

**Rend és kifejezés Heinrich Schütz *Geistliche Chormusik* című
motettagyűjteményében**

TARTALOM

Tartalom.....	I
Bevezetés.....	III
I. A reformáció hatása a 16-17. század szellemi-, lelki- és művészeti életére.....	1
I. 1. A reformációt megelőző és követő események rövid áttekintése.....	1
1. számú melléklet. Heinrich Schütz életének főbb eseményei.....	V
I. 2. A lutheri reformáció a zenéről.....	7
I. 3. A 17. század egyházzeneje egy új kegyesség szolgálatában.....	10
II. Az új eszmény: a szöveggözpontú muzsika.....	13
II. 1. A humanizmus zenefogalma.....	13
II. 2. A retorika tudományának zenei párhuzamai.....	16
III. A drezdai választófejedelemi udvar és zenei élete.....	20
IV. A <i>Geistliche Chormusik</i> – 1648.....	25
V. Schütz zeneszerzéstástanának alapelvei.....	32
V. 1. A <i>Geistliche Chormusik</i> előszavának tükrében.....	32
V. 2. Christoph Bernhard <i>Tractatus</i> ának tükrében.....	45
2. számú melléklet. A különböző zenei stílusokhoz kötődő alakzatok és zeneszerzők.....	VII
VI. Heinrich Schütz, a prédikátor.....	48
VI. 1. Hermeneutikai szövegértelmezés zenei-retorikai alakzatok segítségével.....	48
3. számú melléklet. Zenei-retorikai alakzatok.....	VIII
VI. 2. Iránytendenciák és jelentéscsoportok.....	120

VII. Összegzés – Teológiai súlypontok a <i>Geistliche Chormusik</i> zenei nyelvezetében.....	137
A felhasznált idézetek eredeti nyelven.....	IX
Felhasznált irodalom.....	XIV

Bevezetés

A Schütz zenéjével foglalkozó szakirodalom magyar nyelvű kínálata meglehetősen szűkös. A téma iránt komolyabban érdeklődők leginkább német, esetleg angol nyelven tájékozódhatnak a zeneszerző jelentőségéről, illetve konkrét műveiről. Koncerttermeinkben is ritkán csendül fel Schütz muzsikája, pedig – a vokalitást előnyben részesítő – terjedelmes életmű bővelkedik a remekművekben.

Schütz a zenetörténet egy különleges időszakában, a korabarokban alkotott, melynek lázas útkeresésében óriási szerepet vállalt. Elsősorban a német zene, de az európai műzene történetében is megkerülhetetlen Schütz művészete. Témaválasztásunkat ezek mellett mégis muzsikájának lelkesége indokolja. Zenei tehetségének ajándékát a bibliai igazságok szolgálatába állította. Feladatát Istene magasztalásában, a zenei igehirdetésben látta. Ennek intenzívebb megvalósulását figyelhetjük meg a tisztán vokális kompozíciókban, a motettákban.

A *Geistliche Chormusik* kiemelkedik a zeneszerző négy motettakötete közül. A gyűjtemény kompozíciói német nyelvűek, elrendezésük szorosan kötődik a gyülekezeti használathoz, szövegválasztásuk a Szentírás szövegeit állítják a középpontba. Kompozíciós modorukra a visszafogottság, a kontrapunktika jellemző, kifejező erejüket Schütz személyes hittapasztalatai szavatolják. A frissen született tiszta protestáns hang szólal meg a művekben.

A motettagyűjtemény különleges helyzetét erősíti az is, hogy Schütz terjedelmes előszóval látta el a kórusműveket, melyben képet kaphatunk Schütz kontrapunktikával kapcsolatos állásfoglalásáról valamint a korabeli előadói gyakorlat egyes részleteiről.

Disszertációnk témájául tehát Schütz *Geistliche Chormusik* című motettagyűjteményének vizsgálatát választottuk. Célunk, hogy a kompozíciókban megvalósuló kontrapunktikus rend és a szöveggel legmagasabb szinten összefüggő zenei kifejezés együtthatásait kimutassuk. (Címadásunkban is erre utalunk.) A motetták elemzésében, mely disszertációnk gerincét adja, ez utóbbi feltárására helyeztük a hangsúlyt. A zeneszerző nyelvezetének legjellemzőbb és legkarakterisztikusabb vonásainak bemutatására törekedtünk, melyeket zenei-retorikai alakzatokkal hoztunk összefüggésbe.

Fontosnak tartottuk bemutatni Schütz korának és az azt megelőző évtizedeknek történelmi, szellemi történéseit, melyek meghatározták a zeneszerző életét, gondolkodását és egyúttal műveit is. Nagy hangsúlyt fektettünk a reformáció hitújító törekvéseinek és zenei útmutatásainak rövid ismertetésére, hiszen Schütz erősen kötődött a lutheránus egyház

tanításához, lelkiségéhez. A humanista gondolatok hatásának és a retorika tudományának leírását is Schütz szöveghez való viszonyának megértésében láttuk fontosnak.

A disszertáció bevezető fejezetei nem tartalmazzák Schütz életútjának részletesebb leírását. Az életrajzi eseményekben való könnyebb tájékozódás érdekében a zeneszerző pályájának főbb történéseit mellékletben közöltük.

A disszertáció elkészítésében szinte kizárólag német nyelvű szakirodalomra támaszkodtunk, az azokból származó idézetek saját fordításunkban szerepelnek a dolgozatban.

A kottapéldákat az *Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft* által gondozott összkiadás¹ szerint és – a szöveg könnyebben kezelhetősége miatt – a rájuk való hivatkozás helyén közöltük.

Őszintén reméljük, hogy dolgozatunkban sikerül képet adnunk Schütz sokoldalú, mély, de mégis egyszerűen érthető kórusművészetének jellegzetességeiről és zenéjének legmagasabb rendű szövegközpontúságáról.

¹ Heinrich, Schütz, *Geistliche Chormusik – 1648* („Neue Ausgabe sämtlicher Werke”, Band 5) Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965)

I. A reformáció hatása a 16-17. század szellemi-, lelki- és művészeti életére

I. 1. A reformációt megelőző és követő események rövid áttekintése

A dolgozatunkban vizsgált kort, a 16-17. század fordulóját, valamint a 17. század első felét, grandiózus szellemtörténeti események, az egész keresztyén világot megújító reformok, gyökeres társadalmi változások, valamint vallási-politikai-gazdasági érdekektől fűtött véres háborúk teszik ellentmondásossá.

Ebben a forrongó időszakban, a késő reneszánsz és a kora barokk legnagyobbjaival¹ fut együtt Heinrich Schütz (1585-1672) alkotói pályája. Az európai zenetörténet szempontjából is az egyik legragyogóbb korszakról beszélhetünk. A zeneszerző megszületésekor még él Palestrina és Lassus, nem sokkal később hal meg Gallus, Lechner és Marenzio, a kortársak zseniális alakjait pedig – G. Gabrieli, Vecchi, Cavalieri, Sweelinck, Hassler, Monteverdi, Frescobaldi, Schein, Scheidt, Viadana, Carissimi – hosszan lehetne sorolni.

Azok a történelmi, szellem- és egyháztörténeti események, melyek végigkísérik Schütz és kortársai alkotói pályáját, egyben meg is határozzák azt. Fejezetünk ezek rövid áttekintésével Schütz saját korára adott érzékeny válaszájának, célkitűzéseinek és konkrét műveinek megértésében akar segítséget nyújtani.

*

A 14-15. század társadalmi, vallási nyugtalansága már reformok után kiáltott. A vallásosság középkorban kialakult formái megüresedtek, a szerzetesség – eredeti célkitűzéseikkel szemben – formálissá vált és roppant vagyonok birtokába jutott. A papság rendkívül alacsony erkölcsi tartással bírt: a főpapok a világi élvezetekbe merülve, az alsó papság viszont siralmas nyomorúságban és tudatlanságban tengette életét. Ugyanakkor a városok nagy tömegben „termelték ki” az írástudó, önállóan gondolkodó embereket, akikben feltámadt az igény a hit mélyebb átélésére. Erre az igényre adott választ a *devotio moderna* [új kegyesség], melynek legfőbb jellemzője, hogy a mindennapi életet módszeresen alárendelte a

¹ Csak néhány név feltüntetésével kívánunk utalni a kortársakra, felsorolásunk messze nem kimerítő: Cervantes, Greco, Shakespeare, Kepler, Velasquez, Calderón, Rembrandt, Milton.

spirituális életnek.² A 16. században a mozgalom tüze kihúnyt, de az új kegyesség reformációt előkészítő hatása elvitathatatlan.

A 14. század nagy nyugati egyházzsúfélése (1378), a kettős pápaság végzetesen elhiteltelenítette az egyházi fensőbbiséget. A botrányos állapot a gazdasági életben is a legzsiláltabb következményeket vonta maga után. A kor egyetemes kívánsága, melyet az evangéliumi mozgalmak, a szerzetesrendek, az egyház tanítói egységesen képviseltek: „*reformatio ecclesiae in capite et in membris*”.³ A belső egyházi reform központja a párizsi egyetem lett, melynek tanárai a hívők összességének képviselőit, az egyetemes zsinatot, mint a pápa felett álló szervet hirdették meg.⁴

Az egyház és a pápaság lehetetlen helyzete hívta életre a firenzei Girolamo Savonarola (?-1498),⁵ valamint a két nagy hatású előreformátor, John Wyclif (1320-1384) és Husz János (1371-1415) radikális mozgalmát. Wyclif, az angliai tudós pap, az elvilágiasodott egyházat az őskereszténység mintájára akarta megreformálni, a Bibliát az egyházi tanítás fölé helyezte, és angol nyelven terjesztette. A csehországi Husz János⁶ a bűnbocsátó cédulák árusítása ellen emelte fel hangját, bátor reformgondolatai miatt eretnekként halt máglyahalált.

Az egyház elvilágiasodása miatt megszülető különböző előreformatori törekvések mellett egy másik út is megnyílt a Szentírás újrafelfedezéséhez. Ez a humanizmus. Az itáliai gyökerű szellemi mozgalom az ókori görög-római kultúra felélesztését tűzte zászlajára. „*Ad fontes*”, vissza a forrásokhoz! – ez volt a legfontosabb elv, mely az antikvitás iránti intenzív, leginkább irodalmi, nyelvi, filológiai érdeklődést motiválta. Míg Itália területén ez a művészetpártolásban,⁷ az – addig a művészet és a tudomány felett is álló – egyházi tekintély megkérdőjelezésében és az emberi méltóság csodálatában érezte hatását, az Itálián kívüli

² A vallási élet fő színterévé az individuum vált, bár a *devotio moderna* tanítása mentes volt az eretnekmozgalmak túlzásaitól. Így követői nem kerültek szembe az egyházi felsőbbiséggel. A mozgalom alapítója, Geert Grote (1340-1384) alakította meg a *devotio moderna*-t képviselő Közös Élet Testvérei és Nővérei nevű laikus szervezetet. Külön említést érdemel Biblia-kiadásuk, melyben a Vulgata hiteles szövegének helyreállítására vállalkoztak. Emellett szorgalmazták a szent szöveg nemzeti nyelvekre való lefordítását. Kempis Tamás (1380-1471) *De imitatione Christi* [Krisztus követése] című műve a mai napig a legolvasottabb könyvek egyike.

³ Az egyházat fejében és tagjaiban kell reformálni.

⁴ Ez a nézet a konciliarizmus, azaz zsinat-elvűség, szemben a pápai udvar (*curia*) elsőbbségét hangsúlyozó kurializmussal. Ez az egyházszerkezeti kérdés is a reformáció felé mutat.

⁵ Mozgalma csupán Firenzére korlátozódott, máglyahalált halt.

⁶ A huszita mozgalom Husz halála után még inkább megerősödött, majd két irányzatban élt tovább. A mérsékelt ág, a „kelyhesek” csoportja az úrvacsorát a laikusoknak is kenyér és bor formájában, azaz két szín alatt szolgáltatotta ki. Leginkább a főnemesség és az egyetemi oktatók-hallgatók tartoztak ehhez az irányzathoz. A radikális csoport – később táboritáknak nevezték őket – nemcsak egyházi, hanem társadalmi reformokat is követelt, s ezek érdekében a fegyveres harctól sem riadt vissza (Huszita háború, 1419-34).

⁷ Kezdetben a fejlett városállamok polgárainak körében kedvelt ideológiát az egyház emberei is magukénak vallották. Külsőleg nem szakítottak az egyházzal, de gyakorlatilag világi életet éltek. A pápák között tíz, úgynevezett „reneszánsz” pápát tart számon az egyháztörténelem (1447 és 1521 között), akik világi fejedelmeként, az annak kijáró pompával és életmóddal „kormányozták” az egyházat.

humanizmus, az antik irodalom felfedezésének *ad fontes* mintájára a keresztyén értékrend és mindenekelőtt a Szentírás szövege felé fordult.

Egész Európa lázasan kezdte tanulmányozni a bibliai nyelveket. E területről két humanista tudós nevét kell megemlítenünk. Lorenzo Valla (1405-1457) hívta fel a figyelmet arra, hogy Hieronimus latin fordítása, a Vulgata több ponton eltér az eredeti görög Újszövetségtől. Hasonló eredményre jutott Johann Reuchlin (1455-1522) a Vulgata héber Ószövetségével.⁸ A németalföldi születésű keresztyén humanista gondolkodó, Rotterdami Erasmus⁹ (1466-1536) szatirikus egyházbírálatai mellett megvetette a nemzeti nyelvű Bibliafordítások alapját. Az Új Testamentum kritikai kiadását 1516-ban jelentette meg Bázelen, melyben az eredeti, helyreállított görög szöveget jegyzetekkel látta el, valamint latinra fordította.¹⁰ Magasfokú biblicitása ellenére nem csatlakozott a reformáció mozgalmához. „Humanista vallásossága, erkölcsi felfogása és világnézete Luther abszolút kegyelmi vallásosságát nem volt képes elfogadni.”¹¹

Láthatjuk tehát, hogy azok a tételek, melyeket Luther 1517 októberében megfogalmazott, már hosszú évtizedek óta feszítették Európa keresztyéneit. Az egyházi kicsapongások, a korrupció, az alsópapság tudatlansága, a szerzetesrendek elzüllése mellett a korabeli egyház legkirívóbb gyakorlata a búcsúcédulákkal való üzérkedés volt.¹² A reformátor közvetlen színrelépését is ez generálta. Tanításának legfőbb súlypontjai: a kegyelemből – nem jócselekedetekből – és hit által való megigazulás, Krisztus érdemére nézve történő bűnbocsánat, valamint a Szentírás egyedüli tekintélyének megvallása.¹³ Tanai hamarosan az 1521-ben kimondott *Wormsi Ediktum*¹⁴ átkát vonják Luther és követői fejére. Az 1526-os speyeri birodalmi gyűlés, melyen a katolikus és az új vallást követő lutheránus

⁸ Kutatásaik eredményei arról tanúskodnak, hogy számukra már fontosabb kérdés volt a szöveghűség, mint a szentesített szöveg, és Hieronimus egyházi tekintélye.

⁹ A deventeri kolostorban a *devotio moderna* szellemében nevelkedett, egyházának felszentelt papja volt.

¹⁰ Maga Luther is az Erasmus által kiadott görög-latin szöveget használta német nyelvű Biblia-fordításához. A reformátori szellemű fordítás tehát abban áll, hogy már nem az egyház által hivatalosan elismert Vulgatát veszi alapul, hanem az eredeti görög, illetve héber szövegeket. Luther 1534-ben készült el a teljes német nyelvű Biblia-fordítással. Ez az év jelöli egyúttal a német irodalmi nyelv megszületésének dátumát is.

¹¹ Segesváry, Lajos, *Az egyháztörténelem alapvonalai* („A Debreceni Teológiai Akadémia Egyháztörténeti Tanszékének Tanulmányi Füzetei”) Debrecen: 1992, 138

¹² A gyakorlat háttérében a vezeklésről (búcsú) szóló középkori tanítás állt, miszerint a purgatóriumbeli majdani szenvedést a földi kegyes cselekedetek megrövidíthetik, ezekre tekintettel ad az egyház – a kulcsok hatalmának birtokában – feloldozást. Luther lángoló felháborodással prédikált a kegyelem „árusításával” szemérmetlenül fellépő Johannes Tetzel ellen, akitől a következő mondat származik: „*Sobald das Geld im Kasten klinget, die Seele (aus dem Fegefeuer) in den Himmel springt.*” [Mihelyt a pénz a ládikóban koppan, a lélek (a tisztítóútból) a mennyországba toppan.] Luther ekkor, prédikációinak eredménytelenségét látva, tűzte ki 95 tételét a wittenbergi vártemplom kapujára.

¹³ *Sola gratia, sola fide, solus Christus, sola Scriptura.*

¹⁴ Luthert és követőit törvényen kívül helyezték, ami annyit jelentett, hogy őt és híveit bárki, bárhol büntetlenül megölhette. Ez elől menekítette Wartburg várába Bölcs Frigyes a reformátort, ahol 1522-ben elkészítette az Újszövetség német fordítását.

tartományurak egyaránt jelen voltak, kompromisszumos megoldást hozott: minden fejedelem a maga területén illetékes az egyházi ügyekben, tehát akié a föld, azé a vallás. Ez a megegyezés biztosította a lutheri tanok viszonylag zavartalan terjedését.¹⁵ Az augsburgi vallásbéke (1555) szilárdította meg a német protestantizmus helyzetét. Ekkorra a tartományok és a városok túlnyomó része (azaz a birodalmi gyűlés többsége), a lakosságnak pedig mintegy 70 %-a állt a reformáció talaján.

A 16. század hatvanas éveiben, az első nagy reformátori nemzedék kihalása után, kezdetét vette az ellenreformáció (1560-1689). A katolikus egyház reformációval szembeni kezdeti bénultságát belső, erkölcsi és fegyelmi restauráció követte. Ahhoz, hogy a megtépázott dicsőségű katolikus egyház felvehesse a versenyt a reformáció őszinte és friss lendületével, elodázhatatlanná vált a tudatos megújulás. Ez azonban nem csupán szellemi-lelki visszahódításban nyilvánult meg. Nyugat- és Közép-Európa másfél századon keresztül véres harcok színtere lett. Róma legerősebb támasza az ellenreformációs törekvések megvalósításában a Loyola Ignác (1491-1556) vezetése alatt 1540-ben megalakult jezsuita rend lett.¹⁶ A vallási köntösbe bújtatott pozícióharc sötét viharai közt, 1585-ben született meg Heinrich Schütz, a német zene atyja és megmentője.

A protestáns többségű birodalomban az ellenreformáció – különösen a vakbuzgó II. Ferdinánd uralkodása alatt Ausztriában – gyors és látványos sikereket ért el. Ennek okát a protestantizmust megosztó belső ellentétekben kell keresnünk.¹⁷ A 17. század elején különböző irányú elhajlások jelentkeztek az addig egységes lutheránizmuson belül.¹⁸ Ez a meg hasonlítás állította szembe Pfalz tartományát és Szászországot.¹⁹ A későbbi Protestáns Unió (1608) vezetői szerepéért való vetélkedésben Pfalz franciabarát politikát folytatott, míg

¹⁵ A reformáció terjedésével a megosztottság is együttjárt. Ulrich Zwingli (1484-1531) vezetésével elindult a német-svájci reformáció, Johannes Kalvin (1509-1564) tanításai nyomán pedig a genfi reformáció. A három reformátor tanítása több ponton eltért egymástól. A legszembevetőbb különbségek az úrvacsora kérdésében adódtak. Luther azt vallja, hogy az úrvacsorai jegyekben, a kenyérben és a borban Krisztus valóságosan, testben van jelen. Zwingli azonban az úrvacsorát szimbolikus értékű emlékezőként, hitvallási aktusként értelmezi. Kálvin szintézisében Krisztus teste nincs jelen valóságosan az úrvacsorai jegyekben, a hívő ember és Krisztus között létrejövő valóságos kapcsolat a Szentlélek munkája. Az úrvacsoráról szóló tanítás mellett más területeken is akadályok ékelődtek a reformátori irányok közé, így volt ez a zene kérdésében is. Zwingli száműzte a muzsikát az istentiszteletből. Kálvin a zene énekelt formáját tartotta alkalmasnak a liturgikus használatra, azon belül is a zsoltárok éneklését hangsúlyozta. Luther számára, a teológia után a muzsika a legnemesebb tudomány. Zenéről, a zene hivatásáról alkotott vélekedését a következő fejezet tárgyalja.

¹⁶ A rend legnagyobb és leghasználhatóbb erénye a pápának való feltétlen engedelmesség volt.

¹⁷ Ezzel szemben könnyen érvényesülhetett a jezsuiták egységes és tervszerű munkássága.

¹⁸ Melanchton az úrvacsora kérdésében Kálvin álláspontjához közelített. Bíráikkal, az ortodox lutheránusokkal folytatott vitát a *Formula Concordiae* [Egyességi Irat] zárta le 1577-ben. Megbékélés helyett inkább a lutheránus ortodoxia végleges megcsontosodását eredményezte, mely szükségszerű szakadáshoz vezetett. A német protestantizmus egységes fellépése ezzel lehetetlenné vált.

¹⁹ Szászország az ortodox, szigorú lutheránizmus követője volt, míg Pfalz a melanchtoni ághoz csatlakozott. Ez a Luther tanaihoz való erős kötődés Schütznél is érzékelhető.

Szászország a Habsburgok szövetségese lett. Megosztottságuk a felekezeti háborúnak induló harmincéves háborúban is döntő következményekkel járt.

Az 1618-48-ig dúló, mérhetetlen pusztítással járó harmincéves háború kirobbanásának közvetlen oka az volt, hogy a cseh rendek vallásszabadságuk megsértésére hivatkozva nem ismerték el törvényes uralkodójuknak II. Habsburg Ferdinándot (1578-1637), hanem V. Frigyes (1596-1632) palotagrófot választották királlyá. A protestánsok fehérhegyi veresége után (1620) megindult a cseh protestantizmus eltiprása, Csehország és Pfalz erőszakos rekatolizációja. II. Ferdinánd a jezsuitáktól ösztönözve a reformált hitűek teljes kiirtására készült.

A végveszélybe került protestantizmus megmentésére a skandináv hatalmak is beavatkoztak a küzdelembe. A háború második szakaszában (1623-1629) Dánia szállt síkra a vallásszabadságért, ám seregei vereséget szenvedtek. II. Ferdinánd „katolikus” seregei feldúlták az evangélikus tartományokat. A reménytelennek tűnő helyzet megmentője II. Gusztáv Adolf svéd király (1611-1632) lett, aki egyszemélyben volt kiváló hadvezér és a reformáció elkötelezett híve. Sikerült megszállnia a terület nagy részét, hadjáratai sikerének a lützeni csata vetett véget.²⁰ Ez után azonban a császárnak már nem maradt ereje ellenreformációs elképzeléseinek megvalósítására. A háború befejező szakaszában Franciaország is belépett a háborúba a svédek oldalán. Nyilvánvalóvá vált, hogy a harc már nem felekezeti ellentétek, sokkal inkább politikai célok mentén folyt.²¹ Mindkét fél teljes kimerülése és Németország sivataggá dülése meghozta a háború végét.

Az 1648-ban megkötött *westfaliai béke* az augsburgi vallásbéke (1555) feltételeit újította meg, illetve jelentős részét kiterjesztette a reformátusokra is. Az osztrák örökös tartományokra, Csehországra és Szilézia egyes részeire nem vonatkoztak a békekötés feltételei, így ott a római katolikus egyház maradt az egyeduralkodó. A területiális rendszer 1648 után is tartotta magát, s hogy milyen sikerrel működött továbbra is az ellenreformáció és a rekatolizáció, mutatja az a tény, hogy 1675-ig már húsz evangélikus fejedelmi család katolizált Németországban. A századfordulón megkezdte térhódítását a pietizmus²² szentimentalizmusa, és a felvilágosítás „kijózanító” szellemi mozgalma.

*

²⁰ A svéd király reformációért való áldozatkészségét életével is megpecsételte. Az 1623-as lützeni csatában lelte halálát.

²¹ Svéd-francia szövetség a spanyol-osztrák Habsburgok ellen.

²² A pietizmus – elvetve a hitvitákat – a gyakorlati keresztyénségre, a Biblián alapuló érzelmes kegyességre helyezte a hangsúlyt. A mozgalom elindítója Jakob Spener (1635-1705) volt.

