all' unisono</i> , <i>basso continuo</i> , sűrű tizenhatodmenetek a vonós szólamban

12. <i>Accompagnato</i>	Jézus	g-a-B-b-f-c-Esz-c	4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , a kíséret tartott hangokat játszik, nápolyi szext a <i>Schmerz</i> szóra
13. <i>Aria-Soliloquium: a</i> 11. tétel második versszaka	Jézus	g-d-F-g-c-Esz-g	4/4, <i>violetta</i> _{1,2,3} <i>all' unisono</i> , <i>basso continuo</i> , sűrű tizenhatodmenetek a vonós szólamban
14. <i>Arioso</i>	Sion lánya	d-a-F-B-d-g-d	6/4, <i>basso continuo</i>
15. <i>Recitativo</i>	Evangelista	a-F-g-d-g-e (tercokon!)-h	<i>Basso continuo</i>
16. <i>Aria</i>	Sion lánya	1.: e-G-e-h-e 2.: a-D-G-g-G-e-h	6/8, oboa <i>solo</i> , heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , 5 ü. bevezető, vonósok végig <i>piano</i> , <i>da capo</i>
17. a <i>Recitativo</i>	Evangelista	D-G-a-C	<i>Basso continuo</i>
17. b <i>Arioso a 4'</i>	Jézus (Bar), Péter (T), János (B), Jákob (B)	a-C-G-F-d-G-a-e	<i>Basso continuo</i> , Jézus a fő szólista, a többiek az ő szövegére reagálnak csupán, nincsenek dallamaik
18. a <i>Recitativo</i>	Evangelista	C	<i>Basso continuo</i>
18. b <i>Coro</i>	A szolgálók kórusa	C-G	SATB, homofon, szinte végig nyolcadokban mozognak, <i>basso continuo</i>
18. c <i>Recitativo</i>	Evangelista, Júdás	G-a-F	<i>Basso continuo</i>

18. d <i>Coro</i>	A szolgálók kórusa	d	SATB, homofon, nyolcadokban mozognak, <i>basso continuo</i>
18. e <i>Recitativo</i>	Júdás, Jézus	Júdás: d, Jézus: F	<i>Basso continuo</i>
19. <i>Aria</i>	Péter	F-C-c-C	4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , rövid elő- és utójáték, tempóváltások: <i>Adagio</i> , <i>Allegro assai</i> : a szakasz elején csak <i>b.c.</i> van, az énekszólam a <i>Strahl</i> szóra hosszú melizmákat (lefelé futó skálák) énekel, mozgalmas kíséret: nyolcadok, tizenhatodok; ABA _v forma
20. a <i>Recitativo</i>	Evangélista, Jézus	C-G-a-G, h-D-A-D	<i>Basso continuo</i>
20. b <i>Coro</i>	A tanítványok kórusa	e: VII ⁷ -I-G: I ⁶ -IV-V-I	SATB, <i>basso continuo</i> , homofon faktúra, néhány akkord csupán
21. <i>Accompagnato-Soliloquium</i>	Péter	e-h-D-h	4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , tempóváltás: <i>Allegro</i> a 7. ü. felütésétől, a kíséret csak a harmóniakat adja, homofon
22. <i>Aria</i>	Péter	D, középrész: G-h	<i>Allegro</i> , 12/8, <i>violini e violette basso continuo</i> , végig <i>unisono</i> kíséret, rövid

			<i>unisono</i> hangszeres bevezető, <i>da capo</i>
23. <i>Recitativo</i>	Evangélista, Kaifás, Jézus, Katona	h-fisz-E-A-D-e-h-G-e	<i>Basso continuo</i>
24. <i>Aria</i>	Sion lánya	A: G-D-a-C-G B: e-a-G (átv.)	<i>Allegro</i> , 3/4, <i>corno da caccia</i> _{1,2} , heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , 18 ü. hangszeres bevezető, akcentusok az énekes és a kíséret negyedein, a kíséret hangzatfelbontásokat (nagy részt hármashangzatok) játszik, homofon, a B részben a <i>Wetter</i> és <i>Keile</i> szóra hosszú melizmák vannak szekvenciával, <i>da capo</i>
25. a <i>Recitativo</i>	Evangélista, Péter, a 3 Magdolna	a-C-a-G-C-a-F-g-F	<i>Basso continuo</i>
25. b <i>Arioso</i>	Péter	F-C-B-C-F	2/2, <i>Basso continuo</i> , mozgalmas kíséret apró értékekben, sok skálamenettel
25. c <i>Recitativo</i>	Evangélista	g-c-d-e	<i>Basso continuo</i>
26. <i>Accompagnato-Soliloquium</i>	Péter	d-e-h-fisz-e-d: V ^{3#} nyitva marad	<i>Adagio</i> , 4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , homofon kíséret, olykor franciás jellegű tizenhatod-kisnyújtott ritmusokkal