A harmincéves háború Schütz életének legaktívabb éveit nyomorította. Szászország, I. János György (1585-1656) hintapolitikájának következtében állandó háborúskodások színtere lett. Semlegességre törekvő politikáját azonban nem tarthatta fenn huzamosan, ezt Szászország katonai ereje sem tette lehetővé. 1631-ben a választófejedelem csatlakozott a protestáns ügy igazáért harcoló, akkor győzedelmesen erőlenyomuló svéd királyhoz, Gusztáv Adolfhoz. A svéd vereségek után (1632) kilépett a szövetségből, és átállt a császáriak oldalára. A szerződészegés miatt a császári csapatok után a francia-svéd koalíció seregei dúlták fel Szászországot (1636). A pusztítás, a rablás és az éhínség a lakosság számának óriási mértékű csökkenését hozta magával.²³ Teljes falvak haltak ki a járványok és a háborús rémtettek következtében. Így tudósít egy 1622-ből származó korabeli röpirat-vers (Ormay Imre fordítása):

Az világnak mostan való viszontagságairul (*Vom jetzigen Übelstand der Welt*)²⁴

Panaszolkodik sírván	Oh, mely nagy siralom,	Drágaságban éhezvén
Az ki kárát látja,	Még a szív megszakad,	Nől az ínség mindegyre
De semmi az! Én hallám,	Mennyi ínség, fájdalom,	Futkoz a nép nem levén
Mi az népet bántja:	Ha küsedet elragad	Egy falásnyi kenyérre.
Ezrivel a keresztyént	Anyjátul az gonoszság!	Az erdőben megfagyának,
Férfit, nőt, gyermeket	Ugy hajtják el házául,	Elhagyott két küsedek,
Örök rabságra adják,	Szintugy sertvést, bürgét...	Az kik ínségökben,
Adják-veszik, mint az marhát	Uram, ne büntesd szegénykét,	Kínos éhségökben
Az pogány töröknek.	Vesd ennek kegyesen végét!	Anyjok szívéből ettenek...

Talán minden anyagi pusztulásnál²⁵ súlyosabb volt a morális süllyedés, az az erkölcsi és szellemi elvadás, amely a háború alatt felnőtt nemzedéket jellemezte. A szellemi élet szinte teljesen megdermedt. Szászország meggyalázva, kisemmizve várta a harcok végét, az újrakezdést és a felépülést.

A háború lezárását adó várva várt békekötés Schütz életében is a fellélegzés pillanata. Az 1648-as év hálaadásának gyönyörű bizonyítéka a zeneszerző motettagyűjteménye, a *Geistliche Chormusik*.

²³ Csehország négymillió lakosából 800000 maradt életben, Würtembergben kilenc év alatt 313000-ről 65000-re, Augsburgban 16 év alatt 80000-ről 18000-re, és a pfälzi Frankenthalban 18000-ről 324-re esett a lakosság a száma.

²⁴ Várnai, Péter, *Heinrich Schütz*, Kis zenei könyvtár 8. (Budapest: Gondolat, 1959) 25-26

²⁵ A hadviselés bázisát a zsoldoskatonák adták. A zsoldosseregek fenntartása óriási kiadásokra kényszerítette a fejedelmi kincstárakat. A helyzetet a – kölcsönökön és birtokelkobzásokon túl – pénzhamisítással próbálták megoldani. Ha véglegesen lehetetlenné vált a zsoldosok fizetése, szabad rablást engedélyeztek az irgalmat nem ismerő, „jogaikkal” féktelen kegyetlenséggel élő katonáknak. Az előbbi a kereskedelem, a közélet és így a fejedelmi udvarok működésének teljes megbénulásához, az utóbbi pedig a lakosság teljes elnyomorodásához vezetett.

I. 2. A lutheri reformáció a zenéről

A reformáció nem csak az egyház tanítását, hanem annak gyakorlati életét, kegyességét és liturgiáját is formálta. A liturgián belül a zene kérdése is új impulzusokat kapott. Magára vette a megújulás minden eredményét: az anyanyelvűséget, a gyülekezet közösségének aktív liturgiai részvételét, a megtisztított bibliai igazságot, vagyis magát Isten Igéjét.

Luther maga is képzett énekes és lantos volt. Többszólamú kompozíciókat is ismerünk a reformátor tollából. Az ókori görögökhöz hasonlóan tisztában volt azzal, hogy a zene hatalma egyaránt felhasználható jó és rossz célra. Írásaiban nagy hangsúlyt helyezett a zene lélekre gyakorolt pozitív hatására:

A muzsika a búskomor emberek legjobb vigasztalója; a szívet megbékélteti, megújítja, felüdíti. A muzsika magában is tanítómester és fél tisztesség, mert az emberek szelídebbek, nyájasabbak, erkölcsösebbek és okosabbak lesznek tőle.¹

Luther a zene méltóságának pecsétjét adományozójának személyében látja; a muzsika célja sem lehet más, mint az adományozó dicsőítése. Az Isten megismerésével foglalkozó tudomány, a teológia után számára a zene a második legszentebb ismeret. Ő maga így mondja ezt:

[...] mert a muzsika Isten adománya és ajándéka, nem pedig emberi találmány. Az ördögöt elűzi s az embereket fölvidítja; minden dühösségükről, romlottságukról, gőgjükről és más bűneikről elfeledkeznek a muzsika szava mellett. A teológia után a muzsikát állítom a legmagasabb és legnagyobb dicsőségű polcra.²

A zene a mennyek világába enged bepillantást.

[...] Ha már ebben az életben, amely pedig valóságos emésztőgödör, ilyen szép adományokat kínál és ajándékoz az Úristen, mi lesz majd az örök életben, ahol minden a legtökéletesebb és legkedvesebb lesz? Itt a muzsika csak materia prima, kezdet.³

Luther célja az volt, hogy ezt az ajándékot, úgy, ahogy a Biblia szavait is, mindenki számára hozzáférhetővé tegye. A zene, legfőképpen az éneklés liturgiai jelenlétében missziós lehetőséget látott. Már a reformáció első éveiben elindult a latin énekek németre fordítása, illetve egy új, a biblikus igazságokhoz igazodó énekkincs megalkotása. Az anyanyelvűséggel,

¹ Luther, Martin, *Asztali beszélgetések*, szerk. és ford. Márton László (Budapest: Helikon, 1983) 197

² Luther, im. 199

³ Luther, im. 198

mely az Ige hirdetésében is megvalósult, lehetőség nyílt a gyülekezet aktív istentiszteleti részvételére is. Megszületett a német nyelvű népének.⁴

A reformáció énekeinek szerzésében Luther maga járt elől.⁵ Szövegeit – mert elsősorban szövegíróként munkálkodott – áthatja a kegyelemből való, a Jézus Krisztusba vetett hit általi megigazulás központi gondolata. Mint prédikátor, az énekben is az igehirdetés alkalmas formáját találta meg. 33 ének tartanak vitathatatlanul tőle származónak.⁶ Zenei ügyekben a reformátor legfőbb tanácsadója Johann Walter (1496-1570), torgauai kántor és Bölcs Frigyes udvari karmestere volt.

Luther és a reformáció minden törekvése az Ige középpontba állítását szolgálta. Minden erre nézve fontos vagy jelentéktelen. „A muzsika az egyik legjobb tudomány, a kották megélesztik a textusnak szavait.” – mondja Luther.⁷ A legmarkánsabb célkitűzés tehát a zenében is Isten szavának közérthető hirdetése. A legalapvetőbb kapcsolódási pont Schütz muzsikája és lutheránus hite között ugyanebben áll. Schütz Istentől kapott talentumával, melynek inspirációja a kegyelem,⁸ Isten szavának⁹ prédikátoraként akart fellépni. Ez a háttér annak, hogy Schütz szinte kizárólag német nyelvű, túlnyomórészt bibliai szövegű egyházi zenét írt.¹⁰ Vokális művei – így a *Geistliche Chormusik* motettái is – magukon viselik Schütz prédikatori magatartását. Különleges érzékkel tapint rá egyes igeszakaszok központi mondanivalójára, de teológai „éleslátása” sosem takarja el mély hitének személyes hangú megvallását. Épp e kettő összhangja biztosítja szövegértelmezésének tiszta hitelét.

Luther hosszú és odaadó küzdelmet folytatott a keze alatt megszülető német nyelv minden egyes kifejezéséért. A legmélyebb és a legérthetőbb formát akarta megtalálni az isteni szó számára. Johann Mathesius jegyezte fel róla 1562-ben a következő sorokat:

[...] csodálatos nagy szorgalomra volt szüksége, hogy a Bibliának igaz és együgyű velejét megadja tiszta szavakkal, azért sokszor kérte mások tanácsát, és az asztalnál gyakorta folyt arról vita, hogyan is lehetne valamelyik héber szónak vagy mondásnak világos német értelmét megadni.¹¹

⁴ Luther a *Deutsche messe und Ordnung des Gottesdienstes*-ben (1526) fejtette ki legbővebben zenei gondolatait. Írása olyan éneklési mintákat is tartalmaz, melyeket Luther terjeszteni kívánt. Ugyancsak ebben a munkájában változtatta a vasárnapi istentisztelet prédikációjának nyelvét németre. 1524-től rendre megjelenő énekeskönyveit maga látta el előszóval, melyekben megtaláljuk Luther egyházi énekléssel kapcsolatos elveinek összefoglalását.

⁵ Johann Agricola (1494-1566), Paul Speratus (1484-1551), Johann Poliander (1487-1541), Justus Jonas (1493-1555) és Paul Eber (1511-1569) voltak Luther „munkatársai” az énekszövegek megalkotásában.

⁶ Ezek közül a legismertebbek, melyek számos jelentős műzenei feldolgozást kaptak: *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir* (Wittenberg, 1524), *Christ lag in Todesbanden* (Wittenberg, 1524), *Ein feste Burg ist unser Gott* (Wittenberg, 1529), *Nun komm, der Heiden Heiland* (Erfurt, 1524).

⁷ Luther, Martin, *Asztali beszélgetések*, szerk. és ford. Márton László (Budapest: Helikon Kiadó, 1983) 197

⁸ *sola gratia*

⁹ *sola Scriptura*

¹⁰ A kórusra írt kompozíciók sorában csak az olasz nyelvű, világi zenét tartalmazó *Il primo libro de Madrigali* (1611) és a latin nyelvű *Cantiones sacrae* (1625) képez tekintélyes terjedelmű kivételt.

¹¹ Luther, im. 5

Schütz ugyanettől a vágytól hajtva keresi zenei nyelvezetében azokat a kifejezéseket, melyek a szent szöveget a lehető leghűségesebben közvetítik. Ebben nem kötötték szentesített fordítások, exegetikai tradíciók, a dogmatikai-metodikai irodalom konvenciói. A számára közvetlenül elérhető szöveget, annak igazi jelentését akarta „elprédikálni”, hasonlóan „az Isten szavának olyan prédikátorához, aki a szöveget minden részletében ki akarja meríteni.”¹²

¹² Kuhnaut idézi Eggebrecht, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959) 10

I. 3. A 17. század egyházzeneje egy új kegyesség szolgálatában

A lutheránizmus belső fejlődését Luther halála után mélyreható teológiai ellentétek határozták meg. A reformáció kezdetben egységes frontja megbomlott. Ez leginkább a különböző irányzatok önértelmezési erőfeszítéseiben mutatkozott meg. A sivár és helyenként szőrszálhasogató teológiai pártharcoknak a *Formula Concordiae* (1577), a lutheránus hitvallás összefoglaló irata vetett legnagyobbbészét véget. A lutheri tant végleg dogmatizálta, ezáltal magát minden irányban erősen elzárta.¹ Ennek köszönhetően Németországban a 17. században egy erős és szűkkeblű orthodox lutheri dogmatizmus² alakult ki, „mely nemcsak a tiszta tan elhívését veszi egynek lassanként az üdvösségre vezérlő hittel, de a Bibliában is – melynek verbális, sőt litterális inspirációját vallja – csak *dicta probantia*³ gyűjteményét látja a dogmatika számára.”⁴

A szigorú, tanra összpontosító lutheránus orthodoxia az istentiszteletre – különösen annak igehirdetésére – is nagy hatással volt. A reformáció a liturgia alkotóelemeinek – a templomi zene, a prédikáció és az imádság – kapcsolatának kérdésében is irányt mutatott. Eszerint a liturgikus zene, mint Isten dicsőítése, az igehirdetés, mint Isten kijelentése önmagáról, és az imádság, mint az erre adott válasz, kölcsönösen átjárják egymást. Együtt hatnak és egymásra hatnak. Ugyanarról beszélnek, egymáshoz képest csak nyelvezetük speciális. Céljuk közös: Isten szeretetének és hatalmának megvallása.

Ha az istentisztelet bármely alkotóeleme irányt téveszt, nem tölti be feladatát, s ezzel a többi funkció is gyengül, hiánypótlásra kényszerül. A századfordulón leginkább az Ige hirdetése, a prédikáció veszített erejéből, a teológia és a kegyesség eltávolodott egymástól. Az egyház nélkülözte egymásra gyakorolt jótékony hatásukat. A reformáció „forradalmi” lendületének csendesülése után a prédikáció oktató karaktert vett fel, a templom inkább hasonlított egy tanteremhez, mint Isten imádásának helyéhez. Az igehirdető népnevelővé lett, szavait etikai-pedagógiai célok határozták meg. Természetesen szükség volt a hitvédelemre és a felvilágosításra is, de nem annak kizárólagos uralmára. A csoda fogalmától megfosztott vallásosság és az ésszerű ünnepélyességet szem előtt tartó prédikációk egyirányba terelték a

¹ A Formula Concordiae-t nem mindenütt fogadták el azonnal. Mervé álláspontja sok helyen erős visszhatást eredményezett és megérlelte a – már régebben rejtőzködő – hajlamot a református hitvallás elfogadására. A pfalzi választófejedelemség a legjelentősebb azok a tartományok közül, ahol ez így történt. A rendek és a nép nagy többsége azonban lutheránus maradt.

² Egyaránt merően elutasító a református keresztyénséggel és a római katolicizmussal szemben.

³ A latin *dictum* [mondás] és a *probatio* [próba] szavakból származó teológiai kifejezés. *Dicta probantia*: bizonyító hely egy szövegben.

⁴ Segesváry, Lajos, *Az egyháztörténelem alapvonalai* („A Debreceni Református Teológiai Akadémia Egyháztörténeli Tanszékének tanulmányi füzetei”) Debrecen: 1992, 175

kegyességet, a szentimentalizmus és a miszticizmus felé. Az elveszített lelki kötelék és a próféta erő pótlását a templomi zene, az egyházi énekek (főként énekszövegek), valamint az építő irodalom új hullámai biztosították. A megszülető új kegyességnek és ezen belül az egyházi zenének kellett ellensúlyoznia a reformáció kifulladás látszó érzelmi energiáit.

A jelentkező lelki szomjúság a személyes áhitatban és elmélyülésben, a Jézus szeretetébe való felemelkedésben kereste a megoldást. A túlkapásoktól sem mentes új érzelmesség a középkori misztikához való visszatérésben találta meg bázisát. A kor vallásos költeményeiben mindenekelőtt Clairvaux-i Bernát (1091-1153) imádságai éledtek újjá.⁵ Martin Moller (1574-1606), Philipp Nicolai (1556-1608), Valerius Herberger (1526-1627), Johann Hermann (1585-1647), Paul Gerhard (1607-1676) énekköltők lefordították a középkori imádság- és meditációs szövegeket, ezzel együtt átvették azok lelkületét, nyelvezetét. Átköltéseikkel valamint saját szerzeményeikkel megalkották a házi áhitatok személyes kegyességének irodalmát, mely idővel a templomi énekkincs anyagában is megjelent.

Álljon itt egy Paul Gerhard tollából származó énekszöveg, mely magán viseli a kor kegyességének minden jellemző vonását:

A Bárány hordja csendesen Földiek minden vétkét. Vállalja tisztán, büntelen Bűnösök bűnhődését. Elindul, hordoz szenvedést, Gúnyt, halált, átkot megvetést, Nem kíván könnyebbséget. hordoz bűnt és bajt, Golgota fáján kint és jajt, És szól: Eltűröm érted!	Míg élek, el nem feledem, Jézusom, hű szerelmed, Átadom szívem, életem, Szent hittel átölellek. Csak Rólad zengjen énekem! Te bajban vigasz vagy nekem és harcban bátorságom, Szomjamat oltó hús forrás, Árvaságban leghívebb társ, Utam bármerre járjon.	Ha célhoz érek egykoron, S vár örök égi részem, Hadd legyen véred bíborom, Az fedjen el egészen! Az legyen fénylő koronám, Ha égi trónján vár reám Szent Felsége Atyámnak, Ki veled eljegyzett engem, Hogy égi ékességemben, Mint jegyessed, ott álljak! ⁶
--	--	--

Az egyházi zene szerepvállalása nem ilyen egyértelmű és látványos. Hatása az istentisztelet egyik fő feladatában, az Ige hirdetésében jutott érvényre. M. Praetorius (1571-1621) a vasárnapi evangéliumok szövegéből spruch-motetták egész évjáratát komponálta meg. A bibliai, főként evangéliumi szövegek megzenésítésének folyamata a *Geistliche Konzerte* [Lelki vagy vallásos koncertek] műfajával folytatódott és egészen a barokk kantátaévfolyamokig vezetett. A műfaj kezdetét S. Scheidt (1587-1654) *Neue geistliche Konzerte auf alle Fest- und Sonntage ganze Jahr zu gebrauchen* [Új vallásos koncertek az év

⁵ A 17. századi protestantizmus számára rendkívül fontossá vált a *Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis* [Ritmikus imádság a szenvedő és kereszten függő Krisztus minden egyes tagjához] című költemény, melyet Clairvaux-i Bernátnak tulajdonítottak. Ennek a héttagú, egyenként ötrófiás imádságnak utolsó részét használta mintaként Paul Gerhard „*O Haupt voll Blut und Wunden*” [Ó, Krisztusfő, Te zúzott] kezdetű énekszövegének megalkotásában. Gerhard szerzeménye ma is kedvelt éneke a protestáns felekezeteknek.

⁶ Paul Gerhard énekét a magyar evangélikus gyülekezetek (370. ének) Túrmezei Erzsébet fordításában éneklük.

minden ünnep-és vasárnapjára] (I-IV., 1631-1640) című sorozata jelentette. Schütz⁷ maga is a zenei igehirdetés útját járta. A kétrészes *Kleine geistlichen Konzerte* – alkalmazkodva a kedvezőtlen háborús körülmények kislétszámú apparátusainak adottságához – folytatja ezt a folyamatot (1636, 1639). Schütz esetében azonban azt is látnunk kell, hogy a zenében való prédikálás törekvése az egész életutat végigkíséri.

Az életmű egy kötete, a *Cantiones cacrae* (1625) kötődése a 17. század új kegyességi hullámához, a misztikához, sokkal egyértelműbb az előbb említettekénél. Szövegválasztásával, latin nyelvűségével, rendkívüli kifejezőeszközeivel, melyek a meditatív hangvételt szolgálják, erőteljesen kiemelkedik Schütz művei közül. Ezt a „kitérőt” a kor borzalmi és egyházi kiüresedésére adott érzékeny schützi válasznak kell tekintenünk. Felismerte azokat a lelki szelepeket, melyek megnyitásával mind a maga, mind a rábízottak pillanatnyi túlélését biztosítani tudta. A misztikus szövegeket hordozó különleges muzsika azonban páratlan maradt az életműben, Schütz alapvetően egyszerűsége törekvő, visszafogott és kiegyensúlyozott személyisége nem indokolta a folytatást.

Schütz saját, valamint korának lelki szükségleteiből és hivatása iránt érzett felelősségtudatából kiindulva fáradozott a német zene ügyéért. Tisztában volt a ráháruló feladatokkal. Komponált és tanított, tanácsolt, bátorított, kritizált. „Az egész muzsikusság Németország nem tanult úgy senki mástól, mint tőle.” – írja Spitta.⁸ Már saját korában a német zene atyjának, megkerülhetetlen szaktekintélynek tartották. Számára – mesterségbeli tudásának átadásán túl – a legfontosabb örökség mégis az a képzeletbeli szószék volt, ahonnan zenéjével Isten üzenetét tolmácsolhatta. Schütz egész életét, tehetségét a német zene és Teremtője szolgálatára ajánlotta fel. Fáradhatatlan volt ebben a munkában, melyet élete legnehezebb szakaszaiban is odaadással és szeretettel végzett. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az az életútját végigkísérő hitvallás, melyet maga választott temetési szertartásának gyászzenéje és prédikációja számára.⁹

„Ének volt rám nézve minden parancsolatod bujdosásomnak hajlékában.”¹⁰

⁷ Blankenburg a 17. század kegyességének egyházzenei szerepvállalásában két kiemelkedő személyiséget állít. Ez a két óriás Heinrich Schütz, és Dietrich Buxtehude (1637-1707). (*Kirchenlied und Kirchenmusik als Gegengewicht zur Predigt*, 35)

⁸ Müller-Blattau, Joseph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 3. kiadás (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999) 1

⁹ A temetési szertartás szigorúan kontrapunktikus latin motettáját Schütz legkedvesebb tanítványa, Christoph Bernhard komponálta meg, melyet a mester még életében látott. A temetési prédikáció Martin Geier drezdai udvari prédikátor szájából hangzott el.

¹⁰ 119. zsoltár 54. verse, Károli Gáspár fordításában.

II. Az új eszmény: a szövegközpontú muzsika

II. 1. A humanizmus zenefogalma

A humanista gondolkodás hatása a zenében, illetve a zeneszemléletben – bár már a 15. században is kimutatható – kézzelfoghatóan a 16. század első felétől érezhető. Az antik ideálok, művészetek és az irodalom újjáélesztése, „reneszánsza” szorosán összekapcsolódik a humanizmussal. Az antik értékek iránti intenzív érdeklődés a zeneművészetben is jelentkezett, elsősorban vagy szinte kizárólag a vokális, szöveges zene területén. A szövegkezelés mikéntje került a figyelem középpontjába. A nyelv és a szöveg rangjának hihetetlen mértékű megnövekedése éppúgy érvényes a humanista ódaköltészetre, mint a zeneszerzés és zenei interpretáció tudományára. A humanizmus hatása alatt nevelkedő muzsikusként egyik legfontosabb problémája kétségkívül a szó és a hang kapcsolata.

Jól azonosítható humanista iskolákról, a humanizmus felismerhető, kimutatható zenei stílusjegyeiről nem beszélhetünk. A humanizmus, mint szellemi-lelki mozgás nagyon tág értelmű, együtt jelenti a tudást, a tanultságot, a tudományosságot, a humánus iránti érzékenységet. Nem hoz létre speciális jelenségeket. Egy alapvető motivációt, hozzáállást kell észrevennünk a kor zenélésében, miszerint az egész humanista korszak szóhoz való különleges viszonya a muzsikusként irányuló intenzív érdeklődésében nyilvánult meg. Tehát a szó-hang összefüggésben kell keresnünk azokat az elemeket, melyek a zenében humanista befolyásra utalnak.

A humanizmusnak a zene elméleti területein megmutatkozó hatása a muzsikának emberre gyakorolt hatásának felismerésében áll. A humanista gondolkodók az antik zeneszemléletet átvéve gyógyító erővel ruházták fel a muzsikát. Az elképzelés gyökerét az újra megelevenedő antikvitas egyik kulcsszavában, az *affectus*-ban kell keresnünk. A szó jelentéstartalmának értelmezése nem könnyű feladat, legegyszerűbben talán a hangulat, érzelem, lelkiállapot szavakkal foglалható össze.¹ Lorenzo Giacomini, 16. századi költő-kritikus meghatározása² szerint az affekció „lelki ösztönzés, vagy szellemi tevékenység,

¹ A latin *afficio* ige jelentése: hatással lenni valakire, befolyásolni valakit. Három más szófajhoz tartozó kifejezés kötődik még az igehez. Az *affectio* (nőnemű főnév) hatást, benyomást, hangulatot, kedvet jelent, az *affectus* (hímnemű főnév) ennél erőteljesebb árnyalatokkal is bír: indulat, vágy, szenvedély, hangulat, állapot. Végül az igeből képzett befejezett melléknévi igenév: *affectus*, azaz befolyásolt.

² Giacomini és jelentős kortárs elméletírók (Zarlino, Vicentino, Coelius) is fiziológiai szempontból közelítik meg az *affectus* fogalmát. Eszerint az *affectus* nem más, mint valami egyensúlyváltozás a testen keresztüláramló életerőkben. A kiegyensúlyozatlanság állapota maga az *affectio*. Ez a felfogás szoros rokonságot tart az antik

melyben a külvilág valamely megismert jelensége vonzó, vagy taszító hatást fejt ki a lélekre.”³ Az antik gondolkodók alapvetően meghatározó elképzelése, hogy a zene hatalmas képes megváltoztatni a lelkiállapotot, sőt éppen ez a hivatása.

Éppen azért van, kedves Glaukonóm, olyan óriási fontossága a zenei nevelésnek, mert a ritmus és a dallam hatolnak be legjobban a lélek belsejébe, azt hatalmas erővel megragadják, s a jó rendet hozva magukkal, azt, aki helyes elvek szerint nevelkedik, rendezett lelkű emberré teszik, [...]”⁴

Platón *Állam* című munkájában a művészetek feladataként a szép és a jó utánzását, a *mimesist* jelöli meg.⁵ A hallgatóra gyakorolt hatásuk alapján osztályozza a „dallamok” (hangsorok) különböző fajtáit: a „gyászos, lagymatag”⁶ dallamokkal ellentétben azokat hagyja meg, melyek „a józan és bátor férfiak hangját a legszebben fogják utánozni.”⁷ Arisztotelész különböző lelkiállapotok (félelem, szeretet, gyűlölet, harag, öröm) létezését feltételezte, melyek megváltoztatásában nélkülözhetetlen szerepet tulajdonított a zenének. *Poeticájában*⁸ bővebben foglalkozik a *mimesis* fogalmával, melynek tárgya az érzelmekkel, lelkiállapottal rendelkező cselekvő ember.

A szenvedélyek felszítása, az érzelmek befolyásolása, a hallgató meggyőzése – ezek a jelszavak hozták lázba a 16. század alkotóit, és ugyanezeket az eszményeket követve kutatták a régi antik forrásokat, útmutatást keresve azokban célkitűzéseik megvalósításához.⁹ A megoldás kulcsa az a felismerés lett, mely szerint nagyobb, jelentősebb szerephez kell juttatni a szöveget. „[...] a dal három tényezőtől áll: szövegből, dallamból és időmértékből. [...] A dallamnak és az időmértéknek viszont alkalmazkodnia kell a szöveghez.”¹⁰

Ez a gondolat a lehető legtermészetesebben ölelkezett össze a humanisták szövegre, nyelvre, kifejezésre összpontosító szándékával. Szülessen meg az a zene, mely a beszédben, a szövegben rejlő érzelmeket hordozni, hangzóvá tenni képes! Ehhez azonban szükség volt egy olyan zenei nyelvre, mely lehetővé tette a szöveghez alkalmazkodó kifejezését. A kor egyik általánosan ismert, mindenki számára hozzáférhető tudománya, a retorika kínálta önmagát és

eredetű temperamentum-tan gondolataival, mely szerint négy testnedv (nyál, vér, sárga és fekete epe) határozza meg személyiségünket. Ebből a megközelítésből logikusan következik a zene gyógyító hatásának feltételezése, mely a humanizmus zenefelfogásában fontos szerepet játszott.

³ Palisca, Claude, *Barokk zene* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) 12

⁴ Platón „Állam” ford. Szabó Miklós, in *Platón összes művei*, 2. kötet, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984) 401d-e

⁵ Platón, im. 401b

⁶ Platón, im. 398e

⁷ Platón, im. 398c

⁸ Arisztotelész, *Poetica*, ford. Sarkady János (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1997) 47a-49b

⁹ Az új törekvések megvalósításához azonban nem csak az antik minta utánzása állt a kor zenészeinek rendelkezésére, hiszen a németalföldi mesterek a 15. században – miséikben, motettáikban – részben már magukénak vallották azokat.

¹⁰ Platón, im. 398d

változatos eszköztárát. A zenész és a szónok azonos célt követ: meg akarja győzni közönségét, hatást akar gyakorolni érzelmeire. A zenei retorika jellemző vonásaival a következő fejezetben foglalkozunk részletesebben.

Heinrich Schütz a kor egyik kiemelkedően képzett, a humanista műveltséget messzemenően birtokló alakja. „A legszellemibb muzsikus, akit ismerünk” – írja róla Alfred Einstein.¹¹ Olvasott az antik nyelveken, egyes kutatók szerint még a héberben is jártas volt.¹² Otthonosan mozgott a latin és a német költészetben. Tanultsága a humanistáé, aki a zeneszerzést tudományként tiszteli és műveli. Friedrich Spitta egy 1885-ös emlékbeszédében így méltatja Schützt: „[...] egy klasszikusan képzett ember, akinél művészet és tudomány a legritkább módon egyensúlyban volt.”¹³

Schütz a zenét, mint a természetfölötti érzékelhető jelenségét, a Hét Szabad Művészet¹⁴ centrumában helyezi el, tehát a matematikai quadrívium és az irodalmi trívium közé. Ő maga így mondja ezt 1640-ben egy hildesheimi albumbejegyzésében. „*Ut Sol inter planetas, ita Musica inter Artes liberales in medio radiat.*”¹⁵ [Ahogy a Nap a csillagok között, a muzsika úgy fényeskedik a szabad művészetek közepén.] Így minden terület összekapcsolódik a zenével, mely azokra mindent visszasugároz. Ugyanezzel érvel Schütz a *Kleine geistlichen Konzerte* I. részének ajánlásában (1636), valamint egy 1641. márciusában a szász választófejedelemhez írt levelében is.¹⁶ I. János Györgyöt a muzsikában rejlő szent erőre és a Hét Szabad Művészetben belüli rangjára emlékezteti.

Schütz alkotói egyéniségében tehát egymás mellett él a humanizmus és a protestantizmus. E két terület energiái összeadódva, együttesen formálják Schütz egyszerre korszerű és hagyománytisztelő hangját. Vektoraik egyaránt a szövegkifejezésre mutatnak.

¹¹ Einstein, Alfred, *Heinrich Schütz*, (Kassel: 1928) 14

¹² Mattheson közlése szerint ismernie kellett a héber nyelvet, hiszen Weckmann nevű tanítványának a héber nyelv tanulását ajánlotta az Ótestamentumból származó szöveg hiteles megkomponálásához. Idézi Eggebrecht, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz – Musicus Poeticus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959) 10

¹³ Eggebrecht, im. 78

¹⁴ Az irodalmi trívium, vagy másnéven a *Studia humilitatis* diszciplínái a grammatika, a retorika és a dialektika, a matematikai diszciplínák pedig az aritmetika, a muzsika, a geometria és az asztronómia. Schütz tehát az *Ars musicat*, vagyis a *musica theoreticat*, amelyet hagyományosan a matematikai tudományterületek között tartottak számon, a centrumba helyezi, s ezzel hangsúlyozza a zene irodalmi tudományterületekkel való szoros összefüggéseit is. A muzsikát ezzel egy mindent magába foglaló, kiemelt helyzetű művészetté és egyben tudományterületté teszi.

¹⁵ Schütz mondatát szinte minden monográfiában megtaláljuk, fakszimile formában H. J. Moser *Heinrich Schütz - Sein Leben und Werk* (Kassel: 1954) című könyve közli.

¹⁶ [...] *nicht minder als die Sonne unter den Sieben Planeten also auch unter den Sieben freien Künsten in deren Mitten hell glänzet und weit leuchtet.* [...] nem silányabban annál, mint ahogy a Nap a csillagok között, úgy ragyog világosan és messze tündököl a hét szabad művészet közepében [a muzsika].

II. 2. A retorika tudományának zenei párhuzamai

A retorikai irodalom alapvető forrásai antik görög és római szerzők, Arisztotelész, Ciceró és Quintilianus munkásságához fűződnek. A 15. század végére, a reneszánsz humanizmus megjelenésével a klasszikus és korabeli retorikai könyvek az európai oktatásban a tananyag fontos részévé váltak.¹ Már az elemi iskolák is nagy hangsúlyt fektettek a szónoklás művészetének tanulmányozására. Talán nem túlzás azt állítani: minden művelt ember képzett szónok volt.²

A retorika hatása a zenében drámai változásokhoz vezetett. „A zeneszerzés egy tudomány [...]”³ – szögezi le Christoph Bernhard *Tractatus*ának első fejezetében. A szöveg és a zene kapcsolatán alapuló zenetudományt⁴ a korabeli elméletírás három részre osztotta fel. A *musica theoretica* az elmélet, a *musica practica* a gyakorlat, *musica poetica* a komponálás szabályszerűségeit, fortélyait foglalta magába. Hans Heinrich Eggebrecht munkájában⁵ azt olvassuk, hogy a *musica poetica*ban összekapcsolódik a protestantizmus és a humanizmus, hiszen a fogalom a reformáció szívében született. Nicolaus Listenius (1531-től wittenbergi magister) definiálta először a kifejezést 1537-es, latin iskolák számára kiadott zenei tankönyvében, a *Musicaban*. Így a *musica poetica* fogalma közvetlenül a wittenbergi reformátorok (Luther, Melanchton) szellemi köréből származik, melyet – Eggebrecht megjegyzése szerint – nagy valószínűséggel maga Melanchton alkotott.

Joachim Burmeister (majd őt követve más elméletírók is)⁶ 1599-ben kidolgozta a *musica poetica* [költői muzsika] tudományának módszeres zenei-retorikai alapjait, munkájában osztályozta az ún. zenei alakzatokat (*Figuren*). A századforduló éveire a zenébe átültetett retorikai figurák egész szótárával rendelkeztek a muzsikusok. Szükségessé vált a

¹ A retorikai ismeretek tanítása mind a katolikus, mind a protestánssá lett országokra jellemző volt.

² Ez állítás különösen igaz Heinrich Schütz esetében, aki Marburgban, majd Lipszében folytatott jogi tanulmányai alatt magas fokú képzésben részesült ezen a téren. Várnai Péter *Schütz* monográfiájának 5. oldalán (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959) Johann G. Walther 1732-es zenei lexikonjának Schütz életrajzát idézi: „itt [Marburgban] a jog tudományát gyakorolta, s rövid idő múltán – egy *De Legatis* című disputációval – bebizonyította, hogy idejét nem használta fel rosszul.”

³ „*Die Composition ist eine Wissenschaft [...]*. lásd Müller-Blattau, Joseph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 3. kiadás (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999) 40

⁴ Ez a felosztás Arisztotelész gondolkodásáról, cselekvésről és alkotásról szóló, ugyancsak hármass felosztású elképzelésének mintáját követi.

⁵ Eggebrecht, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz - Musicus poeticus*, (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959)

3

⁶ Burmeister, Joachim, *Hypomnematum Musicae poeticae* (Rostock: 1599); Burmeister, *Musica poetica* (Rostock: 1606); Nucius, Johannes, *Musices Poeticae* (Neiße: 1613); Herbst, Johann Andreas, *Musica poetica* (Nürnberg: 1643); Kircher, Athanasius, *Musurgia Universalis* (Roma: 1650)

használatban lévő motívumok definiálása és rendszerezése. Ezek a figurák többségükben a retorikai traktátusokban megtalálható retorikai alakzatok megfelelői, melyek feladata a kompozíció felékesítése. Tisztán zeneelméleti értelemben az alakzatok a disszonanciakezelés különböző módozatainak felelnek meg, valamint melodikai fordulatokat, bizonyos szólamkonstellációkat, díszítéseket, szünetfajtákat jelölnek.

A 17. századtól kezdődően a retorika és a zene analógiái átjárták a zenei gondolkodás minden szintjét. A retorika elmélete nem csupán a szöveg érzékletes megzenésítéséhez, hanem a mű formájának vagy szerkezetének kialakításához is támpontokat adott, meghatározta a motívumképzés mikéntjét, de a kifejezés szolgálatába állította a ritmust, a harmóniát, a hangszerelést és a dinamikát is.

A szónoklás tanítását négy részre osztották: a kitalálás (*inventio*), az elrendezés (*dispositio*), a kidolgozás (*elaboratio*) és az előadás (*elocutio*) tanára. A komponálás módszertanában ez a négyes felosztás a zeneszerzőknek is mintát adott. A *dispositio*, mely a beszéd értelmes felépítésére tanít, a zenész számára egyfajta formátan volt, melynek alapjául a klasszikus szónoklat hat részét tekintették. Ezek: az *exordium* vagy bevezetés; a *narratio*, a tájékoztatás az előadandó anyagról; a *propositio*, a fő gondolat kidolgozása és bizonyítása, a *confutatio*, az ellene szóló, téves nézetek elutasítása, és végül a *conclusio*, a befejezés.

A négyes felosztás harmadik pontja, az *elaboratio* azt tanítja, hogyan kell egy szónoknak a szavait a köznapi beszédstílustól eltérően megválasztania, hogy mondanivalója számára megnyerhesse hallgatóit. Ebben a hétköznapi fordulatoktól elütő, a hatás elérését szolgáló retorikai alakzatok szép száma áll a rétor rendelkezésére. Az *elocutio* az előadás követelményeit tárja elénk. A jó zenei interpretáció kívánalmi: kifejezésében tisztaság és érthetőség, könnyedség, dinamikai és tempóbeli stílusos sokféleség, és az adott érzelmi tartalmak kifejezésének megfelelő játékmód.

A zene gyakorlatát teljesen átszövő zenei-retorikai párhuzamokat a 17. században – mind a komponálás, mind a zenetudomány területén – kézenfekvőnek és alapvetőnek tartották. A zenei gondolkodás számára használatuk természetes jelenséggé lett. A 20. század zenekutatása felteszi a kérdést: a 17. századi muzsikuskor a retorikából átemelt alakzatok használatát tartotta a szókiefejezés legelemibb és leghatékonyabb lehetőségének? Meghatározza-e mai viszonyulásunkat a 17. század zenéjéhez az a tény, hogy nem vagyunk birtokában a zenei-retorikai alakzatok ismeretének? Másképpen fogalmazva: jobban értjük-e a kor muzsikájának lényegét, ha számolunk a zenei-retorikai figurák alapvető jelenlétével? Íme, néhány vélemény korunk zeneteoretikusainak tollából.

Hans Eppstein, Schütz-kutató, óvatosan közelít a zenei figurák jelenlétének és fontosságának megítéléséhez.⁷ Véleménye szerint a komponisták által használt alakzatoknak és alkalmazásuknak értelme nehezen definiálható. Azok felismerése nem elengedhetetlenül szükséges a zene mélyreható megismeréséhez, illetve élvezéséhez.⁸ Érvelésében Eggebrecht gondolataira támaszkodik:

Tehát minden figura – ábrázoló vonatkozásától függően és függetlenül – tisztán zenei hatását elsősorban ismertetőjegyei, természete és ereje alapján nyeri. Ezek elsőként mindig a felderítésről szólnak, hiszen az alakzatok ábrázoló jelentésének alapjául szolgálnak. Ha a zene hallgatásánál ezeket az alakzatokat nem ismerjük fel, mint ábrázolást, a kompozíciót így is szépnek és kifejezőnek találjuk. Mert a figurákat zenei jelentésükben halljuk. Ezentúl azok szöveggel való értelmes kapcsolatát öntudatlanul is megértjük. Hiszen ez a kapcsolat nem az önkényen vagy a közös megállapodáson nyugszik, hanem a komponista fedezte fel, tárta fel azt: az [a kapcsolat] valósul meg, amiben [a komponista] szerzeményének természetét a szöveg tartalmának természetével többé-kevésbé magától értetődő összhangba hozta.⁹

Eppstein nem vitatja az alakzattan – a zeneszerzők, így Schütz kompozíciós gondolkodása szempontjából – megkerülhetetlen jelentőségét. Felhívja a figyelmet azonban arra is, hogy bár idevonatkozó kortárs tanulmányok, írások egész sorát birtokoljuk, Schütz maga nem utalt arra, hogy műveit a zenei retorika szabályszerűségeinek alávetette volna.¹⁰ G. J. Buelow *Retorika és zene* című írása¹¹ szerint tévesnek kell tekintenünk azt az elképzelést, hogy létezett volna egy a barokk és az azt követő zenére érvényes, módszeres zenei alakzattan. A konkrét affektív jelentéssel bíró, sztereotíp zenei alakzatoknak még a fogalma sem létezett a barokk zeneszerzők fejében vagy elméleti fejtegetéseikben. A zenei-retorikai alakzatok olyan eszközök voltak, amelyeknek (csupán) az volt a feladatuk, hogy feldíszítsenek, és bővebben kifejtsenek egy alapvető affektív ábrázolást.

Láthatjuk, hogy az alakzattan jelentőségének megítélése sok problémát vet fel. A korabeli elméletírók nagy gondot fordítottak az alakzattan tudományának pontos leírására, és tanítására. A mai kutatómunka nagyobb hangsúlyt fektet a zeneszerző egyéni hangjának, nyelvezetének feltárására, melyben természetesen nem kerülheti meg az alakzattanban definiált figurák kimutatását. Kétségen felül áll, hogy a zeneszerzők használták az alakzattan

⁷ Eppstein, Hans, *Heinrich Schütz* (Neuhausen - Stuttgart: Hänssler - Verlag, 1975) 66

⁸ Véleményünk szerint a zenei-retorikai alakzatok ismeretének szükségessége leginkább a zenei interpretáció területét érinti. Meghatározhatja zenei előadásmódunk kidolgozottságát, segítheti a zenei hangsúlyok elhelyezését, a formálást, a dinamikai megoldások megtervezését.

⁹ Eggebrecht, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959) 50

¹⁰ Ennek kapcsán Eppstein megjegyzi (im. 67. oldal), hogy Joseph Müller-Blattau címadását (*Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*) kissé kategórikusnak, túlzónak érzi, hiszen Bernhard az alakzatok zeneszerzési technikai leírásán túl nem nyilatkozik azok szövegkifejező funkciójáról.

¹¹ Buelow, George J., "Rhetoric and music" in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980) vol. 15, 793-802

által kínált figurákat, de nehezen képzelhető el, hogy azok mechanikus, sztereotíp alkalmazásától várták volna a zene és a szöveg találkozásának átütő erejű kifejeződését, művészi megjelenését. Ebből a szempontból tehát Buelow és Eppstein érvelését el kell fogadnunk.

Schütz vokális műveinek vizsgálata során láthatjuk, hogy a mester motettái bővelkednek az alakzattanban definiált zenei-retorikai fordulatokban, megoldásait mégsem érezzük kiszámíthatónak, kézenfekvőnek vagy sematikusnak. A zeneszerző zseniális alkotó-fantáziájában állandó átalakulásban, változásban élnek ezek a „szókincs” alapvető rétegének tekinthető figurák. Istentől kapott félreismerhetetlen tálentuma – a szó kifejezésének szolgálatában – egy sajátos, személyes nyelvezet hoz létre. Az alakzatokban rejlő kifejezési lehetőségeket összekovácsolja a Palestrina-stílus dallamszövésének kidolgozottságával, a velencei többkórusosság hangzásideáljával, a monódikus stílus deklamációs nyelvével és a német korál kötöttségével.

Georg Toussaint¹² arra vállalkozik, hogy Schütz zeneszerzői hangjának összetevői közül mégis a zenei-retorikai alakzatok alkalmazását emelje ki, és összekösse őket – a *Geistliche Chormusik* esetében – a legmélyebb hermeneutikai szóértelmezéssel. A már említett kutatók zenei-retorikai alakzatokról alkotott véleményének ismeretében is meggyőzőnek érezzük Toussaint gondolatmenetét, ezért a motetták elemzésénél (VI. 1. fejezet) felhasználjuk eredményeit.

¹² Toussaint, Georg, *Die Anwendung der musikalisch-retorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz*, Dissz. (Mainz: 1949)

III. A drezdai választófejedelmi udvar és zenei élete

Schütz drezdai szolgálatai előtt Kasselben, Moritz hesseni örgróf () alkalmazásában állt. Moritz nagyon művelt, finom ízlésű, zeneértő uralkodó volt. Schütz – másodkarnagyi pozíciója mellett, jogi tanulmányait hasznosítva – az örgróf személyes titkáráként és tanácsadójaként is tevékenykedett. A két férfit meglehetősen szívélyes kapcsolat fűzte egymáshoz. Ezért volt olyan hosszadalmas az a küzdelem, melyet az örgróf és I. János György (1585-1656) szász választófejedelem vívott Schütz szolgálatainak „birtoklásáért”.

1613-ban Moritz és Schütz látogatást tettek I. János Györgynél¹ Drezdában. Schütz, mint muzsikus, igen nagy hatást tehetett a választófejedelemre, aki uralkodói előjogait is latbavetve kérte Moritz örgróft, hogy bocsássa rendelkezésre a zeneszerzőt fia, August herceg keresztelési ünnepségének (1614 ősze) lebonyolításához.² A két udvar között 1613-ban kezdődő alkufolyamat 1617-re zárult le, mikor a zeneszerzőt hivatalosan is kinevezték a szász választófejedelem udvari karmesterének.

A választófejedelmi udvar zenei együttesét Johann Walter (1496-1570), Luther barátja és zenei tanácsadója alakította 1548-ban. Schütz a kántorátus hetedik karnagyaként – az elődök³ fáradozásainak köszönhetően – egy tekintélyes múlttal és színvonallal rendelkező együttest örökölhette meg. A fejedelmi udvar orgonistája – Rogier Michael idejében – 1612-ig Hans Leo Hassler (1564-1612) volt. I. János György terveiben az is szerepelhetett, hogy Michael utódjaként Hasslert alkalmazza, ám ebben a szerző 1612-ben bekövetkezett halála megakadályozta. Rogier Michael nyugdíjba menetele (1613) után a zenei életet Michael Praetorius (1571-1621) irányította, mivel azonban végleges alkalmazását visszautasította, szolgálatait csak ideiglenesen élvezhette az uralkodó. Schütz 1617-ben február 12-én történő kinevezése hosszú időre biztosította a magas színvonalú, lelkiismeretes zenei munkát.

Schütz alkotóerejét, szakmai és jellembeli nagyfokú önállóságát szolgálatba-lépésével bizonyos keretek között kellett kamatoztatnia. Hasonlóan az udvar többi tisztségviselőjéhez, a

¹ A zeneszerzővel egyidős uralkodó 1611-ben foglalta el a trónt testvére, a gyermektelen II. Christian után.

² Az akkor már nyugdíj közelében járó udvari karmester, Rogier Michael, (1554-1619) kora és egészségi állapota miatt nem tudta megfelelően ellátni a rá háruló reprezentációs feladatokat. Ezért gondoskodott erősítésről I. János György Schütz személyében.

³ Az alapító Johann Waltert Matthäus le Maistre (?-1577) követte 1554-ben, aki a reformatori hagyományokat képviselte. 1568-ban Antonius Scandellus (1517-1580) vette át a karmesteri szolgálatokat, melynek ideje alatt igen magasra emelte az együttes színvonalát. Még Schütz idejében is felemlegették nagyhatékonyságú munkáját. Halála után – mivel Orlando di Lasso (1532-1594) visszautasította a meghívást – 1580-tól 1584-ig Giovanni Battista Pinello (?- 1587) töltötte be az állást. Ugyan sikeres komponista hírében állt, de emberi kapcsolataiban elbukott. Őt az akkori alkarmester, Georg Förster (1510-1586) követte 1586-ban. Rövid ideig tartó szolgálata után 1587-től Rogier Michael (1554-1619) irányította a zenei együttes munkáját. E két utóbbi karnagy mind a késő németalföldi klasszikus hagyományt, mind a reformatori zenei modort egyaránt ápolta.

kórusvezető feladatait is pontos leírás rögzítette,⁴ amely természetesen nem csak korlátokat, hanem lehetőségeket is rejtett magában:

1. A karmesternek a kórusban (és az asztalunk előtt) az énekesek és a hangszeresek felett a legmagasabb tekintéllyel kell bírnia.
2. A diszkantistákat szorgalommal kell tanítania az éneklésben és a díszítésben.
3. Jó és hasznavehető miséket, motettákat és dalokat köteles komponálni legjobb tudása és képessége szerint a zene művészete és fajtái alapján.

Az udvar zenei együttese a kórusban éneklő kisfiúkból, hivatásos énekesekből és hangszeres muzikusokból állt. A fiúk énekének csiszolása és az udvar zenei életében szükséges kompozíciók megírása mellett a karmesternek ügyelnie kellett az együttes rendjének fenntartására, és betartására is.

4. A kórus vezetője köteles minden dologban a kántorátus előbb felvázolt rendjéhez igazodni, ugyanaz miatt magát szilárdan tartani, és ugyanaz ellenében az énekesekkel semmi ártalmat nem végezhetni.

A karmester iránti engedelmességre és tiszteletre a *kantorei* [kántorátus] rendje a muzikusokat is kötelezte. Az emberi kapcsolataiban – mind a felette állók, mind a rábízottak felé – körültekintő, előzékeny és megbízható Schütz mester irányítását mindenki meglelégedéssel fogadta. A szabályzat az udvari karmestert, az alkarmestert, a teljes kántorátust valamint az orgonistát is az udvari prédikátor irányítása alá rendelte. Ezt a tisztséget Schütz szolgálatainak megkezdésekor Matthias Hoë von Hoenegg⁵ (?-1645) töltötte be.

A kántorátus feladatai közül a fő hangsúly mindig az istentiszteleti szolgálatokon volt. Korabeli leírásokból⁶ ismerjük a drezdai udvar evangélikus német istentiszteleti rendtartását.⁷ Ennek ismerete segít elképzelni, milyen gazdag lehetőség kínálkozott a többszólamú vokális zene – főként zsoltárkompozíciók – liturgiai beillesztésére. Akadtak bizonyára olyan istentiszteleti alkalmak is, melyeken a *Geistliche Chormusik* motettái is elhangozhattak.

⁴ Schmidt, Eberhard, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hof zu Dresden* (Berlin: 1961) 171

⁵ 1645 után az orthodox lutheránus Jakob Weller lett a drezdai udvari prédikátor.