27. <i>Aria</i>	Péter	d (II ^{6b} : <i>Heul</i> , IV ^{76#} !: <i>Schaum</i>)- a (II ^{6b})-g-d	<i>Andante</i> , 6/8, heg _{1,2} , ob <i>unisono</i> , <i>basso continuo</i> , 4 ü. bevezető, megszólal a teljes tizenkétfokúság!
28. <i>Recitativo</i>	Péter	F-a-G-e-h	<i>Basso continuo</i>
29. <i>Aria</i>	Péter	A: h-D-fisz-D-h B: A-D	4/4, heg <i>solo</i> , <i>basso continuo</i> , a hegedű akkordfelbontásokat játszik apró értékekben, nagy ambitusban, a <i>Gnad</i> szóra kadenciális szekvencia van az énekszólamban melizmája alatt, <i>da capo</i>
30. <i>Choral</i>	A keresztény egyház kórusa	D	2/2, <i>corno da caccia</i> _{1,2} , <i>con tutti stromenti colla parte</i> : S-heg ₁ -ob ₁ , A-heg ₂ -ob ₂ , T-br, B-b.c., homofon, hatsoros korál
31. a <i>Recitativo</i>	Evangélista, Kaifás, Jézus	A-h-E-cisz-E-H-cisz-E-a	<i>Basso continuo</i>
31. b <i>Coro</i>	-	A	<i>Basso continuo</i>
32. <i>Aria</i>	Egy hívő lélek (basszus)	A: A-E-D-A Középrész: fisz-cisz	<i>Spiritoso</i> , 3/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , 11 ü. bevezető, pontozott ritmusok túlsúlya a kíséretben és az énekszólamban, homofon kíséret, a középrészben csak heg <i>solo</i>

			tizenhatodokban és <i>b.c.</i> van, <i>da capo</i>
33. <i>Recitativo</i>	Evangélista, Sion lánya	D-e-h-G-D-e	<i>Basso continuo</i>
34. <i>Aria</i>	Sion lánya	e-h-G-e-h-D-e	<i>Andante</i> , 4/4, <i>flauto dolce</i> _{1,2} , <i>basso continuo</i> , 4 ü. bevezetés, szinkópák, eltolt szinkópák a kíséretben, a két szólóhangszer egyenrangú; a 2. rész kiírt, variált ismétlés
35. <i>Recitativo-Soliloquium</i>	Júdás	e-G-h-e-d	<i>Allegro</i> , expresszív kíséret harminckettes futamokkal, <i>basso continuo</i>
36. <i>Aria</i>	Júdás	D-A-h-G-D	<i>Furioso</i> , 12/8, <i>corno da caccia</i> _{1,2} sokszor <i>unisono</i> , heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , 7 ü. bevezetés, sűrű tizenhatodmenetek, akkordfelbontások (nagyreszt hármashangzatok) a vonósokban, <i>ungerochen</i> , <i>Marterhöhle</i> , <i>Flammen</i> szavakra hosszú melizmák az énekszólamban, a metrum lejtése nem tükrözi a <i>furiosót</i>
37. <i>Accompagnato</i>	Júdás	e-fisz-cisz-A-h-F-B-Esz-g-C-a-e	heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , nagyrészt akkordikus kíséret, egy helyen <i>unisono</i>