⁶ Schmidt, im. 95

⁷ Drezdában az istentisztelet felépítése Luther liturgiai reformjait tükrözték. Egymás mellett élt a latin nyelvű, a vegyesnyelvű (*Formula missae* – 1523) illetve a német anyanyelvű (*Deutsche messe* – 1526) evangélikus liturgia. A latin szertartás gregorián anyaga rendelkezésre állt. A többszólamú szent zene, mely lényegében a mise ordinárium tételeiben és az introitusban kapott szerepet, részben létezett, a hiánypótlás folyamatos volt. A vegyesnyelvű (latin és német) istentiszteletben a prédikáció német nyelven hangzott el, a liturgikus részek latin nyelvűek maradtak, ellenben megjelent a liturgiában a német dal. A német nyelvű istentiszteletben a szertartás teljes egészében anyanyelvű, ezért szükségessé vált a többszólamú, német nyelvű repertoár megalkotása. A latin nyelv az ordinárium-tételekben és a Magnificatban jutott szerephez. Ez a gyakorlat egészen Bach koráig tartotta magát.

Introitus:

Kántorátus: *német zsoltár*

és/vagy

Gyülekezet: német ének

Kyrie:

Kántorátus: *többszólamú vokális Kyrie-kompozíció*

és/vagy

Gyülekezet: német Kyrie-ének (Kyrie-Tropus)

Gloria:

Kántorátus: *többszólamú vokális Gloria-kompozíció*

és/vagy

Gyülekezet: Allein Gott in der Höh sei Ehr

(All Ehr und Lob soll Gottes sein)

Salutatio és kollektív imádság

Felolvasás az Apostoli Levelekből

Graduale/Halleluja:

Gyülekezet: főének (adott esetben felváltva a kántorátussal)

Felolvasás az Evangéliumokból

(Kántorátus: *német zsoltár*)

Credo:

Kántorátus: *többszólamú vokális Credo-kompozíció*

Gyülekezet: Wir glauben all an Einen Gott (felváltva a kántorátussal)

Predikáció

Predikáció után:

A Szent Vacsora liturgiája

Ha a Szent Vacsorát nem ünneplik:

Kántorátus: *német zsoltár*

Hálaadás (és a gyülekezet strófája) és áldás

Egy udvar zenei együttesének színvonalát nagyban meghatározza az azt fenntartó úr áldozatkészsége, művészetpártolása. I. János György fontosnak tartotta a muzsika pártfogolását. Egyes leírások szerint ez is hozzátartozott egyébként szórakozni, vadászni kedvelő személyiségéhez. A hírneves zenei apparátust, a jól megszervezett udvari zenei életet amolyan *status symbolum*nak tartotta. 1612-ben 43 regiszteres orgonát építtetett, és nagymértékben támogatta az udvari istentiszteletek zenei szolgálatait. Zeneileg nem volt különösebben képzett. Schütz tehetsége és udvari jelenlétének jelentősége is csak tanácsadója, Christoph von Loß leírása után vált világossá előtte. Miután tanácsadója felvilágosította őt Schütz szakmai tudásának páratlan mértékéről, nem habozott, hogy a muzsikust a drezdai udvarhoz kösse.

Mint uralkodó, óvatos, visszatartó politikát folytatott. Hiányzott belőle az éleslátás és az elhatározás, mellyel a harmincéves háború borzalmi között megvédhette volna a lutheránus egyház követőit. Ma talán a „középszerű”⁸ jelzőt használnánk I. János György karakterének meghatározására. Az is elmondható azonban a fejedelemről, hogy egyszerű, természetes ember volt. Naív világnézete ellenére Luther tanaira irányuló, tántoríthatatlan hit jellemezte. 1613-ban például mindent elkövetett, hogy az akkor igen híres teológust, Matthias Hoë von Hoenegget az udvari lelkészi szolgálat számára megnyerhesse. Ugyancsak buzgóságát bizonyítja, hogy a hitük miatt kivándoroltaknak vagy elűzötteknek letelepedési lehetőséget adott.⁹

A háborús körülmények az udvari kántorátus életében is változást hoztak. Egyre többször maradtak el a kifizetések, az énekesek és a hangszeresek közül sokan elhagyták a szolgálatot. 1632-ben még 39 tagja volt az együttesnek, kilenc év múlva már csak tízen maradtak. Schütz feladatai az állandó fizetési kérvények írására, valamint beosztottjai és saját érdekeinek védelmére korlátozódtak. Ezt olvassuk egy beadványában:

A jelenlegi háborús helyzetben a szolgálattól nyugodtan szabadságra mehetnék, mivel a mostani idők természete nem nagyon kedvez a széleskörű zenei rendezvényeknek; de egyébként is a zenészek és énekesek társasága meglehetősen gyenge és kis létszámú lett. Egyesek öregkoruk és testi bánatmaik miatt nem tudnak már boldogulni, másrészt a hadi ügyek és más alkalmak is még rontottak a helyzeten, s így a nagy zenekarral vagy a több kórusossal való muzsikálás lehetetlenné vált.¹⁰

A helyzet tarthatatlansága csupán a 40-es évek második felében változott. 1647-ben a kapella már 21 tagot számlált, így végre rendezettebb viszonyok között folyhatott Drezdában a muzsikálás.

1645-ben Schütz betöltötte hatvanadik életévét és kérvények sorozatos beadásával folyamodott nyugdíjazásához: „A választói udvari zene ezekben a kedvezőtlen időkben teljesen tönkrement, s én magam is közben öreg lettem; ezért minden közönséges szolgálattételtől megszabadulva szeretnék élni.”¹¹

Ám ezek a beadványok újra és újra válasz nélkül maradtak. Csak 1656-ban, I. János György halála után engedett Schütz kérésének az utód, II. János György (1656-). A közbeeső tíz évben számos küzdelem várt még az idős zeneszerzőre a drezdai udvarban: harc a fizetésért, viszálykodások a másodkarmesteri posztért és az utódlás kérdésében. Élete utolsó

⁸ Várnai Péter *Heinrich Schütz* című monográfiájában (Budapest: Gondolat Kiadó, 1949) a korszak egyik legellenszenvesebb alakjának nevezi I. János Györgyöt (20. oldal). Itt utal arra is, hogy Alfred Einstein joggal nevezte az uralkodót „megkoronázott ripőknek” (*gekrönte Rüpel*). A szász választófejedelem személyiségének megítélése valóban nem egyszerű feladat.

⁹ Erről tanuskodik a mai Johann-Georg-Stadt léte is.

¹⁰ Várnai, im. 78-79

¹¹ Várnai, im. 88

évtizedeiben pedig látnia kellett, hogyan önti el az olasz-francia áradat a német szellemi és társadalmi élet minden területét.

1650 táján az udvari kapella helyzete lényegesen jobb lett az addigiaknál. Újra lehetőség nyílt nagyobb méretű zenei előadások és tervek megvalósítására. A színvonal emelkedésének fő támogatója és előremozdítója a választófejedelem fia, II. János György volt. Maga is muzsikált, és saját 18 tagú zenekara lényegesen jobb volt, mint a leromlott udvari együttes. A zenekar vezetője Giovanni Andrea Bontempi (1624-1705), olasz kasztrált énekes és zeneszerző volt, akinek érdemeit maga Schütz is elismerte.

Az ideiglenes javulás után 1651-ben János György beszüntette a zenészek fizetésének folyósítását. Schütz áldozatkészségét, emberségét és kötelességtudatát mutatja az a tény, hogy ő maga fizetette zenészeit, anyagi lehetőségei szerint. Elzálogosította értékes vagyontárgyait, és már egyáltalán nem alázatosan türelmes beadványokkal fordult a választófejedelemhez:

Ami a saját személyemet illeti – nem törődve magas korommal, szívesen választanám az egyik távoli birodalmi vagy Hanza-várost utolsó evilági szállásomul –, inkább egy kis városka kántora vagy orgonistája volnék, mintsem hogy tovább olyan körülmények között éljek, amelyek az én szeretett hivatásomat szenvedéssé változtatják, vagyonomat és kedvemet elveszik. [...] Sem dicséretesnek, sem pedig keresztyéninek nem találom, hogy egy ilyen nagy országban nem tudnak, vagy nem akarnak húsz muzsikust eltartani.¹²

Az udvari szolgálat minden nyűgétől tehát 1656-ban szabadult meg Schütz, hogy még mindig eleven alkotókedvét szabadon kamatoztathassa.

¹² Várnai, im. 92

IV. A *Geistliche Chormusik*

Az 1648-as év a hivatali tennivalók tekintetében könnyebb megoldásokat hozott Schütz életében. Ez a megkönnyebbülés összefüggésben van a 30 éves háború befejezését hozó Westfaliai békekötéssel is. Schütz ekkor már több mint három évtizede állt a drezdai udvar szolgálatában, mint a szász választófejedelem udvari karmestere. I. János György választófejedelem az 1650-es évre egy Maria-Magdalena napi ünnepségsorozatot tervezett, és ugyanebben az évben gondolták megtartani a fejedelem fiainak, Moritznak és Christiannak kettős esküvőjét is. A rendezvény fényét két mű hivatott emelni: *Danket dem Herrn, denn er ist freudlich* (SWV45) és a *Nun lob, mein Seel, den Herren* (SWV41) kezdetű motetták a *Psalmen Davids* [Dávid Zsoltárai] című gyűjteményből. Mindkét kompozíció két vokális és két instrumentális kar részvételét igényli, így bemutatásukat csak lipcsei zenészek „kölcsonkérésével” lehetett megoldani. Ez a tény láttatta be I. János Györggyel a kapella tarthatatlan helyzetét.

Az 1648-as év legnagyobb öröme Schütz számára mégis kisebbik lánya, Euphrosyne Christoph Pinckerrel, egy ígéretes pálya előtt álló ügyvéddel kötött házassága. A boldog frigy az elkövetkező években öt kisunokával ajándékozta meg a zeneszerzőt. Christoph Pincker karrierjének csúcspontján elnyerte Lipcse város polgármesteri tisztét. Itt Schütz gyakran meglátogatta a fiatal családot.

A jobb szolgálati körülményekben való bizakodás és a lánya boldogsága feletti öröm ösztönzőleg hatott a zeneszerzőre. 1648. április 21-én jelent meg nagyszabású motettagyűjteménye, a *Geistliche Chormusik*. A kötet első lapján olvasható teljes cím a következő:

Musicalia ad Chorum Sacrum

*Das ist: Geistliche Chormusik mit 5. 6. 7. Stimmen,
beides, vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen,
aufgesetzt durch Heinrich Schütz.*

Erster Theil

[Zene a szent kórusokhoz,
vagyis Vallásos kóruszene 5, 6, 7 szólamra,
melyek mind énekesen, mind hangszeresen alkalmaztathatnak,
megíratott Heinrich Schütz által.
Első rész]

Schütz életművét négy motettakötet szövi át. Az első, az 1619-ben kiadott többkórusos motettákat tartalmazó *Psalmen Davids* [Dávid zsoltárai] volt, melynek zenei előképeit a zeneszerző első velencei tartózkodása idején (1609-1612), Giovanni Gabrieli (1554-1613) szárnyai alatt gyűjtötte össze. A sort a misztikus Andreas Musculus imádságait, valamint Szent Ágoston szövegeit megzenésítő *Cantiones sacrae* [Szent énekek] folytatja 1625-ben. A latin nyelvű, liturgiai felhasználást egyáltalán nem szem előtt tartó négyszólamú motettagyűjtemény meditatív jellegével emelkedik ki az életműből. Több mint húsz év telik el a *Geistliche Chormusik* megszületéséig, mely zenetörténeti szempontból is egy új szituációt tükröz. A madrigálstílus teljesen háttérbe szorult, a főszerepet a tradicionális polifon motetta és a generálbasszus feletti kis-szólamszámú koncertálás játssza.¹ E kettő közül Schütz az előbbiben kíván reprezentatív példával előljárni. A motettagyűjtemények sorát a *Zwölf geistlichen Gesänge* [12 vallásos ének] zárja, melyet 1657-ben, a gyakorlati felhasználást szem előtt tartva állított össze Christoph Kittel (), drezdai udvari orgonista.

A *Geistliche Chormusik* Schütz 29 „tökéletesen, tisztán protestáns”,² német nyelvű darabját foglalja magában.³ „Az expresszív kóruspolifónia magasiskolája”⁴ – mondja róla Hans Eppstein. A motetták sorrendjét nem az egyházi év kronológiája, hanem a szólamszám növekvő sorrendje adja meg. Az ötszólamú darabokat a hat-, majd a hétszólamú művek követik.

Schütz szövegválasztásával megvallja a Szentírás szerves egységét, mindkét Testamentum képviselteti magát. Az újszövetségi textusok mégis nagyobb számban szerepelnek a gyűjteményben. Az Új Testamentumból származó motettaszövegek közül tíznek (7, 8, 12, 15, 17, 21, 26, 27, 28, 29) az evangéliumok, négynek (3, 6, 20, 22) a páli levelek és egynek (23) a Jelenések könyve adja a forrását. Hét motetta szövege töltekezik az Ótestamentumból: a Zsoltárok könyvéből három (9, 10, 18), Ézsaiás próféta könyvéből kettő

¹ Schütz a két stílus viszonyáról alkotott véleményét a kötet előszavában fejt ki. Bővebben az V. fejezetben ismertetjük.

² Eppstein, Hans, *Heinrich Schütz* (Neuhausen – Stuttgart: Hänssler – Verlag, 1975) 92

³ Ha a kétrészes motettákat (1-2. és 4-5.) egy műnek tekintjük, akkor a kötetben 27 mű található.

⁴ Eppstein, im. 92

(14, 16), Mózes I. könyvéből kettő (1, 2), Jób könyvéből pedig egy (25) textusra esett Schütz választása.

A bibliai Igét feldolgozó motetták mellett négy mű szövegét német evangélikus népének,⁵ egynek (13.) pedig liturgikus imádság adta. A motettagyűjtemény tartalomjegyzéke nem tünteti fel (a 11. darab kivételével), hogy melyek ezek az evangélikus népének, mai alakjukat azonban vissza lehetett keresni a Magyarországi Református Keresztyén Egyház énekeskönyvében.⁶ Ezek az eredeti német szövegek költői fordításai.

4. <i>Verleih uns frieden genädiglich</i> –	291.ének 1.verse (Luther szövege)
5. <i>Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit</i> –	291.ének 2.verse
11. <i>So fahr ich hin zu Jesu Christ</i> –	501.ének 5.verse
19. <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr</i> –	362.ének 1-3.versei
24. <i>Was mein Gott will, das g'sheh allzeit</i> –	332.ének 1.verse

Az *O, lieber Herre Gott, wecke uns auf* motetta imádságának szövege advent második vasárnapjának miséjéből származik.

A motettaszövegek kiválasztása a zeneszerzőnek a háború végével együttjáró lelkiállapot-változását is tükrözi. A pusztító háború ideje alatt a káosz mély érzése ülte meg a zeneszerzőt, 1648-ban ezt a bizakodás hangja váltja fel. A kötetre a dicsőítés gesztusa jellemző, a művek kétharmada ebben a tónusban szól. Természetesen a drezdai együttesért való hasztalan fáradozások keserősége, a borzalmak átélésének tapasztalatai, valamint Schütz erre az időre tehető súlyos betegeskedése is nyomot hagy a szövegválasztásban.⁷

A kötet 18 olyan motettát tartalmaz,⁸ melyek közvetlenül beilleszthetők a drezdai udvar főistentiszteleti liturgiájába. A megmaradó darabok pedig, mint szabadon választható tételek, elhelyezhetők az istentiszteleti rendtartás két pontján, az evangélium felolvasása után

⁵ Schütz művei között közel ötven olyan kompozíciót találunk, mely egyházi énekszöveget dolgoz fel. Schütz a legtöbb esetben nem használja az eredeti egyházi dallamot. A kereken tizenöt egyszerű koráltétel mellett korálfeldolgozásokról van szó, melyek céljának Schütz a szöveg értelmezését, hangsúlyozását látja. Ez számára fontosabb, mint a dallam eredeti alakjához való ragaszkodás. A zeneszerző evangélikus népénekhez kötődő műveit H. J. Moser gyűjtötte össze: „Schütz und das evangelische Kirchenlied” in *Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik*, 3. évfolyam (Berlin: 1930)

⁶ *A Magyarországi Evangélikus Keresztyén Egyház énekeskönyve*, 9. kiadás (Budapest: Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1997)

⁷ Kilenc darab szövegének témája az idő, a szükség, a megszorodás, a világfájdalom és az önmegtagadás. Piersig a következő motettákat említi: 6, 7, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 26. Lásd Piersig, Johannes, *Das Weltbild des Heinrich Schütz*, Dissz. (Kassel: Bärenreiter – Verlag, 1949) 64

⁸ Otto Brodde 9 evangéliumszöveg megzenésítést, 2 páli levél kompozíciót, egy Ézsaiás könyvéből, egy Mózes I. könyvéből és 3 Zsoltárok könyvéből származó szövegű művet sorol ide, illetve 3 egyházi ének feldolgozását. Lásd Brodde, *Heinrich Schütz* (Kassel: Bärenreiter -Verlag, 1979) 199

vagy a prédikáció és a közbenjárás között.⁹ Az *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt* kezdetű motetta például jól illeszthető a húsvéti ünnep istentiszteletének liturgiájába. Ebben a tényben felfedezhetjük Schütz gyakorlati, a liturgikus felhasználást szem előtt tartó gondolkodását. A következő motetták – *So fahr ich hin; Unser keiner lebt ihm selber; Selig sind die Toten* és *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt* – a temetési szertartáshoz tartoznak. Biztosak lehetünk abban a feltevésben, hogy Schütz a *Geistliche Chormusik*ban egy istentiszteleti, liturgikus motettarepertoárt akart felmutatni.

A gyűjteményben a karácsony és a Szentháromság ünnepköréhez tartozó motetták csoportja a legnagyobb. Ezzel szemben a böjti és húsvéti idő muzsikája háttérbe szorult. Böjti időben amúgy sem, vagy csak ritkán került sor többszólamú vokális tételek előadására. A húsvéti ünnepkörhöz tartozó darabokat Schütz a tervezett, de meg nem született második rész számára tartotta fenn. A *Zwölf geistlichen Gesänge* [Tizenkét vallásos ének] (1657) minden motettája a főistentisztelet ordinárium-tételei, a vesperás és a házi áhitatok részére készült, kompozíciós modora megfelel a *Geistliche Chormusik*énak. Így kézenfekvő a feltevés, hogy az 1648-as gyűjtemény egy nagy motetta-ciklus első része, második részének a húsvéti muzsikát kellene tartalmaznia, míg a harmadik résznek ordinárium-kompozíciókat.¹⁰

A kötet az evangélikus liturgia évi beosztását követve adventtől Szentháromság ünnepe utáni utolsó vasárnapig kíséri végig az egyházi év eseményeit.

Advent

1. *Es wird das Scepter von Juda nicht entwendet* – 1. rész (Mózes I. könyve 49: 10-11)
2. *Er wird sein Kleid in Wein waschen* – 2. rész (Mózes I. könyve 49: 11-12)
14. *Tröstet, tröstet mein Volk* (Ézsaiás könyve 40: 1-5)
26. *Sehet an den Feigenbaum* (Lukács evangéliuma 21: 29-31, 33) – Advent 2. vasárnapja
13. *O lieber Herr Gott, wecke uns auf* (liturgikus imádság) – Advent 2. vasárnapja
15. *Ich bin eine rufende Stimme* (János evangéliuma 1: 23, 26-27) – Advent 4. vasárnapja vagy Karácsony
16. *Also hat Gott die Welt geliebt* (János evangéliuma 3: 16) – Advent vagy Karácsony, vagy Pünkösdhétfő

Karácsony

16. *Ein Kind ist uns geboren* (Ézsaiás könyve 9: 6-7)
17. *Das Wort ward Fleisch und wohnt unter uns* (János evangéliuma 1: 14)
3. *Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes* (Titushoz írt levél 2: 11-14) – Karácsony 1. napja

⁹ A dolgozatunk 22. oldalán közölt istentiszteleti rendtartásra utalunk.

¹⁰ A gondolatot Otto Brodde veti fel (im. 200). Felvetését nem támasztja alá sem Schützre, sem más szerzőkre való hivatkozással. Azt a tényt azonban, hogy Schütz a kötetet valamilyen összefüggésben első résznek titulálta, a gyűjtemény eredeti címlapja is igazolja.

27. *Der Engel sprach zu den Hirten* (Lukács evangéliuma 2: 10-11 és Ézsaiás könyve 9: 6)
Karácsony 1. napja
15. és 16. lsd. Adventnél

Újév

4. *Verleich uns Frieden genädiglich* – 1. rész (népének)
5. *Gib unser Fürsten und aller Obrigkeit* – 2. rész (népének)
6. *Unser keiner lebet ihm selber* (Rómaiakhoz írt levél 14: 7-8)
28. *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret* (Máté evangéliuma 2: 1-8) – Újév utáni vasárnap

Vízkereszt

19. *Herzlich lieb hab ich Dich, o Herr* (népének)
20. *Das ist je gewißlich wahr* (Timóteushoz írt 1. levél 1: 15-17)
7. *Viel werden kommen von Morgen und von Abend* (Máté evangéliuma 8: 11-12)
Vízkereszt utáni 3. vasárnap
8. *Sammelt zuvor das Unkraut* (Máté evangéliuma 13: 30) – Vízkereszt utáni 5. vasárnap

Pünkösöd

21. *Ich bin ein rechter Weinstock* (János evangéliuma 15: 1-5)
16. lsd. Adventnél

Szentháromság ünnepe utáni vasárnapok

9. *Herr, auf Dich traue ich* (Zsoltárok könyve 31: 2-3) – 6. vasárnap
24. *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* (népének) – 16. vasárnap

Halottak napja

10. *Die mit Tränen säen* (Zsoltárok könyve 126: 5-6)
11. *So fahr ich hin zu Jesu Christ* (népének)
23. *Selig sind die Toten* (Jelenések könyve 14: 13)
25. *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt* (Jób könyve 19: 25-27)
29. *Du Schalksknecht, alle diese Schuld hab ich dir erlassen* (Máté evangéliuma 18: 32-33)
22. vasárnap
30. *Unser Wandel ist im Himmel* (Filippibeliekhez írt levél 3: 20-21) – 23. vasárnap

„Egyéb”

18. *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (Zsoltárok könyve 19: 2-7)

*

A *Geistliche Chormusik* szívélyes hangvételű ajánlása Lipcse város tanácsának és a lipcsei Tamás-templom kórusának szól. Schütz Lipcse zenei életével és muzsikusaival való rendszeres kapcsolata, kötődése megmutatkozik az ajánlás szövegében, ahol őszinte csodálattal és dicséréttel adózik a templom kórusa, jelenlegi és valamikori karnagyai előtt.

Mikor jelen – reményeim szerint jól használható – művecskéimnek befejezett példánya után fontolóra vettem, hogy tulajdonképpen kórusra szánt munkámat vajon kinek dedikáljam, úgy találtam, hogy azt jobban senki másnak nem illik ajánlanom, mint Jóindulatú Uramnak. Hiszen az ott folytatott karmesteri hivatalom ideje alatt gazdagon megfigyelhettem, hogy az Ön lipcsei zenei kórusa ebben a fejedelemségben minden időben, mások előtt, nagy erények birtokosa és mindig (más városok számára is szabad annak dicsérete) jól ellátott volt. Ezentúl dicséretes tekintélyt és hírnevet szerzett azzal is, hogy a kórus direktorai jól képzettek voltak, kiváltképpen a megboldogult Johann Hermann Schein, a fejedelmi udvari zenekarban (bár még az én időm előtt) fiatalságában jó muzsikuskok között nevelkedett a [kórusnak] mostani direktora,¹¹ Rogier Michael fejedelmi karmester, elődöm vérszerinti fia, aki tehát ezért hasonlóképpen a zenében eredetét és a jó dolgokat elérte és a gyakorlatban is dicséretesnek bizonyult. Így felbátorítottam arra, hogy kórusmuzsikám első részét Önnek dedikáljam, és ajándékként ajánljam fel hasonlóképpen hírneves kórusának.

Schütz drezdai tevékenységének kezdete óta jó és rendszeres kapcsolatot tartott fenn Lipcse városával. Egy évvel karmesteri tisztébe való hivatalos beiktatás előtt lett Johann Hermann Schein (1586-1630) a lipcsei Tamás-templom kántorátusának a vezetője. Ezidőtájt költözött a városba Schütz legkedvesebb fivére, Georg, aki mint tekintélyes ügyvéd, tevékenykedett. A zeneszerző még élő lánya, Euphrosyna is Lipszében élt férjével, az ugyancsak ügyvéd Cristoph Pinckerrel. Schütz így nagy rendszerességgel látogatta a várost, mely egyben élénk kereskedelmi központ is volt. Itt futottak össze észak-nyugat és dél-kelet kereskedelmi útvonalai. A zeneszerző első velencei útjáról hazatérve – szülei határozott kérésére – rövid ideig a Lipcsei Egyetemen folytatta jogi tanulmányait. Egyetemistaként találkoznia kellett a városban működő *Collegium musicum* ősfelművel, melyet valószínűleg Seth Calvisius és Schein hoztak létre, valamint az 1641-ben alapított *Collegium Gellianum*-mal, melynek vezetője Caspar Ziegler, teológus és madrigálköltő volt. Ez utóbbi a társas zenélés ápolását tűzte ki célul.