			skálamenettel, megszólal a teljes tizenkéthangúság
38. <i>Aria</i>	Sion lánya	G-e-G	<i>Andante</i> , 6/4, <i>flauto traverso</i> _{1,2} imitációs zenei anyaggal, <i>basso continuo</i> , 6 ü. bevezetés, a <i>heimet</i> szóra melizma az énekszólamban új figurációval: kisnyújtott ritmusok, melyet a <i>flauto</i> _{1,2} és a basszus is átvesz
39. a <i>Recitativo</i>	Evangélista, Pilátus, Jézus	e	<i>Basso continuo</i>
39. b <i>Coro</i>	A zsidók kórusa	e-D-G	SATB, homofon reflexió, <i>basso continuo</i>
39. c <i>Recitativo</i>	Pilátus, Evangélista	G-d-F	<i>Basso continuo</i>
40. <i>Aria a 2'</i>	Sion lánya, Jézus	Sion lánya: d-F-d-a: I ^{3#} Jézus: a-C-F	6/4, ob _{1,2} , heg _{1,2} <i>unisoni</i> , <i>fagotto solo</i> , <i>piano per tutto</i> , <i>basso continuo</i> ; Sion lánya <i>unisono</i> hegedűk és <i>continuo</i> kíséret, Jézus 4/4, fagott <i>solóval</i> , oboákkal, melyek terc- és szextmenetekben haladnak, a <i>verlort</i> szóra hosszú melizmával, <i>da capo</i>
41. a <i>Recitativo</i>	Evangélista, Pilátus	F-C-d	<i>Basso continuo</i>

41. b <i>Coro</i>	A zsidók kórusa	d-C-a	SATB, homofon, <i>basso continuo</i>
41. c <i>Recitativo</i>	Pilátus	a-G	<i>Basso continuo</i>
41. d <i>Coro</i>	A zsidók kórusa	F-B	SATB, homofon, <i>basso continuo</i>
41. e <i>Recitativo</i>	Pilátus	F	<i>Basso continuo</i>
41. f <i>Coro</i>	A zsidók kórusa	F-B	a 41. d anyaga, <i>basso continuo</i>
41. g <i>Recitativo</i>	Evangélista	B-Esz	<i>Basso continuo</i>
42. <i>Recitativo-Soliloquium</i>	Sion lánya	g-c-B-Asz-B-c: V ^{3#} nyitva marad	<i>Basso continuo</i>
43. <i>Aria</i>	Sion lánya	c-Esz-Asz-B-g-B-Esz-f-Esz-c-Esz-f-g-c: V ^{3#} nyitva marad	6/8, hegedű <i>solo</i> , <i>basso continuo</i> , tizenhatod-kisnyújtott ritmusok, <i>arpeggiók</i> a hegedűben, az énekszólam a <i>solo</i> dallamát imitálja
44. <i>Recitativo</i>	Evangélista	Esz-g	<i>Basso continuo</i>
45. <i>Aria-Soliloquium</i>	Egy hívő lélek	g-B-d-F-B-C-g	4/4, <i>tutti gli stromenti all'unisono ma piano</i> , <i>flauto dolce</i> , <i>ob</i> , <i>viola d'amore</i> , <i>heg</i> , <i>basso continuo</i> , a <i>tutti</i> mindig <i>unisono</i> , egyébként a hangszerek <i>solók</i>
46. <i>Recitativo</i>	Egy hívő lélek	c-d-g-f-B-Esz-d-g-F-d-C-F-a	<i>Basso continuo</i>
47. <i>Aria</i>	Egy hívő lélek	A-E-D-A (plagális irány)	<i>Dolce</i> , 6/4, <i>fagotto solo</i> , <i>heg</i> _{1,2} , <i>br</i> , <i>basso</i>