A Tamás-templom a reprezentatív egyházzene helye volt. Nem csak a gregorián korál kapott itt helyet, hanem a többszólamú vokálpolyfónia is. A kórus akkori karnagya, Tobias Michael – akinek érdemeiről már hallhattunk az ajánlás szövegében – korának igen kiváló muzsikusa és „kórusnevelője” volt. *Musikalische Seelenlust* [Zenei „léleköröm”] című művében a madrigál-stílus útját járta, amelyet mind hivatali elődje, Schein, mind Schütz fontos kompozíciós modornak tartott. Szembetűnő az a tény, hogy Michael ebben a művében pontosan úgy járt el, ahogy azt később, a *Geistliche Chormusik* előszavában olvashatjuk. A

¹¹ Tobias Michael (1592, Drezda – 1657, Lipcse)

mű első része, mely 1634-ben keletkezett, ötszólamú motettákat tartalmaz. Ezek a tradicionális modorban íródtak, amit Schütz az említett előszóban így definiál: „[...] *die zu einer regulierten Komposition notwendig Requisita wohl eingeholet.*” [(...) amelyek egy szabályos kompozíció szükséges követelményeit jól hordozzák.] Michael művének csak második részében (1637) találkozhatunk a koncertáló stílussal, amelynek modellje mind a *Kleine geistliche Konzerte*-ben (1636), mind a *Symphoniae sacrae* I. kötetében (1629) megtalálható.

Tobias Michael mellett több nagyhatású muzsikus is tevékenykedett Lipcsében, akikkel Schütz szakmai, néhány esetben baráti kapcsolatot tartott fenn. Johann Rosemüller (1619-1684) 1640 és 1660 között tevékenykedett a városban, mint a Tamás-iskola kollaborátora és templomi orgonista. A fiatalabb generációhoz tartozó Adam Krieger (1634-1666), a szólistikus német műdal jelentős képviselője, 1650-ben érkezett Lipcsébe. Meghatározó és nagy vonzóerővel bíró személyisége egy zenei társaságot mozgatott, mely Christoph Pincker – Schütz sógorának – házában több ízben is megfordult. Ugyancsak 1650-ben érkezett a városba Werner Fabricius (1633-1679), akit 1656-tól az egyetemi templom orgonistájaként és zeneigazgatójaként ismerünk. Sebastian Knüpfer (1633-1676), ki egyben tanult filológus is volt, 1657-ben vette át Tobias Michaeltől a lipcsei Tamás-templom zenei szolgálatát.

Schützt tehát számos családi-, baráti- és szakmai kapcsolat kötötte Lipcséhez. Így egyáltalán nem meglepő, hogy ezt a sokoldalú kötődést fontos, reprezentatív értékű motettakötetének ajánlásával is megerősítette.

V. Schütz zeneszerzéstanaának alapelvei

V. 1. A *Geistliche Chormusik* előszavának tükrében

A lipcei elismerés és az inspiráló hatások mellett Schütz a munkához szükséges nyugalmat is megtalálta. Weißenfels, az ősi családi birtok hívta haza az alkotó kedvű zeneszerzőt. Itt fogalmazta meg készülő motettagyűjteményének előszavát is, melyben a kor kompozíciós művészetének fejtegetését tárja az olvasó elé.

Ismeretes és általános tény, hogy miután az Itáliából érkező basso continuo feletti koncertáló stílus kompozíciói nálunk németeknél is kifejezésre jutottak és általunk olyannyira kedveltek lettek, és annyi követőre tettek szert, mint semmilyen más kompozíciós stílus annak előtte, erre az eddig Németországban itt-ott kiadott és a különböző könyvesboltokban található zeneművek elegendő bizonyítékot adnak. Semmiképpen sem feddem az efféle kezdeményezést, hanem sokkal inkább felhívom a figyelmet német nemzetünkben azokra a zenei hivatásban ügyes és készséges tehetségekre, akiknek dicséretét kívánom és magam is készségesen megadom. S mert bár mindazonáltal jó iskolában nevelkedett zenészekről van szó, kétségen felül áll, hogy a legnehezebb kontrapunktikában senki sem érintheti jó rendben a kompozíciók más formáit, és azzal nem tud illően bánni, mielőtt magát a basso continuo nélküli stílusban eleget nem gyakorolta.

Schütz tényként állapítja meg, hogy az olasz honból érkező 'basso continuo' feletti szólistikus stílus Németországban egyre nagyobb népszerűségnek örvend és számtalan követőre tett szert. A kezdő, tehetséges muzikusokhoz, komponistákhoz fordul intésével: a zeneszerzői munkát a basso continuo nélküli, kontrapunktikus komponálás alapos elsajátításával és gyakorlásával kell kezdeni. Álljon itt egy másik, zenetörténeti szempontból ugyancsak kiemelkedő jelentőségű előszó egy részlete Giulio Caccini (1550-1618) tollából:

[...] a város legkitűnőbb zenészei és elméleti emberei [...] tiszta észérvekkel arról győztek meg engem, hogy ne becsüljem azt a fajta zenét, amely nem hagyván jól érvényesülni a szöveget, tönkreteszi mind a mondanivalót, mind pedig a versformát, egyszer meghosszabbítva, másszor megrövidítve a szótagokat, csak hogy az ellenponthoz igazodjék – a költészet halála! –, hanem hogy kövessem azt a módot, melyet Platón és más filozófusok oly igen magasztaltak, akik azt állították, hogy a zene nem más, mint szöveg és ritmus és csak utolsósorban hangok,¹ nem pedig fordítva, a célból, hogy a zene behatolhasson az emberek értelmébe,² és ott létrehozassa azokat a csodás effektusokat, melyeket ezek az elméletirók oly nagyra tartanak, és amelyek az ellenpont miatt [kiemelés tőlünk] nem jöhettek létre a modern zenében [...]³

¹ A Szabó Miklós fordításában kiadott Platon szöveg eredeti formájában a sorrend: szöveg, dallam és időmérték (12. lábjegyzet). A szöveg másik két alkotóelem feletti uralmát azonban Platon maga is külön hangsúlyozta.

² Platón, „Állam”, ford. Szabó Miklós, in *Platón összes művei*, 2. kötet, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984) 401d-e

³ Caccini, Giulio, „Le nuove musiche – Előszó”, ford. Lax Éva, *Magyar zene*, szerk. Székely András, 2003/4, 469-486

Az olasz zeneszerző a kifejezés akadályának nevezi a kontrapunktikus gondolkodást, mivel az a költészet halálát okozza. Szavainak tanulsága szerint kizárólag az újonnan születő monódiá⁴ képes a szöveg értelmes és érzelmes tolmácsolására, amellyel mintegy harmóniában beszélhetünk („*quasi in harmonia favellare*”).⁵

Tudjuk, hogy az Itáliában megszülető új zenei stílus képviselői forrongva lázadtak a kontrapunktikus vokálpolyfónia, különösen a németalföldi mesterek hagyománya ellen. Az előttük járók zenei hagyatékát elavultnak és céltévesztettnek érezték. Új feladatot szántak a muzsikának. A hangszerkíséretes szólóének uralma alá vonta Itália és – a kontinensen szétszóródott olasz muzsikuskok révén – Európa zenei életét. Az is ismeretes, hogy Németország sokáig távol tartotta magát a monódikus stílustól. A hagyományokhoz való erősebb kötődést a német muzsikuskok zenei anyanyelvükként szeretett dalkincse, a korál is konzerválta. Beszélt anyanyelvük pedig sokkal kevésbé volt alkalmas az itáliai reformok hordozására, mint a dallamos, rövidebb egységekből építkező olasz nyelv.⁶

Schütz nem elutasító a széles körben elterjedt stílussal szemben, az abban komponáló tehetségeket készséggel elismeri. Szavai inkább arra engednek következtetni, hogy a basso continuo feletti szólóének komponálási modorának mindent elsöprő divatja a mesterségbeli tudás ellaposodását eredményezheti, a kontrapunktika elutasítása a szakmai felkészültséget veszélyezteti. Nem tart azonban attól, hogy az ellenpont szabályai gúzsbakötnék a kifejezés szándékával komponáló muzsikust. Rend és kifejezés, hagyománytisztelet és modern célkitűzések – számára ezek közel sem kibékíthetetlen fogalmak.

Dolgozatunk célja, hogy Schütz muzsikájában ezeknek a kifejezéseknek együttlétezését, összeölelkezését bizonyítsuk. Az írásmű második részét képező elemzésekben

⁴ A műfaj gyökereit az antik dráma világában kell keresnünk. A kifejezés maga egyedüléneklést jelent, de a monódiát már az ókorban is hangszerkísérettel látták el. A mai értelemben vett áriaszerű zártságot mutató, kifejezetten érzelmes énekeket legtöbbször az antik tragédiák műfajában alkalmazták, de létezett örömteli, sőt komikus monódiá is. A Firenzében működő *Camerata* csoport tagjai antik írásos [kiemelés tőlünk] források vizsgálatából kiindulva próbálták a műfaj jellemzőit zenei újításaikban (dallamképzés, ritmika-metrika, harmóniakezelés, énektechnika területén) alkalmazni.

⁵ Caccini, im. 473

⁶Thrasylbulos Georgiades meglepően másként látja ezt a kérdést. Eszerint Monteverdi zenéjéből egy szikra átpattant Németországba, s az új zenei magatartás a német nyelvben megtalálta a legmélyebb beigazolódását. Tehát ezek az itáliai kezdeményezések csak a német nyelvvel való összekapcsolódás által vezethettek a zene megújulásához. Ebben az értelemben Georgiades Schütz alakját a zenetörténet egy sarokpontjának tekinti. Indoklásában a német nyelv egy sajátosságára hívja fel a figyelmet. A német, eltérően a latin és az olasz nyelvtől, alapvetően tőhangsúlyos. Ezért tehát a beszédben a nyomaték a szó értelmének centrumára esik, függetlenül attól, hogy a szó melyik ragozási formában szerepel. „Ez azonban a szó és a nyomaték, a nyelv és a kifejezés, a tárgyvilágosság és az én, az objektivitás és a szubjektivitás eggyéválásához is vezet. Tehát ha a német nyelvben értelem és hangzás, értelem és nyelv maradéktalanul fedik egymást, akkor a nyelv zenei hangzása sem mutathat másra, mint az értelemre. A zene itt nem csupán a nyelv hordozója, mint a latin esetében.” Lásd Georgiades, *Musik und Sprache*, 2. kiadás (Berlin: 1974) 70. Georgiades érvelésének igazát talán nem tisztünk megvitatni. Azt azonban meg kell állapítanunk, hogy a német nyelv és annak minden jellemző sajátossága Schütz muzsikájának előfeltétele és egyben alapbázisa.

igyekszünk bizonyítani, hogy a kontrapunktikus gondolkodás nem zárja ki a legmagasabbfokú szövegre-irányultságot, az érzelmek intenzív kifejezését és gerjesztését. Schütz motettái a legnagyobb mértékben igazodnak az érett németalföldi többszólamú vokálpolyfónia hagyományaihoz (Lassus, Josquin),⁷ melyben a magas szintű szakmai tudás már összekacsolódik – a humanista gondolatok befolyása alatt – a szóközeli zeneiséggel. Schütz muzsikájának feszültségét is a szöveg legbelső rétegeinek maradéktalan feltárása és az autonóm zeneiség állandó mérlegelése adja.

Komponálási modorának visszafogottságában jelentkezik protestáns értékrendjének puritán fegyelmezettsége, a hagyomány és a szakmai tudás tisztelete, a közérthetőségre és általános-érvényűségre való törekvés. A felsorolásból nem hagyható ki az a megfontolás sem, hogy a liturgia kollektív természetének leginkább megfelelő kompozíciós forma a vokális polifon többszólamúság.⁸ A mértéktartó imitációs motettaszerkesztés, a rendkívüli eszközöket (kromatika, díszítettség, merész harmóniak) kerülő zeneszerzői stílus azonban Schütz zenéjében összekapcsolódik a személyes kifejezőerő maximumával. Célunk tehát: tetten érni a zeneszerző vokális-kontrapunktikus kompozícióiban azokat az elsősorban motivikus jelenségeket,⁹ melyek zenei nyelvezetének prédikatori erejét, karakterét, személyes és egyben kollektív áhitatát adják.

A mester motettáival azokat a zeneszerzőket akarja felfrissíteni, akik magukat a kontrapunktika művészetének elsajátításában már kipróbálták. Érvelésében az itáliai magasiskolára hivatkozik, aminek maga is részese volt. Ez az emlékeztető felfrissítés készítette a zeneszerzőt egy példaszerű, a klasszikus motetta-stílust felmutató gyűjtemény kiadására.

Ezáltal gondoltam néhány különösen érintett német zeneszerzőt felfrissíteni, ha – akik korábban a koncertáló stílushoz már hozzákezdtek – előbb ezt a kemény diót (amiben a jó kontrapunktika igazi magvát és igazi alapját találják) szeretnék felbontani, hogy ebben tegyék le első próbájukat. Hisz így van ez Itáliában is, tehát az igazi zenei magasiskolában, ahol fiatal éveimben először e hivatásnak alapjait lefektettem, az volt a gyakorlat, hogy a kezdők mind egyházi, mind világi műveiket minden alkalommal először basso continuo nélkül dolgozták ki, és azt maguktól elhagyták, ahogy ott az efféle jó rend még figyelembe vétetett.

A félreértéseket megelőzve a zeneszerző leszögezi, hogy kötetével nem egy stílus, a szigorú kontrapunktika diktatórikus uralmát, hanem a minőség „begyakorlását” kívánja szorgalmazni.

⁷ Josquin de Prez (1450-1521) neve fémjelzi a *Musica reservata* [elkülönített zene] fogalmát, mely a kevesek, a beavatottak művészete volt. Az irányzat képviselőinek célkitűzései a nemes, emelkedett hangzás és a szöveg felmutatása voltak

⁸ Eppstein, Hans, *Heinrich Schütz*, (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1975) 91

⁹ A melodikai összefüggések mellett ritmikai, harmóniai, hangszerelési jelenségekre, a tételfaktúrában vagy a hangzás szerkezetében történő változásokra is szeretnénk felhívni a figyelmet.

A hátralevőkben szeretnék egyúttal nyilvánosan protestálni és kérni, hogy senki ne gondolja úgy, mintha ezeket vagy bármely más zeneművem valaki számára információként vagy biztos modellként mutatnám be vagy ajánlani akarnám, hanem sokkal inkább szándékozom rámutatni ezzel a legjobb komponisták által mintegy kanonizált olasz és más régi és új klasszikus szerzőkre, akiknek kitűnő és összehasonlíthatatlan művei, amelyekben ha szorgalommal körütekintünk, mind egyik, mind másik stílusban világitó fényként fognak felragyogni és a kontrapunktika helyes útjára vezetni.

Schütz az előszóban egy traktátusról is említést tesz, de utalásában nem jelöli meg pontosan az általa már nagyon várt írásmű címét és szerzőjét.

Ahogy még azzal a reménnyel vagyok, és egy biztos hírnek is birtokában vagyok, hogy egy általam jól ismert, mind az elméletben, mind a gyakorlatban nagy tapasztalattal rendelkező muzsikusként nem sokára egy erre vonatkozó tanulmányt fog napvilágra hozni, ami különösen nekünk, németeknek nagyon üdvös és hasznos lehet. Amellyel, hisz ez a legjobb dolog, ami az általános zenetudománnyal történhet, a szorgalommal való foglalatosságot nem akarom elmulasztani.

Kínálkozik a lehetőség, hogy Christoph Bernhard¹⁰ (1628-1692) – Schütz egyik jeles tanítványának – *Tractatus compositionis augmentatus*-ára gondoljunk, hiszen az Bernhard Schütznél folytatott zeneszerzés-tanulmányaira vezethető vissza, azonban 1657 előtt még nem zárult le.¹¹ Ezenkívül a mester nyomatékosan kijelenti a motettagyűjtemény előszavában, hogy a kötettel nem kívánt kompozíciós modellt állítani pályatársai elé. Tény azonban, hogy egy Marco Scacchihoz intézett – Paul Sieferttel való vitában állást foglaló – levél szövege szinte szó szerint megegyezik az előszó idevonatkozó helyével. A levél keltezése az 1648-as évet jelöli. Német nyelvre átfordítva közli Otto Brodde:¹²

[...] hogyha azt a kontrapunktika művészetéről szóló traktátust, melyet Markus Scacchi Úr a könyvében megígért, befejezni és nyilvánosságra hozni kívánná, az a mi német nemzetünknek bizonyosan nagy hasznára válna.

Ez a megígért és nagy érdeklődéssel várt kompozíciótan azonban sosem jelent meg. A Marco Scacchi és Paul Siefert között zajló vita rövid ismertetése azonban fontos támpontokat

¹⁰ Christoph Bernhard 1627-ben született az északi Danzigban. Nem csak zenei képzettségének magas foka, hanem széleskörű humanista műveltsége is kiemeli őt Schütz tanítványi köréből. Mesteréhez különösen bensőséges tanítványi kapcsolat fűzte, bár az egymás mellett töltött idő meglehetősen rövidre szabott. Bernhard 1645-ben, 18 évesen került a drezdai kórus kötelékébe, négy évvel később, 1649-ben ő is útrakél, hogy új tapasztalatokra tegyen szert Itáliában. 1655-ben Bernhard vehette át mestere karmesteri feladatait a drezdai udvar zenei életének irányításában.

¹¹ Christoph Bernhard elméleti írásait Joseph Müller Blatta adta ki *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* címmel (3. kiadás, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999). A gondozott szövegek datálását Müller-Blattau a kiadás előszavában közli. A *Tractatus compositionis augmentatus* keletkezését – egy hosszabb folyamat eredményeként – 1657 és 1663 közé teszi. A középpontban álló művet Bernhard egy, az énekesi interpretációval foglalkozó írása előzi meg, a *Von der Singe-Kunst oder Manier*, rövidített változatát pedig az *Ausführliche Bericht* adja. Ezt a sorrendiséget követi Joseph Müller-Blattau kiadása is.

¹² Brodde, Otto, *Heinrich Schütz - Weg und Werk* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979) 205

ad Schütz – a *Geistliche Chormusik* mottetáiban is alapvető – kompozíciós elveinek értelmezésében.¹³

A varsói udvar olasz karmestere 1643-ban Velencében publikálta *Cribrum musicum ad triticum Siferticum* [Zenei szita Siefert búzájához] című kritikai írását, mely a korabeli viták nem kimondottan jóindulatú, kissé kicsinyes stílusával ostorozza Siefert 1640-ben keletkező *Psalmen Davids* című művét.¹⁴ A danzigi orgonista és Sweelinck-tanítvány Siefert válasza 1645-ből, az *Anticibratio musica ad avenam Schachianam* [Zenei ellenszita Scacchi zabjához] „hasnólóan rosszindulatú, de kevésbé elegáns.”¹⁵ Scacchi bírálatának fő gondolata: a régi és új stílusokat egymástól élesen szét kell választani azok stiláris jegyeinek tiszta, helyes használatával. Ennek képességével a klasszikus szerzők bírnak, amely „[...] *tum antiquorum, tum modernorum primae classis Authorum*” [mind a régi, mind az új szerzőknek elsőrendbeli osztálya] – írja Scacchi művének 5. oldalán. A klasszikus kifejezést az irodalomtudomány terminuszának analógiájára használja,¹⁶ így számára mindazok a régi és új szerzők, akik műveikben megvalósítják a stílustisztaságot, a zenei nyelvhelyességet, klasszikusnak tartandók. A Scacchi megálapítására való hivatkozás Schütz előszavában is jelentkezik: „*alte und neue Classicos Autores*” [rég és új klasszikus szerzők]. Christoph Bernhard *Tractatus*ában magát Scacchit olyan klasszikus szerzőnek tartja, aki a *seconda pratica* (*Stylus luxurians*) stílus körében maradandót alkotott.¹⁷ Összegezve tehát azt mondhatjuk, hogy a Scacchi és Siefert közti szembenállást a stílusok szétválásának elismerése vagy tagadása okozta.¹⁸ Schütz a *Geistliche Chormusik* előszavában a különböző zenei stílusok eltéréseit (*Differencia Styli in arte Musica diversi*) és az azokhoz való következetes igazodást tartja a kontrapunktika egyik fontos kritériumának, mellyel egyértelműen Scacchi

¹³ A vitát Carl Dahlhaus ismerteti és értékeli. Lásd „*Cribrum Siferticum – Der Streit Scacchi und Siefert*” in *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, kiadja C. Dahlhaus és W. Wiora (Kieleser Schriften zur Musikwissenschaft) 16, Kassel: 1965, 108-112. A két zeneszerző közti vitára való utalásokkal Joseph Müller Blatau Christoph Bernhard elméleti munkáinak kiadásához (89-es lábjegyzet) írt utószavában is találkozhatunk.

¹⁴ Scacchi kritikája szerint Siefert zsoltárkompozíciói stílustalanok. Siefert új, a *seconda prattica* körébe tartozó elemeket alkalmaz a *prima prattica* stílusát követő, *cantus firmus* technikájú mottetáiban.

¹⁵ Dahlhaus, im. 108

¹⁶ Az irodalmi klasszikus kritériuma a nyelvhelyesség. Az irodalomban ezt a problémát a *klasszikus* és a *proletár* kifejezések szembeállításával érzékeltetik. A két fogalom tartalma közt feszülő szociológiai különbségtétel sem elhanyagolható. Scacchi is utal erre, mikor Siefertet, mint orgonistát, a zenei köznyelvet beszélők közé sorolja, szemben a zeneszerzőkkel, akik a zenében az irodalmi nyelvet birtokolják.

¹⁷ Scacchi a zenei stílusok e két gyakorlat (prima és *seconda prattica* – *stylus gravis* és *luxurians*) szerinti felosztása mellett további különbségeket tesz az egyházi-, kamara- és operastílus között, valamint az *a capella*, és az obligált generálszussal illetve koncertáló hangszerekkel kísért kompozíciók között. Ezt a stíluselméletet veszi át - kisebb változtatásokkal – Christoph Bernhard *Tractatus*ában.

¹⁸ „*Non concedo, nam istae regulae, quae ibi valent, valent etiam hic.*” [Nem hátrálok meg, mert ezek a szabályok, melyek ott érvényesülnek, érvényesülnek itt is.] Így védekezik Siefert *Anticibratio* című munkájában. Dahlhaus megálapítása szerint (im. 111) a stílustalanság Siefertnél már-már programmá „nemesedett”.

mellett foglalt állást a vitában. A kontrapunktikus szerkesztés más szabályszerűségeiről (*notwendige Requisita*) az előszó következő szakaszában beszél Schütz:¹⁹

„[...] die zu einer regulierten Komposition notwendigen Requisita wohl eingeholt, als da (unter andern) sind die Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio Vocum: Connexio subiectorum, &c. Und dergleichen Dinge mehr; Worvon die gelehrten Theorici weitleufig schreiben/ und in Scola Practica die Studiosi Contrapuncti mit lebendige Stimme unterrichtet werden; ohne welche bei erfahrenen Komponisten keine einzige Komposition bestehen oder doch nicht viel höher, als einer tauben Nuß wert geschätzt werden kann, so bin ich hierdurch veranlaßt worden, dergleichen Werklein ohne Bassum continuum wieder anzugehen.”

[...] ami a szabályos kompozícióhoz szükséges követelményeket jól hordozza, amelyek (mások mellett) az elrendezés módja; az egyszerű, a kevert és a fordított fúga; a kettős ellenpont; a különféle zenei stílusok eltérései; a dallamfordulatok elővezetése; az ábrázolás összefüggése és még hasonló dolgok, amelyekről a tanult teoretikusok oly hosszadalmasan írnak, és amire a kontrapunktika tanulói a Pratica iskolájában élő muzsikával taníttatnak; enélkül még a tapasztalt komponisták művei sem állják meg a helyüket, vagy nem értékelhetők többre egy lyukas mogyorónál, ezáltal arra indítottam, hogy újra efféle basso continuo nélküli műveket érintsek.

Schütz a *Geistliche Chormusik*ban maga reprezentálta ezeket a követelményeket. A felsorolt „szabályok” értelmét – a teljesség igénye nélkül – néhány zenei részlet segítségével szeretnénk megvilágítani.