			<i>continuo</i> , kisnyújtott képletek túlsúlya, a fagott és az ének egyenrangú, a vonósok a harmóniákat írják körül
48. <i>Recitativo</i>	Evangélista	a-C-F	<i>Basso continuo</i>
49. <i>Aria-Soliloquium</i>	Sion lánya	F-C-c-g-d-F-B-F	<i>Andante</i> , 4/4, <i>basso continuo</i> , az énekszólal apró értékekben mozog
50. <i>Accompagnato</i>	Sion lánya	g-d-C-a-G (IIszűk ⁶)-h (IVszűk ⁶)-e-G-g (IVszűk ⁶)-a- e (IV ^{6#} !)-E/e	4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , <i>Allegro-Sostentato</i> szakaszok, a 6. ü.-től expresszív kíséret tizenhatodmenetekben, később a hídnál kell ütni a vonót, szűkített képletek, megszólal a teljes tizenkétfokúság, sűrű, kromatikus akkordváltások (vihar, barbárság megfestése)
51. <i>Aria</i>	Sion lánya	E-H-A-h-A-E középrész: cisz-fisz-A-cisz	<i>Affettuoso</i> , 6/4, heg ₁ -ob ₁ (néhol ob nélkül), heg ₂ -ob ₂ , br, <i>basso continuo</i> , 6 ü. bevezetés, homofon kíséret, a középrészben csak <i>continuo</i> val, <i>da capo</i>
52. <i>Recitativo</i>	Sion lánya	H-A-E-fisz	<i>Basso continuo</i>

53. <i>Aria</i>	Sion lánya	A-E-D-A	4/4, heg _{1,2} <i>solo</i> , <i>basso continuo</i> , rövid elő- és utójáték, a vonósok túlnyomórészt tercelnek egymással, a <i>wallend</i> szóra hosszú melizma trillával és koloratúrával
54. a <i>Recitativo</i>	Evangélista	D	<i>Basso continuo</i>
54. b <i>Coro, basso solo</i>	A zsidók kórusa	A-D	SATB, homofon letét, <i>basso continuo</i>
54. c <i>Recitativo</i>	Evangélista	h	<i>Basso continuo</i>
55. <i>Aria</i>	Sion lánya	D-A-h-e-D-e-D	<i>Allegro</i> , 3/4, <i>corno da caccia</i> _{1,2} , heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , 8 ü. előjáték, az énekes elízióval lép be, homofon, akkordikus kíséret, a <i>Basiliken</i> , <i>rachen</i> szavakra hosszú melizmák koloratúrával, az eddigi legmagasabb hang elérése: h''
56. <i>Recitativo</i>	Evangélista	D-G	<i>Basso continuo</i>
57. <i>Recitativo-Soliloquium</i>	Sion lánya	g-C-d-g-Esz-f-c-g	<i>Basso continuo</i>
58. <i>Aria</i>	Sion lánya	g-B:-d-g-Esz-c-g: V ^{3#} nyitva marad	<i>Andante</i> , 4/4, ob <i>solo</i> , heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , <i>Andante</i> ₁ szakasz: csak ob, <i>cont.</i> , és

			<p>ének (g-B), <i>Allegro</i>₁: ob nélkül, vonósok és <i>cont.</i> akkordikus letét koloratúrával (<i>Freuden</i>) az énekszólamban (B), <i>Adagio</i>₁: B, <i>Allegro</i>₂: vonósok és <i>cont.</i>, a heg₁ tizenhatodokban mozog, ének nincs (B), <i>Andante</i>₂: csak ob, ének és <i>cont.</i>, az első szakasz anyaga a párhuzamos hangnemből indítva (B-d-g), <i>Allegro</i>₃: nincs ob, vonósok és <i>cont.</i>, a <i>Freuden</i> szóra hosszú melizma, az <i>Allegro</i>₁ szakasz anyaga a párhuzamos hangnemben (g), <i>Adagio</i>₂: ob, <i>cont.</i>, ének (g), <i>Allegro</i>₄: csak vonósok és <i>cont.</i>, virtuóz tizenhatodok, harminckettedek (g), <i>Andante</i>₃: <i>tutti</i>, az ének és az ob imitálja egymást (Esz-c-g: V^{3#} nyitva marad), <i>da capo</i></p>
59. <i>Recitativo</i>	Evangelista	d-C-d	<i>Basso continuo</i>
60. <i>Aria e Coro</i>	Sion lánya, A hívő lelkek kórusa	G-e-h-a-e-D-G	<i>Allegro assai</i> , 4/4, heg _{1,2} <i>unisono</i> , ob, <i>basso continuo</i> , koloratúrák a hegedűkben, rövid