*

Dispositio Modorum, azaz az elrendezés módja

A zeneszerző első lépésben a születendő mű hangnemét jelöli meg. A kötetben ezen a téren egyszerűsödés tapasztalható, ugyanis alapvetően két hangsortípus jelenléte dominál. A dór és a ion-líd jellegű móduszok a meghatározóak. A fájdalmas fríg-módusz nem fordul elő. A Gabrieli-iskola, mely Schütz művészetére is döntő hatást gyakorolt, az eol hangsort szomorú affektustartalommal ruházta fel. Schütz így gondolkodott a dór hangnemről is. A ion-líd mintájú hangsorokat ezzel szemben az öröm, az ujjongás kifejezésére alkalmazta, ugyancsak a Gabrieli-iskola mintáját követve. Schütz a mixolíd móduszt is ebbe a csoportba tartozónak érezte. Otto Brodde vélekedése szerint zeneszerző számára az eol és dór móduszokban a modális moll, a ion, líd és mixolíd móduszokban a modális dúr hangsor született meg.²⁰ A szomorú tónusú dór illetve eol hangnemek a szöveg fontos és közérthető hordozói a

¹⁹ Az eddigiektől eltérően itt fontosnak tartjuk az előszó idevonatkozó szakaszát eredeti nyelven is közölni. Így könnyebben követhetővé válik a Schütz által használt latin zenei szakkifejezések magyarázata is.

²⁰ Brodde, Otto, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979) 202

következő motettákban: *Die mit Tränen säen* (10), *Unser keiner lebt ihm selber* (6), *Ich bin eine rufende Stimme* (15) és *Du Schalksknecht* (29). Az örömteli hangsorokkal a *Herr, auf Dich traue ich* (9), *So fahr ich hin zu Jesu Christ* (11), *Ein Kind ist uns geboren* (16) *Selig sind die Toten* (23) és a *Sehet an den Feigenbaum* (26) kezdetű darabokban találkozhatunk.

Fugae simplices, mixtae, inversae, azaz az egyszerű, a kevert és a fordított fuga

A *Geistliche Chormusik*ban alapelemnek tekinthető a *fuga*, vagyis az imitáció. Hogy jól értsük, mire gondol Schütz, újra utalnunk kell Christoph Bernhard *Tractatus*ára. „A fuga egy előző szólamban behozott téma ismétlése.”²¹ A két *Aria* felirattal jelölt tétel (12, 19) kívül, melyek visszafogottabbak ebben a tekintetben, minden darabban bőven találkozhatunk az imitáció azon formáival, amelyeket Schütz az előszóban említ. A *fuga simplex* (1. sz. kottapélda) a kvart-, kvint- és az oktáv-, a *fuga mixta* (2. sz. kottapélda) a szabad-, a *fuga inversae* (3. sz. kottapélda) pedig a tükröző, ellentétes irányban mozgó imitációt jelöli.

1. sz. kottapélda, *Ich bin eine rufende Stimme*, 44-48. ütemek

The image shows a musical score for a fugue in G major, 4/4 time. It consists of five staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "Ich tau - - - fe mit Was - - - - - ser". The second staff is a vocal line with lyrics: "Ich tau - - - fe mit Was - - - - -". The third staff is a vocal line with lyrics: "Ich tau - - - fe mit Was". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "Ich tau - - -". The fifth staff is a bass line with lyrics: "Ich". The score illustrates the first example of a fugue, showing the initial entry of the subject in the vocal line and its subsequent imitations in the other voices.

²¹ Müller-Blattau, Joseph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 3. kiadás (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999) 112

2. sz. kottapélda, *Es wird das Scepter von Juda nicht entwendet werden*, 34-38. ütemek

und dem - sel - ben wer - - - den
 und dem - sel - ben wer - den die Völ - ker an-han - gen
 und dem - sel - ben wer - den die Völ -
 und dem - sel - ben wer - den die Völ - - - ker, die Völ - ker an
 und dem - sel - ben wer - den die Völ - ker an -

3. sz. kottapélda, *O, lieber Herre Gott*, 14-18. ütemek

sein, O, lie - ber Her - re Gott,
 sein, O, lie - ber Her - - - re Gott,
 O, lie - ber Her - re Gott, o,

Contrapunctus duplex, azaz a dupla ellenpont

Ez az ellenpontnak az a mesteri fajtája, mikor az ellenszólam funkcióját betöltő téma vagy motívum olyan formát kap, hogy lehetőséget ad a szólamcserére. Bernhard így fogalmaz: „[...] egy ügyes zeneszerzői fogás, melyben az alsó szólamok felsőkkel, illetve a felső szólamok alsókkal való felcserélése után mind a felcserélésben, mind azon kívül egy egészen más hangzás válik hallhatóvá.”²² Schütz birtokában volt ennek az ügyes zeneszerzői fogásnak,

²² Müller-Blattau, im. 123

ezt bizonyítják remekbe szabott motívumai. Az idézett részletekben a szólamcsere oktavtranszpozíción alapul.

4. sz. kottapélda, *Unser keiner lebet ihm selber*, 24-27. ütemek

le - - - ben wir, so le - ben wir dem Her-ren, le -
 le - - - ben wir so le-ben wir dem Her - - - ren
 so le - ben wir, so le - ben wir dem Her - ren
 so le-ben wir dem Her - - - ren so
 so le - ben wir dem Her - ren so

5. sz. kottapélda, *Er wird sein Kleid in Wein waschen*, 41-48. ütemek

wei - ßer denn Milch, und sei - ne Zäh - ne
 wei - ßer denn Milch, und sei - ne
 wei - - - ßer denn Milch, und sei - ne Zäh - ne
 und sei - ne Zäh - ne wei - ßer denn Milch,
 und sei - ne Zäh - ne wei - ßer denn Milch, und sei - ne

Differentia Styli in Arte Musica diversi, avagy a különféle zenei stílusok eltérései

Schütz alapkövetelményként állítja maga és muzsikustársai elé, hogy a zene stilisztikailag differenciált legyen, és a zenei kifejezőeszközöket is ezekhez a stílusokhoz mértén alkalmazzák. Scacchi elméleti írásának megjelentetését is a stílustisztaság védelmében sürgeti. Bernhard – vélhetően mestere és Scacchi után – három jól elkülönülő stílusról beszél: *Stylus gravis* [szigorú, komoly, ünnepélyes stílus], *Stylus luxurians communis* [közönséges fényűző stílus], *Stylus luxurians theatralis* [színpadi fényűző stílus].²³ A három típus alapvető különbsége a szöveg és a zene viszonyának eltérő értelmezéséből adódik. A *Stylus gravis* a szöveggel szemben a zenét részesít előnyben. A *Stylus luxurians theatralis* a *seconda prattica* értelmében a szöveget a zene fölé rendeli. A *Stylus luxurians communis*ban megvalósul a szöveg és a zene egyensúlya. „Schütz számára magátólértetődő, hogy a motetta-stílus a *Stylus gravishoz* és a *Stylus luxurians communishoz* kötődik. A *Geistliche Chormusik*ban mindkét alaptípust gyakorolja.”²⁴

A kötet első motettája (*Es wird das Zepter von Juda nicht entwendet werden*) leginkább a *Stylus gravis* köréhez tartozik. A képszerű megoldások nagyon visszafogottan jelentkeznek. Azokban a motettákban, melyeket inkább a második stíluskörbe tartozónak tekinthetünk, fellelhetünk olyan formálási eszközöket, melyeket Schütz már előző műveiben is használt. Ezekkel a zeneszerző a közérthetőségre törekszik anélkül, hogy ez a minőség magas fokát befolyásolná. A szavak zenébe való átfordításánál egyszerű, szemléletes képeket használ. Szövegkezelése leginkább ahhoz az igehirdetéshez hasonlít, ahol a prédikátor lemond egyes szavak érzékletes, képszerű kifejtéséről annak érdekében, hogy a téma szempontjából fontos kulcsszó vagy kulcsszavak jelentését kiemelje, hangsúlyossá tegye. A homília prédikációs műfajában az igehirdető a szöveget szóról szóra haladva magyarázza, így válik az a hallgató számára élővé. A téma-prédikációban egyes szavak háttérbe szorulnak, alárendelődnek a téma szempontjából fontos kulcskifejezésnek, a szöveg egésze így elevenedik meg a hallgató számára. Schütz kompozíciós modorában a *Psalmen Davids* (1619) és a *Cantiones sacrae* (1625) az első, a *Musikalisches Exequiem* (1636), a *Kleine geistliche Konzerte* (I.-1636, II.-1639) és a *Geistliche Chormusik* (1648) pedig a második prédikációforma megjelenítői.²⁵

²³ Ezzel bővebben dolgozatunk következő fejezetének 44. oldalán foglalkozunk.

²⁴ Brodde, Otto, *Heinrich Schütz – Weg und Werk* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979) 203

²⁵ Az említett prédikációformák és Schütz szövegkezelési elgondolásainak párhuzamára Otto Brodde utal (im. 204).

A *Viel werden kommen* (7) című motettában Schütz lemond a *Heulen* [sírás, ordítás] kifejezés erőteljes megfestéséről, hogy mind melodikailag, mind ritmikailag kiemelhesse a *Zähneklappern* [fogcsikorgatás] szó rémisztő hatását (47. ü.-től). A 126. zsoltárt feldolgozó *Die mit Tränen säen* motettában is találunk hasonló zenei megoldásokat. A mű kezdő szakaszában Schütz a *säen* [vet] kifejezést azáltal teszi nyomatékosabbá, hogy a megelőző *Tränen* [könnyek] szó zenei képének lehetőségeit nem használja ki maradéktalanul. Így a *werden mit Freuden ernten* [vigadozással aratnak majd] szakasz (12. ü.) kitörő öröme is nagyobb nyomatékot kap.

Olyan szövegfestő eszközökkel is találkozhatunk a motettagyűjteményben, amelyeket egyszerűen madrigalizmusnak nevezhetünk. A *Neige Deine Ohren* (9) motettában Schütz a lefelé haladó hármashangzatot a kérés kifejezésére használja (36. ü.). Az egyre magasabbra ugró hangok a „*was höckerig ist*” [ami kimagasló] szövegrésznél (14/ 87. ü.) a hegycsúcsokat ábrázolják. A munkát, mozgást kifejező szavaknál aprózó értékek, pregnáns ritmusok segítik a képi ábrázolást: „*Richtet den Weg*” [egyengessétek az utat] (15/ 29. ü.), „*zu laufen*” [hogyan futhat] (18/68. ü.), „*Werken*” [cselekedetek] (3/84. ü.). A nyugalom, az alvás, a várakozás legkézenfekvőbb megjelenítését álló akkordok és lassú harmóniamozgás szolgálják: „*warten*” [várjuk] (3/41. ü.), „*so schlaf ich ein und ruhe fein*” [úgy alszom el, és úgy nyugszom] (11/25. ü.), „*sie ruhen*” [nyugszanak] (23/45. és 55. ü.). A témák, illetve motívumok minden esetben a nyelv közvetlen leképzéséből adódnak, Schütz dallamai a szó muzsikáját követve születnek meg. Ez a szöveg tartalmi és alaki sajátosságaival szorosan összekapcsolódó dallamképzés a kötet minden motettájában felfedezhető, legyen akár a komoly, akár a fényűző stílus reprezentánsa.

Modulatio vocum, azaz a dallamfordulatok elővezetése

Otto Brodde, hogy megvilágítsa a *modulatio vocum* kifejezés jelentését, Johann Gottfried Walther Zenei lexikonjának (1732) definícióját hívja segítségül: „[...] egy melódia vagy egy dallam vezetése, annak egy fajtája vagy módja, amellyel az énekes vagy a hangszeres a dallamot kiemeli.”²⁶ Ez a jelenség a *Geistliche Chormusik* esetében tulajdonképpen a hangzás megrendezését jelenti. Schütz a gyűjteményben – ahogy eddigi műveiben is – alkalmazza a kórus különböző osztását, a rejtett vagy a tisztán felismerhető többkórusosságot. Itt természetesen sokkal kisebb felületeken és szórványosan érvényesül ez a technika, mint a

²⁶ Brodde, Otto, *Heinrich Schütz - Weg und Werk* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979) 212

Psalmen Davids többkórusos motettáiban. Az *Ein Kind ist uns geboren* (16) című kompozíció kezdő ütemeiben a kórus felső illetve alsó szólamai felváltva, egymásnak felelgetve szólalnak meg, majd együtt éneklük a bibliai Igevers lényegét: „*ein Sohn ist uns gegeben*” [egy fiú adatik nekünk]. Ugyanezt láthatjuk a *Tröstet, tröstet mein Volk* (14/11. és 43. ü.-től) kezdetű darabban is. A szólóegyüttes és teljes kar szembeállítását is használja a zeneszerző. Erre látunk példát az *Ich weiß, mein Erlöser lebt* (25/1-33. ü.) motettában.

A *Modulatio vocum* kifejezés jelentéstartalma a szólamkombinációk eltéréséből adódó hangzáskülönbségekre is kiterjed. Ha például egy motettaszakasz ismétlésekor a zeneszerző az azonos hangfajú szólamokat (legtöbbször szoprán 1-2, tenor 1-2) felváltva használja, új színt ad a kórushangzásnak. A számos felidézhető példa közül hadd említsük a *Das Wort ward Fleisch und wohnt unter uns* motettát (17), ahol a szólamkombináció megváltoztatása nagy kiterjedésű zenei egységek ismétlődésében játszik fontos szerepet. A mű 28-69. ütemek közötti zenei anyagát „felújított” szólamkombinációban halljuk újra.

Connexio subiectorum, azaz az ábrázolás összefüggése

Az utolsó „szabály”, amelyet Schütz említ, több dallam összefüggését, együtthatását érinti. A zeneszerző ezt az összefüggést különleges tartalmak megjelenítésére is felhasználja. A 11. motetta első ütemeiben (*So fahr ich hin*) az evilágból való elköltözést az első szopránban fokozatosan emelkedő, a másodikban pedig fokozatosan ereszkedő kvárt ábrázolja. A „kézzelfogható” kép üzenete: a hívő lélek számára a halál egyszerre jelenti a sírba való alászállást és a Jézus Krisztushoz való elköltözést. Schütz azonban arról is vallást tesz, hogy e két esemény számára nem egyenértékű. Míg a sírbaszálló, ereszkedő motívumok negyedekben mozognak, a mennyek birodalmába vágyódó, felfelé mozduló dallamívek nyugodt félértékekben.

*

A *Geistliche Chormusik* előszava az előadói gyakorlat számára is támpontokat ad. Schütz megjegyzi, hogy a basso continuo nélküli templomi muzsika stílusától nem áll távol, hogy a jobb hangzás érdekében a zeneszerzők műveiket a vokális szólamok mellett hangszeres szólamokkal díszítsék, vagy akár a kétkórusos technikát alkalmazzák. A motettagyűjtemény végén Schütz maga is használja ezeket a lehetőségeket.

Azonban nem hallgatható el, hogy a basso continuo nélküli templomi muzsikának stílusa (ahogy a *Geistliche Chormusik*ot magam nevezni szeretem) sem mindig egyforma, hanem ezek a kompozíciók közül néhány a pulpitus mellé, egy énekes és hangszeres szólamokkal díszített teljes kórusra készült, még mások úgy szerkesztettek meg, hogy a jobb hatás eléréséhez a szólamokat nem duplázní, vagy triplázni kell, hanem elosztani az énekes és hangszeres szólamok között és ilyen módon – jó hatásokkal az orgonában – kórusonként (ha egy kompozíció nyolc, tizenkettő, vagy több szólamból áll) szólaltathatók meg. Ezek közül mindkét alakkal találkozunk a szóban forgó, és ez esetben kis szólamzámmal kiadott művekben (különösen az utolsók közt, amelyeknek azért a szöveget sem „tettem alá”).

A kor gyakorlatában a templomi muzsika motettái között akadt olyan, mely a szakrális térben (*zum Pult*), a *cappella* hangozhatott el. Másokat hangszeres szólamokkal, vagy hangszerkísérettel ellátva kellett előadni. Az egyik lehetőség, hogy a megkomponált szólamokat egyaránt játszották és énekelték, vagy egyes szólamokat csak énekeltek, másokat csak játszottak. Ezt a változatot alkalmazta Schütz a *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* (24) című, hatszólamú, valamint a négy utolsó hétszólamú motettában. A *Du Schalksknecht, alle diese Schuld hab ich dir erlassen* (29) kezdetű kompozícióban az egyetlen vokális tenor szólamot hat hangszer kíséri. Három darab (24, 26, 28) tartalmaz két ének- és öt hangszeres szólamot. A *Der Engel sprach zu den Hirten* című motetta, mely Andrea Gabrieli () kompozíciójának átdolgozása,²⁷ három ének- és öt hangszeres szólamból áll. Ezek a különböző szólambeosztások a Schütz rendelkezésére álló aktuális apparátusról is tanúskodnak. Schütz maga így bíztatja muzsikustársait az előadói apparátus rugalmas és kreatív megválasztására. „Az értelmes muzsikus maga is észrevesz a fentiekben néhány effélét, és ezért ezzel a rendelkezéssel megfelelően tud bánni.”

További lehetőségként Schütz az orgona közreműködését is megemlíti. A hangszer jelenlétét nem csupán a háttérben maradó continuo-kíséretnek szánja, elképzelése szerint az orgonistának a tabulatúrába vagy partitúrába letett vokális szólamokat kell játszania, mellyel hozzájárulhat az affektusokban gazdag muzsikáláshoz.

²⁷ Az említett motetta különleges helyet foglal el a kötetben. Azt a feltevést, hogy a tétel valamiféle tévedés folytán kerülhetett be a motettagyűjteménybe, maga a zeneszerző cáfolja, mikor a tartalomjegyzékben így jelöli a darabot: „*Der Engel sprach zu den Hirten - Super Angelus ad Pastores, Andrae Gabrielis*”. Schütz első velencei tartózkodása alkalmával találkozhatott Andrea Gabrieli hétszólamú motettájával. A motetta beemelését tekinthetjük Schütz Andrea Gabrieli felé való tiszteletadásának. Az olasz mester eredetileg latin szövegű darabjának németre fordítása a kor gyakorlatától nem idegen.

V. Schütz zeneszerzéstani alapelvei

V. 2. Christoph Bernhard elméleti írásainak tükrében

Bernhard már említett *Tractatusa*, mely egy hosszabb folyamatban 1657 és 1663 között nyerte el végleges formáját,¹ egyértelműen Schütz zeneszerzéstani alapul, hiszen részletesen kifejti azokat a szabályokat (*notwendige Requisite*), melyekre az idős mester utal a *Geistliche Chormusik* előszavában, s melyek a valódi kontrapunktika félreismerhetetlen jegyei. Schütz, akit kora az egyik legnagyobb szaktekintélynek és tanítónak tartott, nem hagyott hátra semmilyen tanítási anyagot, elméleti írást, zeneszerzési elveinek semmiféle leírását. Ezért olyan rendkívüli jelentőségű a motettáit bevezető előszó, illetve a Bernhard által gondosan kidolgozott zeneszerzéstani, mely a komponálási gyakorlatból táplálkozik, és azt is kívánja szolgálni. Fejezeteiből világosan kiderül, hogy Schütz tanítványainak képzésében a számozott basszus nélküli vokális polifónia, az ún. Palestrina-stílus elsajátítását tartotta a legalapvetőbbnek.

A *Tractatus* egyes fejezeteinek – dolgozatunk eddigi utalásainál részletesebb – bemutatása fontos támpontot adhat ahhoz, hogy Schütz zeneszerzéstani tanításának sarokpontjait, stílusfogalmait mibenlétét megérthessük.² A Bernhard által szemléltetett³ figurák leírásának ismertetésére ezen a helyen nem vállalkozunk, ellenben a Bernhardenél és más elméletíróknál is megjelenő zenei-retorikai alakzatokról dolgozatunk VI.1. fejezében szólnunk.

Az elméleti írás első fejezetének nyitó mondata fontosnak tartja tisztázni a zene rangját: a zeneszerzést, mint tudományt definiálja, mely tudomány a konszonanciák és a diszszonanciák művészi szembeállításával harmóniai ellenpontot hoz létre.⁴ II. 1. fejezetünkben bővebben szólnunk arról, hogy – a humanista műveltséget tökéletesen birtokló – Schütz maga is tudományként értelmezte a zenét. Mester és tanítvány egybehangzó kijelentésének jelentősége megkerülhetetlen, ha Schütz mesterségbeli tudásának fáradhatatlan csiszolására, valamint arra az aggodalomra gondolunk, mellyel szeretett hivatását a *Geistliche*

¹Az elméleti írás teljes címe, *Tractatus compositionis augmentatus* [A komponálás kibővített leírása], már önmagában is egy későbbi bővülésre enged következtetni. Az általam használt források egyetértenek abban, hogy ez az első megfogalmazáshoz képesti átdolgozás, illetve kiegészítés a dupla kontrapunkt függelékének (64-70. fejezetek) hozzátartozásával történt.

²Számolnunk kell azzal a kézenfekvő lehetőséggel is, hogy Bernhard a mesterétől hallott és átvett definíciókat saját tanítási és zeneszerzési tapasztalatain átszűrve, továbbfejlesztve tárja elénk.

³Az egyes alakzatok szemléltetéséhez nem zeneművekből kiemelt „élő” példákat, hanem elvonatkoztatott, szövegtelen gyakorló példákat alkalmaz.

⁴„Die Composition ist eine Wissenschaft aus wohl gegen einander gesetzten Con- und Dissonantiis einen harmonischen Contrapunkt zu setzen”.

Chormusikban a kimunkálatlanságtól, ellaposodástól féltette. Bernhard a komponálás elméletének területén végzett „hitvédő” munkája ugyanezt a törekvést tükrözi.

A *Tractatus* harmadik fejezetében osztályozza Bernhard a kontrapunktika különböző módozatait.⁵ Két alapvető csoportot állít fel: a *Contrapunctus aequalis*, vagyis kiegyenlített ellenpont esetében a hangok azonos menzúrában, egymáshoz képest egyidőben és konszonanciákban mozognak, míg a *Contrapunctus inaequalis*, vagyis egyenetlen ellenpont esetében a szólamok egymáshoz képesti mozgása és hangközeik szabadabbak, a konszonanciák és diszszonanciák egymással művészien keverednek egymással. Ez utóbbi csoport újabb felosztást kap. Bernhard *Conrtapunctus gravis*-ről [komoly, ünnepélyes] és *Contrapunctus luxurians*-ről [fényűző] beszél, melyeket a diszszonanciakezelés hogyanja, valamint a szöveg zenére gyakorolt hatása különböztet meg egymástól. Ezek a szempontok a *Contrapunctus luxurians* csoportján belül is két egymástól elkülöníthető stílust hoznak létre: a *communist* [közönséges] és a *theatralist* [színpadi]. A megnevezett stílusokat⁶ a későbbi fejezetekben részletesen tárgyalja, és melléjük rendeli azokat a zenei figurákat, melyek az adott komponálási modorra jellemzőek, illetve abban megengedettek.

A *Stylus luxurians communis* és figuráinak leírását a 21. fejezetben, a *Stylus luxurians theatralis*-ét pedig a 35. fejezetben (3-6.) olvashatjuk. Ez utóbbiból emeltük ki a következő mondatokat:

3. Mert ebben a fajtában a beszéd tökéletesen ura a harmóniának, úgy ahogy a *stylus gravis*ban a harmónia a szövegnek és a *luxurians communis*ban mind a szöveg, mind a harmónia uralkodnak, tehát innen (ti. a *luxurians theatralis*ből) ered az az általános szabály, miszerint a beszédnek a lehető legtermészetesebben kell kifejeződnie.

4. Ezért kell az örömtelit boldogan, a szomorút szomorúan, a gyorsat sebesen, a lassút lassan „csinálni”.

5. Különösen azokat, melyek a hétköznapi beszédben felemeltetnek, magasan, melyek ereszkedők, mélyen kell elhelyezni.

6. Hasonlóan figyelemmel kell lenni azokra a szövegekre, ahol az Égre, a Földre és a pokolra gondolunk.

Bernhard az előbbi szempontok felsorolásával a színházi stílust, mint a tulajdonképpeni zenei-retorikai stílust ábrázolja. Ezzel együtt meg kell állapítanunk, hogy – az idézett szövegtől eltekintve – csupán az alakzatok zeneszerzés-technikai leírására szorítkozik és egyáltalán nem, vagy csak nagyon keveset beszél azok szövegkifejező jelentőségéről.

⁵ A *Tractatus*ban leírtak könnyebb átláthatósága miatt a stíluscsoportokat és rövid jellemzésüket, a Bernhard által azokhoz kapcsolt alakzatokat és zeneszerzőket az 1. számú mellékletben összegeztük.

⁶ Felosztása megegyezik a Scacchi által publikálttal.

Joseph Müller-Blattau a *Tractatus* kritikai kiadásához⁷ írott előszavában azonban megállapítja, hogy Bernhard olyan figurákat is említ, melyek zenei jelentése teljesen tiszta, előképeik retorikai figurák voltak (pl. *multiplicatio* – egy hang ismételtetése, *prolongatio* – egy disszonancia visszatartása, stb.), és tökéletesen alkalmasak egy dallamvonal élőbbé, kifejezőbbé tételére. Müller-Blattau szerint Bernhard modern, humanista eszményeket követ azzal, hogy a kortárs elméletírókkal (Nucius, Kaldenbach) szemben nagyobb figyelmet szentel a helyes szövegelrendezésre és az érthető kifejezésre. A grammatika és a retorika szabályszerűségei a zene tudományában egyaránt érvényesülnek. „Korunkra a muzsika oly magaslatokra jutott, hogy az alakzatok sokasága miatt a retorikával vált egyenlővé.”⁸ – fogalmaz Bernhard *Ausführliche Bericht* című elméleti munkájában.