			elő- és utójáték, a kórus csak közbeszól <i>Wohin?</i> felkiáltásokkal félkottákkal (lásd Bach: <i>János-passió-Wohin?</i> kórustétel)
61. <i>Accompagnato-Soliloquium</i>	Mária	d-g-c-C-a-F-g-d-B-d	4/4, <i>flauto dolce</i> _{1,2,3} , <i>basso continuo</i> , akkordikus kíséret tartott hangokkal
62. <i>Aria a 2'</i>	Mária, Jézus	d-F-C-a-g-d-g-C-d	<i>Largo</i> , 3/4, <i>flauto traverso solo</i> , heg _{1,2} <i>unisoni</i> , néhol <i>solo</i> is tizenhatodokkal, fag, <i>basso continuo</i> , 11 ü. előjáték cont. nélkül, Mária a <i>flauto</i> szólamát imitálja szaggatott kiáltásokkal, Jézus <i>legatóbb</i> , összefüggőbb szólamú, rövid <i>tutti</i> utójáték
63. <i>Recitativo</i>	Evangélista, Sion lánya	d-B-Esz-c-f	<i>Basso continuo</i>
64. <i>Aria</i>	Sion lánya	f-c-b-Asz-f	12/8, <i>viola d'amore solo</i> , <i>basso continuo</i> , a hangszer <i>solo</i> koloratúrákat játszik, rövid elő- és utójáték, az énekszólam szillabikus
65. <i>Recitativo</i>	Evangélista	Esz-Asz-b-Esz	<i>Basso continuo</i>
66. <i>Aria-Soliloquium</i>	Egy hívő lélek (alt)	Esz-g-c-Esz: V ⁷ nyitva marad	4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , 5 ü. elő-, 7 ü. utójáték, nagyrészt homofon, akkordikus, de

			expresszív kíséret apró értékekben (harminckettedek is), koloratúra a <i>Teufel</i> szóra a kíséretben is
67. <i>Accompagnato</i>	Egy hívó lélek	c-B-c-f-g-Esz-c	heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , akkordikus, homofon kíséret hosszú értékekben, megjelenik a tizenkéthangúság (6.: h-, 9. ü. e- , 18. ü. fisz-szükszeptimek)
68. <i>Choral</i>	A keresztény egyház kórusa	c-Esz-c	4/4, SATB, <i>colla parte</i> hangszerek: S-heg ₁ - ob ₁ , A-heg ₂ -ob ₂ , T-br, B- <i>b.c.</i> , 5 soros, homofon korál (lásd Bach: <i>O, Traurigkeit, o, Herzeleid</i> korál)
69. a <i>Recitativo</i>	Evangélista	F-d-g	<i>Basso continuo</i>
69. b <i>Coro</i>	A zsidók és gyilkosok kórusa	g-B-F	4/4, SATB, <i>basso continuo</i> , homofon anyag, a <i>so steig herab</i> szövegrész imitációs
69. c <i>Recitativo</i>	Evangélista	F-d-a	<i>Basso continuo</i>
70. <i>Aria</i>	Egy hívó lélek	a-C-G-e-C-a	4/4, <i>violetta</i> _{1,2,3} , <i>basso continuo</i> , a kíséret apró, pontozott értékekben halad, 5 ü. elő- és utójáték, <i>Sonne, Sterne</i> szavakra

			koloratúrával az énekszólamban
71. a <i>Recitativo</i>	Evangélista	C-G	<i>Basso continuo</i>
71.b <i>Accompagnato</i>	Jézus	c	4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , homofon, akkordikus kíséret, tizenkétfokúság (<i>Eli! Eli... szöveg</i>) szűk kvart indítás az énekszólamban
71. c <i>Recitativo</i>	Evangélista	c-Esz	<i>Basso continuo</i>
71.d <i>Accompagnato</i>	Evangélista	c	a 71. b tétel anyaga német szöveggel tenor fekvésben
71.e <i>Recitativo</i>	Evangélista	f-g	<i>Basso continuo</i>
71.f <i>Accompagnato</i>	Jézus	c: II ⁶ -IV ⁷ /szűk	heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , „Szomjazom!” szövegre, magas hangok (d', esz') a basszusnak
72. <i>Arioso</i>	Egy hívő lélek	g-B-F-d-B-Esz-c-g-B-c-g	3/4, <i>flauto dolce solo</i> , heg <i>unisono pizzicato</i> , <i>basso continuo pizzicato senza cembalo</i> , a 2. szakaszban <i>con l'arco con cembalo (nach unser Seelen)</i> , az utójátékban <i>pizzicato senza cembalo</i> , a kíséret apró értékekben mozog