A *Tractatus*ban számbavett kompozíciós modorok jellemzése mellett Bernhard – hasonlóképpen Scacchihoz⁹ – a zeneszerzők csoportosításával is megpróbálkozik. Az általa felsorolt szerzőket és műveiket, egészen megegyezően Schütz előszavának példaállításával, utánzásra, másolásra ajánlja. Mesterét, Schützt a *Stylus luxurians communis* modorában alkotó szerzők között sorolja fel. A három muzsikust, Scacchi, Schütz és Bernhard, álláspontjában közös az a gondolat, hogy mindegyik zenei stílus alkalmas arra, hogy abban maradandót és utánzásra méltót alkossanak. Ugyancsak egységesek abban az állásfoglalásban, hogy minden stílusnak megvannak a sajátos törvényszerűségei, melyek tiszteletben tartása nélkül egyikben sem lehet tisztát, maradandóan klasszikusat alkotni.

Bernhard egyes olasz zeneszerzőket¹⁰ (köztük elsőként C. Monteverdit) a *Stylus luxurians* mindkét modorában klasszikusnak találta. Miért maradt ki a *luxurians theatralis* stílusában maradandót alkotók sorából a Mester? „Nálunk németeknél a komponálásnak ezen fajtájára alkalmas költemények szinte teljesen hiányoznak.” Így indokol Bernhard *Tractatus*ának 43. fejezetében.

Említettük már,¹¹ hogy a német zeneszerzők műveiben visszafogottabban jelentkeztek az olasz földről érkező merész újítások, s hogy hagyománytiszteletük konzerválja az örökölt vokális kontrapunktikát. Mégis Georg Toussaint megállapításával¹² egybehangzóan úgy érezzük, hogy Schütz pontosan követi a Bernhard által a *luxurians theatralis* stílus körében

⁷Müller-Blattau, Joseph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 3. kiadás (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999) 18

⁸Müller-Blattau, im. 147

⁹Scacchi felosztásával a dolgozat V. 1. fejezetében, a 36. oldalon foglalkoztunk.

¹⁰Felsorolásuk a 1. számú mellékletben megtalálható.

¹¹A dolgozat V. 1. fejezetének 33. oldalán tárgyaltuk.

¹²Toussaint, Georg, *Die Anwendung der musikalisch-retorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz*, Dissz. (Mainz: 1950)

felsorolt szabályokat (a *Tractatus* 35. fejezete), speciális alakzatait gyakran használja kompozícióiban.

VI. Heinrich Schütz, a prédikátor

VI. 1. Hermeneutikai szövegértelmezés zenei-retorikai alakzatok segítségével

A 16-18. század komponistái számára a zene és a retorika, valamint a költészettan kapcsolata kézenfekvő volt. Analógiáik meghatározták a korabeli elméletírást, zeneszerzést és ezzel együtt a gyakorlati muzsikálást is. A 17. század alakzattannal, retorikai párhuzamokkal oly sokat és részletesen foglalkozó zenetudósait mai kutatók követik. Christoph Bernhard elméleti írásainak 1926-os első kiadása¹ alapot szolgáltatott az újabb, a 17. század szó-hang problémáját vizsgáló publikációk számára.²

Heinrich Schütz életművével foglalkozó kutatások sorában is találunk bőségesen olyanokat, melyek a zenei-retorikai jelenségek vizsgálatát tüzték ki célul. Georg Toussaint *Die Anwendung der musikalisch-retorische Figuren in den Werken Heinrich Schütz* című disszertációja³ is ezek közé tartozik, melyet fejezetünkben alapvető forrásként használtunk. Toussaint Schütz teljes életművét helyezi vizsgálat alá, így kevés figyelmet fordít a *Geistliche Chormusik* motettáira. Felvetéseit, támpontjait figyelembe véve szeretnénk a kötetben fellelni és bemutatni azokat a zenei-retorikai alakzatokat, melyeket Schütz a szöveg ábrázolásában felhasznált.

Toussaint disszertációja három részből áll. Az elsőben a retorikai figurák rendszerezését és definícióját adja, valamint beszél a zenei alakzattan fejlődéséről. Az alakzatok besorolásánál és meghatározásánál a 17-18. század jelentősebb elméletíróinak meghatározásait veszi figyelembe.⁴ A dolgozatának második és egyben főrészében találjuk a Schütz műveiben előforduló zenei-retorikai alakzatok bemutatását. A harmadik, lezáró rész arra keresi a választ, hogy milyen jelentőséggel bír az alakzattan a tudományos és művészi interpretáció területén, hogy milyen kapcsolatban áll Schütz zenei retorikája és szóértelmezése, és végül, hogy milyen teológiai vetületei vannak Schütz muzsikájának.

¹ Müller-Blattau, Joseph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (Leipzig: 1926)

² Ezek közül csak néhányat említenék meg, melyekkel gyakran találkozunk hivatkozásként, azonban nem tartoznak a dolgozat felhasznált irodalmához. Brandes, Heinz, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert* (Berlin: 1935), Unger, Hans Heinrich, *Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert* (Würzburg: 1941), Katz, Eric, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts* (Freiburg: 1926), Gudewill, Kurt, *Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz* (Kassel: 1936), Schering, Arnold, *Das Symbol in der Musik*, posthum. kiadja W. Gurlitt (Leipzig: 1941), stb.

³ Mainz, 1949

⁴ Joachim Burmeister (1601, 1606), Nucius (1613), Athanasius Kicher (1650), Christoph Bernhard (1657-63), Christoph Caldenbach (1664), Th. B. Janowka (1701), Mauritius Vogt (1719), J. G. Walther (1732)

Schütz motettáihoz való közelítésünkben döntő jelentőséggel bírhat, hogy elfogadjuk-e Toussaint állítását:

[...] Schütz szóértelmezése [...] a teológián, és különösen a hermeneutikán alapszik. Ha tehát beszélhetünk egyáltalán Schütz alkotótevékenységében fejlődésről, úgy ez főként abban a hangsúlyeltolódásban keresendő, mely a korai műveiben található csupán deskriptív [leíró] szóértelmezéstől, a későbbi műveiben fellelhető teológiai-hermeneutikai szóértelmezésig vezet.⁵

A hermeneutikai többletjelentés természetesen több tényező befolyása alatt áll. A kor teológiai gondolkodása mellett a zeneszerző személyes hitvallását, állásfoglalását is magában rejt. Toussaint megközelítésében Schütz nyelvezetének nem csupán dramatikus oldala tárul fel, a művek belső üzenete is kirajzolódik. Toussaint tehát azt a vélekedést, miszerint a *Geistliche Chormusik* Schütz életművében egy új korszak kezdetét jelzi, és egy klasszikusan letisztult kompozíciós modort hordoz, nem a zenei kifejezőeszközök használatában látja igaznak. Schütz kompozícióinak letisztultságát nem elsősorban a zene területén, hanem a teológiai súlypontok kijelölésében látja. Érvelése számunkra új impulzusokat adott Schütz motettáinak megismerésében.

A részletesebb elemzést Toussaint egy összefoglaló figuratáblával és annak magyarázatával készíti elő. A zenei-retorikai alakzatokat nyolc csoportban rendezi el.⁶ Fejeztünkben csak azokról az alakzatokról kívánunk beszélni, melyeket Schütz gyakran alkalmaz motettáiban. Ezek a figurák mindenekelőtt a *Noema*, *Mimesis*, *Anaploke*, *Auxesis*, *Anabasis-Katabasis*, *Climax*, *Hypotyposis*, *Pathopoeia* és az *Antitheton*.⁷ Toussaint párhuzamokat mutat ki⁸ az általa osztályozott figurák és Christoph Bernhard alakzatai között.⁹ Egyes esetekben az alakzatok neve is megegyezik. Egy-egy Toussaintnál konkrét figuraként megjelenő definíciót Bernhard általános szabályként megfogalmazva, az egész stílusra nézve érvényes alapelveként említi.¹⁰ Érdekes tény, hogy Schütz nyelvezetében ezek az alakzatok fordulnak elő gyakrabban.

A következőkben a fent említett zenei-retorikai alakzatok rövid leírását adjuk, így azok elméleti értelmezése nem terheli szövegkifejező erejük bemutatását.

⁵ Toussaint, Georg, *Die Anwendung der musikalisch-rethorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz*, Dissz. (Mainz: 1949) 109

⁶ Toussaint csoportosítását a 2. számú mellékletben közöljük.

⁷ A sorrend Toussaint beosztását követi.

⁸ A Toussaint által kimutatott párhuzamokat a 2. számú mellékletben *dólt betűvel* tüntettük fel.

⁹ Toussaint nagy jelentőséget tulajdonít Bernhard elméleti írásainak. Disszertációjához írt bevezetésében (5. oldal) Schütz saját kompozíciótanának nevezi azokat („*seine eigene Kompositionslehre*”).

¹⁰ A dolgozat V. 2. fejezetében (44. oldal) idéztük Bernhard mondatait a *Tractatus* 35. fejezetéből (3-6). Bernhard „intelméi” az idézett helyen a *Hypotyposis*, a *Hyperbole-hypobole*, és az *Anabasis-Katabasis* figuráit írják körül.

Noema – A terminus a mű faktúrájában történő változást, az alapvetően polifon környezetből kiemelkedő tiszta homofóniát jelöli. A kizárólag összefüggésben értelmezhető figura kiválóan alkalmas fontos szavak, mondatrészek kijelölésére.

Mimesis – Burmeister szerint a *mimesis* két *noemaból* áll. A *noemak* ismétlésével – az *analepsissel* ellentétben – a szólamfekvések és a résztvevő szólamok száma is megváltozhat. J. Walter általánosabban fogalmaz. Definíciójában a *mimesis* egy bizonyos téma szólamon belüli ismételtetését jelenti.

Anaploke – Ez a figura a fokozást a többkórusosság dimenziójában valósítja meg. Az ismétlés a kórusok váltott éneklésével jön létre.

Auxesis – Burmeisternél ez az alakzat két vagy több *noemaból* tevődik össze. A második, vagy a többedik ismétlődés kifejezésbeli fokozást hordoz magában, de sem a hangmagasság, sem a szólamszám nem nő. J. Walter a figura tisztán melodikai jelentőségére utal. Egy dallam többszöri ismétlődését, és egyúttal egyre magasabbra törését nevezi *auxesis*nek.

Anabasis-Katabasis – A leggyakoribb képviselői a zenei-retorikai figurák „eszköztárának”. Az *anabasis* és a *katabasis* fogalma a fel- illetve leugró súlypontot, valamint a szöveg által meghatározott egyirányú dallami elmozdulást jelöli. Bizonyos szavak (Ég, Föld, Menny és pokol, stb.) megzenésítésekor „törvényszerű” a dallam felívelése, vagy lehanyatlása. Az *anabasis* és a *katabasis* figurái szorosan kapcsolódnak az ún. madrigalizmusokhoz. Más hangfestő figurákkal együtt alkotják a *Hypotyposis* összefoglaló csoportját.

Climax – Az elméletírók eltérő definíciókkal adják vissza a *climax* értelmét. Az alakzat a legáltalánosabb megközelítésben fokozást jelent. Burmeister egy önmagában zárt dallamrészlet ismétlődését nevezi *climax*nak, mely abban tér el a *pallilogiatól*, hogy az ismétlődés fokozatos hangmagasságbeli emelkedéssel is egyúttjár. Nucius és Caldenbach két szólam párhuzamos mozgását jelöli a kifejezéssel. J. Walther szófigurák fokozására is használja, mint például az alábbi esetben: „*jauchzet und singet, singet und rühmet, rühmet und lobet*”.¹¹ Bernhardt a *climax* a hangok több fázisban történő, szekundál magasabb ismétlését jelenti. Az alakzat értelme ebben az esetben is egyfajta kifejezésbeli fokozás. Forkel a fokozás megszokványosabb formáit, a *crescendot* vagy az ezzel járó esetleges moduláció is ide sorolja.

¹¹ Toussaint, im. 22

Hypotyposis – A hangfestő alakzatok és a madrigalizmusok valamennyi formáját magában foglalja. Ahogy Bernhard mondja Tractatusának 35. fejezetében: „Ezért kell az örömtelit boldogan, a szomorút szomorúan, a gyorsat sebesen, a lassút lassan „csinálni”.”¹²

Caldenbach értelmezésében: „*Die Hypotyposis entsteht, wenn dem Text gleichsam Leben und Seele gegeben wird.*”¹³ [*Hypotyposis* annyit tesz, hogy életet és lelket adunk a szövegnek.]

Pathopoeia – Burmeister a kromatikát, mint különleges érzelmi tartalmak kifejezésére használt zenei eszközt nevezi *pathopoeianak*. Bernhard definíciójában az alakzat az egy szólamon belüli félhanglépést jelenti.

Antitheton – Schütznél nagyon gyakran találkozhatunk ezzel a figurával. Ellentétes érzelmű vagy jelentésű szövegrészek karakterbeli kontrasztjaként használja a zeneszerző. Sok esetben párosul az *aber* szó formarészeket tagoló és ellentétező funkciójával.

*

Elemzésünket nem az egyes zenei-retorikai figurák egymás mellé állításának, csoportosításának módszerével végeztük. Az alakzatok szöveggel való kapcsolatát a megzenésített szöveg egészének összefüggésében próbáltuk értelmezni, ezért a motettákat sorrendben, önmagukban zárt egészként mutatjuk be.

Fejezetünkben arra törekedtünk, hogy a kötetben gyakran előforduló, Schütz által jellegzetesen használt kifejezési eszközöket, és azok Schütz személyiségéből fakadó elrendezését bemutassuk. Ebből adódik, hogy az elemzés nem érinti a gyűjtemény összes darabját. Nem szándékunk továbbá, hogy az egyes kompozíciókban előforduló valamennyi zenei-retorikai alakzatot megemlítsük, figyelmünk előterében a szöveg üzenetének fontosabb csomópontjai állnak.

A kötet öt motettájának részletesebb leírását – a fent említett megfontolások alapján – elhagytuk, mégis röviden szeretnénk megemlíteni ezeket a kompozíciókat.

A gyűjtemény első két összetartozó motettája, az *Es wird das Scepter von Juda nicht entwendet werden* (SWV 369) és az *Er wird sein Kleid in Wein waschen* (SWV 370), Mózes

¹² Müller-Blattau, Joseph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 3. kiadás (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999) 83

¹³ Toussaint, im. 27

első könyve 49. részének verseit zenésíti meg.¹⁴ Az ötszólamú kompozíciók a szigorú kontrapunktika reprezentánsai. Zenei-retorikai alakzatok, illetve egyéb szöveghez kötődő kifejezési eszközök használata szempontjából visszafogottak, ezzel szemben zenei anyagukban az ellenpont művészetének valamennyi jellegzetes szabályát megfigyelhetjük.

A *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* (SWV 392) című motetta egy Baar-formájú evangélikus népének gyönyörű feldolgozása.¹⁵ Előadói apparátusa két szólistából (alt és tenor) és négy hangszerszólamból áll. A mű dallamképzésének legfontosabb bázisa maga a – Sermisy által szerzett – koráldallam, mely sorokra bontva jelenik meg az egyes motettaszakaszokban. A népének dallamának részleteire épülő imitációs szövetben a vokális és az instrumentális szólamok egyenlő félként vesznek részt, bár az egyes szakaszok témabemutatóit mindig a hangszerek vezetik fel. Schütz itt is – a korál mives melódiájának kötöttségeitől is vezetve – a klasszikus ellenpont jegyében komponál.

A kötet utolsó motettája, a *Du Schalksknecht* (SWV 397), Jézus egyik feddő példázatát önti zenébe.¹⁶ A textus tolmácsolását Schütz tenor szólistára és hat hangszeres szólamra bízta. Az előző motettától eltérően a hangszeres közjátékoknak és magának az imitációs szerkesztésnek itt sokkal kisebb szerep jut. Az áttört kamarahangzást a szólamok mozgalmas motívumai biztosítják.

„*XXVII. Der Engel sprach zu den Hirten – Super Angelus ad Pastores, Andrae Gabrielis*” – áll a kötet tartalomjegyzékében. A *super* kifejezés valamiféle *átdolgozásra* utal. Andrea Gabrieli darabja talán tévedés folytán került bele a gyűjteménybe? Ezt az álláspontot képviseli H. J. Moser, szavait O. Brodde idézi: „azt gondolhatjuk, hogy »a mű csupán az öregedő Schütz figyelmetlensége miatt került be a kötetbe: ez Andrea Gabrieli egy kompozíciója, melyet Schütz Velencében írt le és azt tanítványi gyakorlatként megkísérelte német szöveggel ellátni, amit később elfelejtett.«”¹⁷ Moser állítását kételkedéssel fogadjuk. A művek indexében látható A. Gabrieli szerzőségére való utalás egyértelműsíti, hogy Schütz tudatosan, talán Gabrieli előtti tiszteletadásként emelte be a motettát a kötetbe. Brodde

¹⁴ A motetta szövege Károli Gáspár fordításában: „Nem múlik el Júdától a fejedelmi bot, sem a vezéri pálca térdei közül, míg eljő Siló, és a népek néki engednek. Szőlőtőhöz köti szamarát, és nemes venyigéhez számára vehmét, ruháját borban mossa, felöltőjét a szőlő vérében. Bortól veresek szemei, tejtől fehérek fogai.” (Mózes első könyve 49, 10-12)

¹⁵ A korált a magyar evangélikus gyülekezetek is éneklék (332. ének). Branderburgi Albert (1490-1560) német szövegének általunk készített fordítása a következő: Amit Isten akar, az történik mindenkor, az Ő akarata a legjobb. Segíteni kész annak, aki erősen hisz Őbenne. Kiment a szükségből, Ő, aki türelmes Isten. A világot mérték nélkül vigasztalja. Aki Istenben bíz, és erősen Őreá épít, azt el nem hagyja.

¹⁶ A motetta szövege Károli Gáspár fordításában: „Gonosz szolga, minden adósságodat elengedtem néked, mivelhogy könyörögtél nékem. Nem kellett volna-é néked is könyörülnöd a te szolgatársadon, miképpen én is könyörültem terajtd?” (Máté evangéliuma 18, 32-33)

¹⁷ Brodde, Otto, *Heinrich Schütz – Weg und Werk* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979) 208

elképzelése szerint Schütz – az eredetileg latin nyelvű kompozíció német átszövegezésével, és az énekes-hangszeres arányok felülbíráásával – hasonló eljárásra akarta bátorítani pályatársait.¹⁸ Schütz elrendezésében a szoprán és az alt kivétel a szólamanyagok mind hangszeresen, mind pedig vokálisan is előadhatók.

*

Es ist erschienen (SWV 371)

„Mert megjelent az Isten idvezítő kegyelme minden embernek, amely arra tanít minket, hogy megtagadván a hitetlenséget és a világi kívánságokat, mértékletesen, igazán és szentül éljünk a jelenvaló világon; Várván ama boldog reménységet és a nagy Istennek és megtartó Jézus Krisztusunknak dicsősége megjelenését; aki önmagát adta miérettünk, hogy megváltson minket minden hamisságtól, és tisztítson önmagának kiváltképpen való népet, jó cselekedetekre igyekezőt.” (Titushoz írt levél 2, 11-14)¹⁹

„Man könnte aus dieser Schütz’schen Motette eine ganze lutherische Gnadenlehre ablesen.”²⁰ [Ebből a schützi motettából az egész lutheri kegyelemtan kiolvasható.] Így summázza Moser a kötet 3. motettájának üzenetét. Luther tanításának egyik legradikálisabb reformja valóban ez: a megigazulás nem a jócselekedetektől, csakis Isten mindenkire érvényes kegyelméből származhat. Schütz ebben a motettában a kegyelem minden emberre igaz voltát hangsúlyozza. Az *allen Menschen* [minden embernek] szövegrész kiemelésére a *Climax* alakzatát alkalmazza.

A mű szűk menetű imitációs kezdése után a 6. ütemben mozgalmas figurák hívják fel magukra a figyelmet. A szekvenciázva emelkedő háromhangos motívumok az *allen* négyszeres ismétlését hordozzák. A pregnáns, pontozott ritmika elősegíti a hangsúlyos kifejezés érvényesülését.

4. sz. kottapélda, *Es ist erschienen*, 6-10. ütemek

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) of the motet 'Es ist erschienen' (SWV 371), measures 6-10. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'tes, al - len, al - len, al - len, al - len Men - schen'. The Soprano part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The Alto part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The Tenor part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The lyrics are: 'tes, al - len, al - len, al - len, al - len Men - schen'.

¹⁸ Brodde, im. 208.

¹⁹ A bibliai idézeteket a továbbiakban is Károli Gáspár fordításában közöljük.

²⁰ Moser, Hans Joachim, *Heinrich Schütz* (Kassel: 1936) 498

A 10. ütemtől az igevers ismétlését halljuk, már a teljes kórus részvételével. Az első ízben észrevétlen maradt *die heilsame Gnade Gottes* [az Isten idvezítő kegyelme] most nagyobb hangsúlyt kap, ugyanakkor az *allen* kifejezés hatszoros megismétlésével az előzőnél is erősebb nyomatékkal bír. Schütz tehát lemond a kegyelem tényének kiemeléséről annak érdekében, hogy meghirdethesse annak minden emberre érvényes voltát.

A folytatásban újabb példát láthatunk arra, hogy Schütz kézenfekvő hangsúlyok helyett sajátos kiemeléseket alkalmaz. Mind a *des großen Gottes* [a nagy Istennek] (50. ü.) szavaknál, mind Jézus Krisztus nevének (57-59. ü.) zenébe öntésekor visszafogottnak mutatkozik a zenei kifejezés. Így a 79. ütemben kibontakozhat a motetta második, Schütz életében oly fontos üzenete: *das fleißig wäre zu guten Werken* [amely a jó cselekedetekre szorgalmas lenne]. A szakasz első ütemeinek kérő kisszekundjai a szorgalomra, igyekezetre való vágyakozást érzékeltetik. Ennek kontrasztjaként a *Werken* kifejezésnél (85. ü.) Schütz fürge, melizmatikus skálamenetekkel jeleníti meg Isten serény, jó cselekedetekre igyekvő népét.

5. sz. kottapélda, *Es ist erschienen*, 89-98. ütemek

das fleißig wäre zu guten Werken

ken das fleißig wäre zu guten Werken

ken das fleißig wäre zu guten Werken

ken das fleißig wäre zu

ken das fleißig wäre

Egyes szavak – mint például a *laufen* [futni], *fliehen* [menekülni], *führen* [vezetni], *arbeiten* [dolgozni], *Werk* [munka, cselekedet], *Weg* [út], *Wasser* [víz] – esetében a figurális kiemelés lehetősége szinte automatikusan adódik. Schütz is használja ezeket a madrigalizmusokat, melyek a *Hypotyposis* csoportjába tartoznak. Az *Es ist erschienen* motettában azonban a szöveggörnyezetből való kiemelés szándékát Schütz a zenei anyag háromszori ismétlésével is megerősíti. Ez által zenei igehirdetésében egymás mellé rendeli – egészen Luther tanításának értelmében – a mindenkire érvényes isteni kegyelmet annak gyümölcseivel, a jó cselekedetekre való törekvéssel.

Verleih uns Frieden genädiglich (SWV 372)

„Adj békét a mi időnkben,
 Úristen, téged kérünk.
 Hisz rajtad kívül más nincsen,
 Ki sikra szállna értünk,
 Egyedül Te, örök Isten.”²¹

A mindig időszerű kérés talán sohasem bírt olyan aktualitással, mint 1648-ban. A keresztyénség fáradozása a világ békéjén, Isten országának eljövételén sosem volt olyan ellentmondásos és hiteltelen, mint a harmincéves vallási háború (1618-48) alatt és után. Schütz zenei szószékéről újra és újra szól az „adj békét” ősi fohásza. A kötetben két összetartozó motetta – a *Verleih uns Frieden genädiglich* és a *Gib unsern Fürsten* – képviseli ezt az emberiségért való közbenjárást.

²¹ Az mű szövegét adó énekverset Luther Márton – egy latin nyelvű gregorián ének (*Da pacem Domine*) átköltéseként – írta 1529-ben. A magyar evangélikus gyülekezetek a népének háromstrófás formáját Túrmezei Erzsébet fordításában éneklék.

A kompozíció széles nyitóakkordjai, korálszerű tónusa egy képzeletbeli gyülekezet képét, annak egyetemes imádságát jelenítik meg. A 14. ütemben ugyanezt a kérést a két szoprán szólam szekund-súrlódásoktól feszült, ereszkedő *katabasisai* hordozzák, melyek egy teljes oktávot töltenek ki. A dallami disszonanciák (*parrhesia*)²² mellett az alsó szólamok ritmusában megjelenő pontozás zaklatottsága is a békesség, a harmónia hiányát ábrázolja.