			magas fekvésben, a <i>Seelen</i> szóra hosszú melizma az énekszólamban
73. a <i>Recitativo</i>	Evangélista	Esz-Asz	<i>Basso continuo</i>
73. b <i>Accompagnato</i>	Jézus	Asz-f	heg _{1,2} , <i>basso continuo</i> , „ <i>Es ist vollbracht!</i> ” szöveg; Asz: IV ^{76#} , III ₅ ⁷⁶ md=f: V ₅ ⁷⁶ -V ₂ ^{4#} -I ⁶ -V ^{3#} -I
74. <i>Terzetto</i>	3 Hívő lélek	f-c-f-b-Asz („ <i>O, Schall!</i> ” szöveg: III ⁷ szük: fisz a gesz helyett)-c ⁶ (ultratercokon!)-Esz-f-b-f	4/4, ob _{1,2} , heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , <i>accompagnato</i> -jellegű kíséret, expresszív harminckettedek, akkordikus, a bevezetőben (5 ü.) T orgonaponttal, a <i>schreien</i> szóra domináns nónakkorddal (f), a <i>heulet</i> szóra melizmával megszólal a tizenkéthangúság, a vége kánon-szerű, majd <i>unisono</i> az „ <i>Es ist vollbracht!</i> ” szövegre, az énekszólamok nagyrészt hármashangzatokat, hiányos négyeshangzatokat (szük) adnak, homofon letéttel
75. <i>Aria</i>	Egy hívő lélek	F-d-B-F	<i>Allegro</i> , 4/4, ob _{1,2} , <i>violetta</i> _{1,2,3} <i>unisono</i> , <i>senza</i>

			<i>basso continuo</i> , polifon kíséret, a találkozási pontokon hármashangzatokkal, 18 ü. elő-, 11 ü. utójáték, a két ob nagyrészt tercel, néhol egymást imitálja apró értékekben, hosszú melizma a <i>Schreien</i> és <i>Macht</i> szavakra, utóbbi szekvenciával, az ob ₁ és az ének néhol imitációsan halad; a végén szintén „ <i>Es ist vollbracht!</i> ” szöveg van
76. <i>Recitativo</i>	Egy hívő lélek, Evangélista	d-g-d	<i>Basso continuo</i>
77. <i>Aria a 2'</i>	Sion lánya, Egy hívő lélek	S. l.: d-C-a-d E. h. l.: d-g-B-F-d	6/8 heg _{1,2} <i>unisono</i> , <i>basso continuo</i> , nem duett, a két szereplő egymást követő szakaszban énekel, S. l.: magasabb fekvés, koloratúra, 4 ü. bevezetővel, a kíséret párhuzamosan halad szekvenciával, E. h. l.: egyedül kezd, csak <i>cont.</i> kísérettel, a heg mindig később csatlakozik hozzá a különböző szövegrészekben, de ugyanazzal a motívummal, mint a Sion lánya kíséretében,

			alaphármasok, szextakkordok túlsúlya jellemző
78. <i>Recitativo</i>	Sion lánya, Evangélista	a-F	<i>Basso continuo</i>
79. <i>Aria</i>	Sion lánya	1.: D-A-G-D-A-D 2.: h (<i>Kreise</i> szövegtől): V ^{3#} -2 ^{4#} -III ⁷ emelt alap és kvint-VI ⁷ -II ⁷ =D: VII ⁷ -III ⁷ -VI ⁷ -II _{3#} ⁷ -V ⁴³ -I ⁷ -VI ⁶ md-I ⁷ emelt alap=E: VII ⁷ -V ⁶ -I <i>Andante</i> : E-A-D-e (VII ₃ ^{4#})-G-D-h	<i>Allegro</i> , 12/8, <i>corno da caccia</i> _{1,2} , heg _{1,2} , br, cselló, <i>basso continuo</i> , 18 ü. előjáték, az első szakasz végén 11 ü. utójáték, <i>unisono</i> vonósok, tercelő <i>corno da caccia</i> k, többnyire dúr hármashangzat-felbontások, nyolcadmozgások, a <i>zerreiβ</i> szóra koloratúra két ízben is szekvenciával, dúr hármashangzat-felbontásokkal; 2. szakasz: nincsenek kürtök, a hegedű tizenhatod repetálások a hídnál érintve a vonót, <i>expresszív</i> , megfesti az <i>erzittert</i> szót, eközben az énekes hosszú értékekben mozog; 3. szakasz: <i>Andante</i> , 4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , a kíséret hosszú tartott hangokat játszik, a végén <i>unisono</i> , az énekes szintén

			hosszabb értékekben mozog, koloratúra nélkül, <i>da capo</i>
80. <i>Accompagnato</i>	Sion lánya, Százados (T)	S. l.: G-e Sz.: G-C-a-G-D-G-a-C-a	4/4, <i>corno da caccia</i> _{1,2} , heg _{1,2,3} , <i>violetta</i> _{1,2,3} , br, <i>basso continuo</i> , a hegedűk-violetták váltogatják egymást, expresszív kíséret gyors, apró értékekben, melyhez viszont lassú harmóniai haladás párosul, harmincketted repetálások a vonósokban hármashangzatokkal (szűk is); az énekesek váltják egymást, a kürtök csak a Századoshoz társulnak néhány ü. erejéig egyszerű anyaggal, közben a heg és br nagyon expresszív harmincketted repetálásokat játszik, lassú harmóniaváltások (ütem, fél ütem); az utolsó, a-moll szakasz <i>Andante</i> , csak <i>basso continuo</i> társul a Századoshoz
81. <i>Aria</i>	Százados	a-G-e-d-C-c (IV ^{6#} ! V ^{43#} -I ^{3#})- c-C-c-C-d-a	4/4, oboa <i>solo</i> , <i>basso continuo</i> , 6 ü. bevezető, hosszú szekvenciás szakaszok, az ének és az

			oboa imitálja egymás anyagát, kromatika, szűk kvint ugrások az oboában
82. <i>Accompagnement</i>	Egy hívő lélek	C-g-a-d-a: I ₅ ^{6#} emelt basszus (szűk!)=h: VII ₅ ^{6#} -DD ⁷ =fisz (poláris! hangnem): V _{3#} ⁷ -IV ⁷ szűk-VII ₃ ⁴ t.m.-I ₄ ⁶ -V ^{3#} -I ^{3#} (<i>in einer Sündflut bitterer Zähren</i>)	4/4, heg _{1,2} , br, <i>basso continuo</i> , a hegedű szaggatott harmincketteket játszik sokszor hármashangzat-felbontásokat, az utolsó szavakhoz csak akkordikus kíséret társul, lásd az elemzést
83. <i>Choral</i>	A keresztény egyház kórusa	A-fisz-A-fisz (ua.)-E-A	4/4, <i>con stromenti colla parte</i> : S-heg ₁ -ob ₁ , A-heg ₂ -ob ₂ , T-br, B- <i>b.c.</i> , hat soros homofon korál hármashangzatokkal és V ⁷ -mel
84. <i>Aria</i>	Sion lánya	1.: D-fisz-h-A-h 2.: D-h-G-D közjáték: D-A-D 3.: h-e-A (a végén hosszú E orgonaponttal: funkciókeveredés: IVszűkkel)	<i>Un poco allegro</i> , 4/4, <i>clarino</i> _{1,2} , heg ₁ -ob ₁ , heg ₂ , br, <i>basso continuo</i> , 12 ü. bevezető, utána a heg és ob váltogatja egymást, az énekes hosszú értékei felett virtuóz a kíséret, a 2. szakaszban nincsenek klarinétok, nagyrészt hármashangzatok és fordításaik, illetve V ⁷ fordul elő, a 3. szakasz <i>Largo</i> , 3/2

			heg <i>soló</i> val, lassú, hosszú értékek a kíséretben és az énekszólamban is, hosszú melizma a <i>Hölle szóra</i> , <i>da capo</i>
85. <i>Choral</i>	A keresztény egyház zárókórusa	h-D-h-D-h-A-D	4/4, <i>clarino</i> _{1,2} , S-heg ₁ -ob ₁ , A-heg ₂ -ob ₂ , T-br, B- <i>b.c.</i> , a 83-as homofon korál hétsoros változata