6. sz. kottapélda, *Verleih uns Frieden genädiglich*, 14-23. ütemek

ver - - - - leih uns Frie - - - - den ge - nä - -

Herr Gott, zu un - sern zei - ten, ver - leih, uns Frie - den

Herr Gott, zu un - sern Zei - ten, zu un - sern zei - ten, herr Gott, zu un - sern

Herr Gott, zu un - sern Zei - - - - ten

Herr Gott, zu un - sern

dig - lich

ge - - - - nä - - - - dig - lich

Zei - - - - ten

Herr Gott, zu un - sern Zei - ten

Zei - - - - ten

²² Burmeister egy szólam melodikai folyamatában adódó disszonanciákat nevezi *parrhesianak*, Walter már a szólamok együtthangzásában létrejövő dallami disszonanciákat is ide sorolja.

A tartalmi és zenei tetőpont a motetta második szakaszában születik meg (38-45. ü.), ahol Schütz markáns zenei kifejezéssel élve ábrázolja a népéért harcoló Istent. A kórus ritmikus deklamációja, a fanfárszerű akkordok egy valóságos csatajelenet visszafogott képét vetítik a hallgató elé. A *noema* egy rendhagyó esetével állunk szemben (38-39. ü.), melyben a kiemelést nem csak a homofón faktúra, hanem az erőteljes, már-már mechanikus ritmizálás is segíti. A zenei alapegységnek tekinthető *noemat* Schütz szekvenciális akkordfűzéssel, négyszer ismétli meg, s ezzel létrehozza az *anadiplosis* alakzatát.²³

7. sz. kottapélda, *Verleih uns Frieden genädiglich*, 38-41. ütemek

der für uns könn-te strei - ten der für uns könn-te strei - ten
 der für uns könn-te strei - ten der für uns könn-te strei - ten
 der für uns könn-te strei - ten der für uns könn-te strei - ten
 der für uns könn-te strei - - - ten der für uns könn-te strei - - - ten
 der für uns könn-te strei - ten der für uns könn-te strei - ten

A harcias karakterű, ritmikus képlet a folytatásban – a szólamok belső anyagaként – állandóan jelen van, ezzel megteremti a motetta záró szakaszának győzedelmes hangvételét. Az 59-62. ütemekben Schütz a mű summájaként újra felidézi a homofón formát.

²³ Burmeister definíciója szerint az *anadiplosis* két *mimesis*ből áll, mely már önmagában is a *noema* alakzatának ismétlődését jelenti.

Gib unsern Fürsten (SWV373)

Adj a mi fejedelmünknek és minden felsőbb hatalmasságnak békét és igaz kormányzást, hogy uralkodásuk alatt nyugodt és csendes életet élhessünk/vezethessünk, Istennel való boldogságban és tisztességben. Amen²⁴

Schütz sok nyomorúságot és megpróbáltatást szenvedett el, szüntelenül hadakozott a zenei szolgálatait nehezítő körülmények ellen. Szerettei sorra eltávoztak mellőle, hivatásának és küldetésének védelmezése rengeteg energiát emésztett fel. A zeneszerző életének minden frontján áhította a békességet, a fellélegzést. A motetta súlypontjait vizsgálva is azt látjuk, hogy Schütz számára a népének szövegében megfogalmazódó fohász legfontosabb kérése a nyugodt és csendes élet lehetősége, melyben már oly régóta nem volt része.

Különös módon, az *ein geruhig und stilles Leben führen mögen* [nyugodt és csendes életet vezethessünk] mondatrészt kettéosztva, két eltérő karakterű zenei anyag találkozásával komponálja meg (24-29. ü., 33-41. ü.). Megoldása a madrigálistílus modorára emlékeztet. A 17. ütemben kezdődő, motetikusan felvezetett szakasz egy táncos karakterű, hármas lüktetésű *noemaba* fut bele (24. ü.). Ez a nyugodt és csendes élet öröme. A mondatrész második fele – az előző motettához hasonlóan – egy *hypotyposissal* vált vissza a páros metrumba. Melizmatikus skálamotívuma jeleníti meg a várva várt boldog élet fonalát. Az ismétléskor ez az alakzat nagyobb felületen érvényesül.

8. sz. kottapélda, *Gib unsern Fürsten*, 24-29. ütemek

ein ge - ruh - ig und stil - les Le - ben füh - - - - ren mö - gen, -

ein ge - ruh - ig und stil - les Le - ben füh - - - - ren mö - gen

ein ge - ruh - ig und stil - les Le - ben füh - - - - ren mö - - - - gen

ein ge - ruh - ig und stil - les Le - ben daß wir

ein ge - ruh - ig und stil - les Le - ben daß wir

²⁴A szöveg az előző lábjegyzetben említett népének egy strófája, melyet a mai magyar protestáns énekeskönyvek nem tartalmaznak, ezért saját fordításunkban közöljük.

Unser keiner lebet ihm selber (SWV 374)²⁵

„Mert közülünk senki sem él önmagának, és senki sem hal önmagának; mert ha élünk, az Úrnak élünk; ha meghalunk, az Úrnak halunk meg. Azért akár éljünk, akár haljunk, az Úr éi vagyunk.” (Római levél 14, 7-8)

Az igevers dinamizmusát az élet és a halál egymás mellé állítása adja. Megzenésítésükkel kapcsolatos javaslataink között minden bizonnyal erős madrigalista kifejezések szerepelnének, mint például az *anabasis* és a *katabasis* alakzatainak kontrasztja, az *antitheton* ellentétező hatása, vagy legalább egy *pathopoeia* a halál ábrázolásánál. Schütz a kínálkozó szélsőséges lehetőségek helyett elsimítja az egymással ütközni látszó fogalmak feszültségét. Az ok nem a letisztultságban vagy az átszellemültségben keresendő – Schütz megpróbált hitében a két létfogalom, élet és halál egyenértékét az Istenben való létezés adja meg. Retorikailag ugyan kézenfekvő lenne a két kifejezés szembeállítás, de a zeneszerző értelmezésében azok nem antitézisben, hanem szintézisben állnak egymással.

Az élet és halál ábrázolása közti érzékeny zenei egyensúlyt Schütz motívumai biztosítják. A két kifejezés „cserélgeti” karaktereit. Megjelenési formáik sokfélesége leginkább a 18. ütemtől szembetűnő. A *leben* első megjelenését – egyáltalán nem meglepő módon – fűrge, melizmatikus nyolcadmozgás és felfelé ívelő melodika (*hypotyposis*, *anabasis*) jellemzi. A *sterben* lefelé hajló, hosszú értékekben mozgó, szillabikus motívuma sem okoz meglepetést.

9. sz. kottapélda, *Unser keiner lebet ihm selber*, 22-23. és 39-41. ütemek

le - - - ben wir

ster - - - ben wir

A 20. ütemben induló szakasz az élet ábrázolását új motívumokkal gazdagítja, melyek állandósuló témapárokká válnak. A mozgalmas, felfelé tartó melodikai mozgást Schütz egy nagyobb hangértékekben haladó, lefelé szálló témával ellenpontozza. Immár mindkettő szillabikus. Így a *leben* szó schützi értelmezését a dupla ellenpont (*contrapunctum duplex*)²⁶ kétarcúsága adja.

²⁵ A zeneszerző szeretett és nagyon fiatalon (24 évesen) elveszített felesége halálós ágyán a Római levél szavaiból merített biztatást. Hazaköltözésekor Schütz is ezzel a motettával vigasztalódott.

²⁶ Schütz a *Geistliche Chormusik* előszavában a kontrapunktika szabályai közt említi.

10. sz. kottapélda, *Unser keiner lebet ihm selber*, 24-27. ütemek

le - - - ben wir, so le - ben wir dem Her-ren, le -
 le - - - ben wir so le - ben wir dem Her - - - - ren
 so le - ben wir, so le - ben wir dem Her - ren
 so le - ben wir dem Her - - - - ren so
 so le - ben wir dem Her - ren so

Az elmúlás eddig lefelé hajló dallama (39-41. ü.) fel-felbukkanó ellenszólamná minősül, átadva helyét egy megváltozott karakterű új témának (42. ü.). Schütz egy szekvenciálisan ismétlődő és emelkedő motívummal, a *climax* figurájának használatával a halált új oldaláról mutatja be. Az nem csak a sírbaszállást, hanem egyúttal az örökkévalóságba való felemelkedést is jelenti. A *climax* kifejező erejét Schütz Burmeister értelmezése szerint, vagyis egy dallam emelkedő ismétlődéseként alkalmazza, de ebben az esetben kimeríti Nucius és Caldenbach definícióját is, miszerint a fokozás két szólam párhuzamos mozgásában jön létre.

11. sz. kottapélda, *Unser keiner lebet ihm selber*, 53-57. ütemek

so ster - ben wir, so ster - ben wir, so ster - ben wir dem Her - ren
 so ster - ben wir, so ster - ben wir, so ster - ben wir dem Her - ren
 wir so ster - ben wir dem Her - - - - ren
 ster - ben wir

Az összegzéshez a 66. ütemben jutunk el: *darum wir leben, oder sterben, so sind wir des Herren* [tehát akár élünk, akár meghalunk, az Úréi vagyunk]. Schütz a konklúzió nyomatékát a *darum* tömörszerű kiemelésével adja meg. A rövid *noema* egységes szövegkezelését csak tenor szólam „hagyja figyelmen kívül”. A zenei egység különös energiát merít a motívumok közé ékelődő negyed szünetekből, melyek a tömör, összegző karakter fontos meghatározói. A zenei történés folyamatosságát megszakító, tagoló szüneteket *abruptio* néven ismeri a korabeli zenetudomány.²⁷

12. sz. kottapélda, *Unser keiner lebet ihm selber*, 66-71. ütemek

A motetta záró szakaszában (77. ü.) Schütz a *sind* létigét minden alkalommal felugró hangra helyezi. Nem érthetjük másként, mint ahogy az igevers summázza élet és halál kérdését: mindegyik állapotban az Úréi vagyunk.

²⁷ A zenei-retorikai szünetfigurák között megtalálható a mai értelemben vett *general pausa* (*aposiopesis*), vagy az egyes szólamokban hallható megszakítás, mely a sóhaj vagy a szomorúság kifejezése (*pausa*). Bernhard *abruption*nak nevezi azt a jelenséget, mikor a dallam egy kontextus közepén szétszakad, vagy ha a mondatbeli vessző vagy pont helyett szünet áll.

Viel werden kommen von Morgen und von Abend (SWV 375)

„[De mondom néktek, hogy] sokan eljönnek napkeletről és napnyugatról, és letelepednek Ábrahámval, Izsákkal és Jákobbal a mennyek országában. Ez ország fiai pedig kivettetnek a külső sötétségre; holott leszen sírás és fogaknak csikorgatása.” (Máté evangéliuma 8, 11-12)

A motetta szövegét adó bibliai vers két egymásnak feszülő gondolatot rejt. Első felében Isten ígéretéről, a másodikban Isten ítéletéről olvasunk. A mű két szakasza – ennek megfelelően – ugyancsak feszültségben áll egymással. Összekapcsolásukra Schütz az *antitheton* alakzatát hívja segítségül. A zeneszerző nagyon gyakran használja ezt a zeneszerzői fogást, különösen azokon a helyeken, ahol a szövegben megjelenő *aber* kifejezést akarja nyomatékosítani. A 7. motetta 34. ütemében klasszikus „shützi *aberrel*” találkozhatunk.

13. sz. kottapéllda, *Viel werden kommen von Morgen und von Abend*, 34-37. ütemek

a - ber die Kin - der des Reichs

a - ber die Kin - der des Reichs

a - ber die Kin - der des Reichs

a - ber die Kin - der des Reichs

a - ber die Kin - der des Reichs

Homofón faktúra, fényes akkordtömbök, és szinte mindig a teljes apparátus részvétele jellemzi ezeket a zenei pillanatok. Figyelemfelkeltő hatásuk vitathatatlan. Meg kell jegyezzük, hogy Schütz az *antitheton* alakzatának alkalmazását más szavak kiemelésére is használja. Ezt tapasztalhatjuk az előző, *Unser keiner lebt ihm selber* motetta (66-67. ü.) esetében is, ahol az *antitheton* a *darum* [ezért, tehát] kötőszó összefoglaló, nyomatékosító jelentését hangsúlyozza.

A motetta első részében Schütz egy retorikai szempontból indokolatlan kiemelést alkalmaz. Egy *mimesis* segítségével Ábrahám neve különleges nyomatékot kap.

14. sz. kottapélda, *Viel werden kommen von Morgen und von Abend*, 17-20. ütemek

und mit Ab - ra - ham
und mit Ab - ra - ham, mit Ab - ra - ham und I - saak
und mit Ab - ra - ham, mit Ab - ra - ham und I - saak
und mit Ab - ra - ham, mit Ab - ra - ham und I - saak
mit Ab - ra - ham und I - saak

A zenei hangsúlyozás okát ugyancsak Schütz teológiai megfontolásában kell keresnünk. „[...] Ábrahám – a paradicsomból való kiűzetés után – az ígélet első hordozója. A lutheri teológia Ábrahám alakját az Ótestamentum egyik sarokpontjaként tartja számon, ennek megfelelően emeli ki Schütz is.”²⁸

A 34. ütemben induló második szakasz az utolsó ítélet kínjainak zenei képét adja. Schütz képszerű kifejezését a *pathopoeia* (48. ü. – *Heulen* [sírás]), és a *hypotyposis* (49. ü. – *Zähneklappern* [fogcsikorgatás]) teszik szemléletessé.

15. sz. kottapélda, *Viel werden kommen von Morgen und von Abend*, 49-53. ütemek

und Zähn - klap - - - - - pern - - -
len da wird sein Heu - len

²⁸ Toussaint, Georg, *Die Anwendung der musikalisch-rethorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz*, Dissz. (Mainz: 1949) 93

Sammelt zuvor das Unkraut

„Szedjétek össze először a konkolyt, és kössétek kékébe, hogy megéssétek; a búzát pedig takarítsátok az én csűrőmbé.” (Máté evangéliuma 13, 30b)

Jézus példázatban beszél tanítványainak a mennyek országról és annak eljövételéről. A búza közé keveredő konkoly és maga az aratás – hallgatói számára jól ismert fogalmak. A példázat képei tehát életszerűek, közérthetőek. A szavak mögött húzódó értelem azonban Jézus tanítványai számára is magyarázatra szorul. A szántóföldben együtt van jelen a konkoly²⁹ és a búza. A kezdetben nehezen megkülönböztethető növények az aratás idejére tökéletesen szétválaszthatók. A példázat nem hagy kétséget sorsuk felől: az egyiket tűz emészti meg, míg a másik maga az élet. Ez a két lehetőség vár a világ konkolyára és búzájára is, melyek mi magunk vagyunk. Isten országának eljövetelkor világosan látszik majd a kettő közti szembevető különbség.

Az igeversben jelenlevő feszültség Schütz muzsikáját is átjárja. A mester a motettát – a textus üzenetét és felépítését követve – két eltérő karakterű zenei egység egymásnak feszüléseként komponálja meg. A két tevékenység, megégetés és betakarítás, pusztítás és gyűjtés között Schütz látványos különbséget tesz.

Schütz számára nem „közömbös” a pusztulásra ítélt konkoly sorsa. Az utasítást, „szedjétek össze és égessétek meg”, fájdalmat és szánalmat kifejező diszsonanciák, ereszkedő motívumok, vonszolva haladó pontozott ritmusok hordozzák. Az *Unkraut* [konkoly] kifejezést Schütz egy lehajló, kisszekundos motívummal köti össze (*parrhesia*).³⁰

16. sz. kottapélda, *Sammelt zuvor das Unkraut*, 1-2. ütemek

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody consists of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. The lyrics 'Sam - melt zu - vor das Un - kraut' are written below the notes.

A konkoly kékébe kötésének szomorú terhét pontozott ritmusú *katabasis*ok hordozzák. A szólamok negyedenként belépő témái „kötelékben” haladnak, egymást kiegészítő ritmusjátékuk egy képzeletbeli kékébe fűzi össze őket.

²⁹ Mérgező gyomnövény, szárbaszökéséig megtévesztésig hasonlít a búzához.

³⁰ Burmeister a *parrhesia* alakzatánál külön kiemeli a dallami diszsonanciák közül a *Mi contra Fa* jelenséget.

17. sz. kottapéllda, *Sammelt zuvor das Unkraut*, 15-17. ütemek

und bin - det es in Bünd - lein,
und bin - det es in Bünd - lein, daß
und bin - det es in Bünd - lein,

A kompozíció hangkészletében idegen alterációk, valamint a motívum szűkített kvártban megbicsakló zárófordulata a megégetés borzalmát ábrázolják.

18. sz. kottapéllda, *Sammelt zuvor das Unkraut*, 20-21. ütemek

daß man es verb-ren - ne,

A motetta második részében a búza betakarításának képei sorakoznak. Az igevers tömören fogalmazott tagmondatát (*aber den Weizen sammelt mir in meine Scheune* [a búzát pedig takarítsátok az én csűrömbe]) Schütz bővebben komponálja meg az előző, hosszabb szövegrésznél. Zenei mondatában két szó kap különleges nyomatékot. A búza (*Weizen*) kifejezés dallami kiemelés által válik hangsúlyossá. A felszólítás azonban – „gyűjtsétek” (*sammelt mir*) – egy állandó, pontozott ritmusképlettel kapcsolódik össze, mely a prózaritmust erősíti fel. Ugyancsak a *sammelt mir* jelentőségét növeli, hogy Schütz megduplázva építi be a dallami folyamatba.

19. sz. kottapéllda, *Sammelt zuvor das Unkraut*, 24-27. ütemek

a - ber den Wei - zen sam - melt mir, sam - melt mir in mei - ne Scheu - ne

A *sammelt mir* legerőteljesebb kiemelésével a motetta 38-39. ütemeiben találkozhatunk, ahol Schütz a pontozott ritmusképletű motívumot *noemaként*, a négy szólammal egy időben énekelteti. A hangsúlyossá tétel következő fokozatát pedig a *noema* egy magasabb regiszterbe helyezett ismétlésével, vagyis egy *mimesissel* valósítja meg a

zeneszerző. A ritmikus akkordtömb a mű 41. ütemében is megszólal. Így a motetta végkicsengése is az igazak összegyűjtetéséről tesz bizonyosságot.

20. sz. kottapélda, *Sammelt zuvor das Unkraut*, 38-39. ütemek

musical score for the 38-39 measures of "Sammelt zuvor das Unkraut". The score consists of five staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics "sam - melt mir" are written below. The second staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and a quarter note A4. The lyrics "sam - melt mir, sam - melt mir" are written below. The third staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and a quarter note A4. The lyrics "sam - melt mir, sam - melt mir" are written below. The fourth staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and a quarter note A4. The lyrics "sam - melt mir, in" are written below. The fifth staff is a bass line in G major, starting with a quarter note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3, followed by a quarter rest, then a quarter note G3, and a quarter note A3. The lyrics "sam - melt mir, sam - melt mir" are written below.

Herr, auf dich traue ich (SWV 377)

„Tebenned bíztam, Uram! Ne szégyenüljek meg soha; igazsággal szabadíts meg engem. Hajtsd hozzám füledet, hamar szabadíts meg; légy nékem erős kőszálam, erődített házam, hogy megtarts engem.” (Zsoltárok könyve 31, 2-3)

A zsoltáros elesettségével és védtelenségével áll Isten elé. A kitartó kérések mögött, melyekkel Teremtőjét ostromolja, különféle lelki állapotok bújnak meg. Schütz bámulatos beleérző-képességgel önti zenébe ezeket. Az Istenhez forduló ember kétségbeesése éppúgy megtalálható a motetta jellemrajzában, mint az elérékenyülés, az önbiztatás vagy a szilárd meggyőződés.

A kompozíció kezdő ütemeinek anyaga leginkább egy felszakadó kiáltáshoz hasonlít. A megszólítás (*Herr*) nyomatékát – a hosszú hangértékű kezdőakkordon kívül – a tenor szólam különálló hangindítása is jelzi. Schütz több ízben alkalmazza a motettában a tenor előre hozott indításait, ezzel megteremti azt a magányos és egyben személyes hangot, mely egyedülállóságával a zsoltáros alakját képviseli. Ezzel a hanggal találkozhatunk a mű 22. ütemében is. A teljes apparátus megszólalását a tenor előimitációja vezeti be, így az *Errette*

mich [ments meg engem] háromszor kiált segítség után. A szövegrész kiemelését Schütz homofón faktúrával, *noema*, majd *mimesis* alkalmazásával, valamint a szóhangsúly pontozott ritmussá alakításával erősíti meg.

21. sz. kottapélda, *Herr, auf dich traue ich*, 22-25. ütemek

The image shows a musical score for five voices. Each voice part consists of a single staff with a treble clef (except for the bottom staff which has a bass clef). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "den. Er - ret - te mich, er - ret - te mich". The melody is homophonic, with each voice part moving in parallel motion. The rhythm is dotted quarter notes followed by eighth notes.

A gyengédség és a meghittség hangján szólal meg Schütz muzsikája a *neige deine Ohren zu mir* [hajtsd hozzám füledet] szövegrésznél. A lefelé haladó hármashangzat-felbontásokban Isten lehajló, szeretetteljes figyelme és a kérés alázata egyszerre jelenik meg.

22. sz. kottapélda, *Herr, auf dich traue ich*, 36-39. ütemek

The image shows a musical score for three voices. Each voice part consists of a single staff with a treble clef (except for the bottom staff which has a bass clef). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "Nei - ge dei - ne Oh - ren zu mir,". The melody is homophonic, with each voice part moving in parallel motion. The rhythm is dotted quarter notes followed by eighth notes.

„Légy nékem erős kőszálam, erődített házam, hogy megtarts engem.” – mondja a zsoltáros. Az erős menedék, a biztos oltalom zenei megfogalmazását ugyancsak egy *noema* adja (49. ütem), melynek középpontjában a *starker* [erős] kifejezés tömbje áll. A részlet

kiegyenlített ritmusa, záratszerű harmóniai – az előző *noema*-területtel (23. ü.) ellentétben – nem a kétségbeesést, hanem az egyedüli Megmentőbe vetett szilárd hitet közvetítik. A négy ütemes zenei egység üzenete Schütz számára is nagy jelentőséggel bír: a 62. ütemben, már a basszus szólammal kiegészülve, magasabb regiszterben szólal meg újra.

23. sz. kottapélda, *Herr, auf dich traue ich*, 49-52. ütemek

The musical score consists of five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a bass line. The lyrics are: 'mir. Sei mir ein star - ker Hort, mir. Sei mir ein star - ker Hort, mir. Sei mir ein star - ker Hort, Sei mir, sei - mir ein star - ker Hort, mir.'

A kompozícióban a gyámoltalan, erőtelen ember alakja is megjelenik, aki Isten hajlékának elrejtő biztonságába menekülne. Tétova bizonytalanságát Schütz *circulatio* segítségével ábrázolja. A dallam körülíró mozgása és a zenei szövet szólampárokba rendeződő (*climax* – Nucius értelmezésében), áttört szerkesztése az előző magabiztos hang ellenpólusaként jelenik meg.

24. sz. kottapélda, *Herr, auf dich traue ich*, 65-68. ütemek

The musical score consists of two staves. The lyrics are: 'ein Hort, da - hin ich im - mer flie - - - - hen mö - ge, ein Hort, da - hin ich im - mer flie - - - - hen mö - ge,'

Schütz értelmezésében meglevenednek a bibliai versek. A zoltáros hús-vér emberként áll előttünk, panasza megtelik étellel, érzelmekkel. Minden keresztyén ember ismeri a kételyek közötti bizonyosságot és a szilárd meggyőződésbe vegyülő elhagyatottság

érzését. Ezek folytonos hullámzása jellemzi Schütz muzsikáját. Személyes hangja hittapasztalataira enged következtetni: minden elesettségben van Menedék.

Die mit Tränen säen (SWV 378)

„Akik könnyhullatással vetnek, vigadozással aratnak majd.
Aki vetőmagját sírva emelve megy tova, vigadozással jő elő, kéréit emelve.”
(Zsoltárok könyve 126, 5-6)

Schütz 126. zsoltárt feldolgozó motettája páratlan szépségű, bővelkedik a drámai kifejezési eszközökben. A kötet talán egyik legismertebb kompozíciója, melynek előadása a mai kórusok számára is nagy kihívást jelent.

A mű a szövegben rejlő szemléletes képek intenzív zenei megjelenítéséből nyeri átütő erejét. A textus két-két, egymásra rímelő sora ellenképei egymásnak. Kézenfekvő zeneszerzői megoldásnak tűnik az *antitheton* alkalmazása. Ez esetben a kontraszthatást elve nem egy szó (*aber*) kiemelésében, hanem a teljes zenei sor karakterében mutatkozik meg. A nyitó kép (*Die mit Tränen säen*) feszültségét mélyen tartott regisztere, átmenő- és váltóhangokból (*symblema*)³¹ adódó súrlódó disszonanciái, folyondárszerű motívumai adják. A *Tränen* [könnyek] kifejezést Schütz *pathopoeia* segítségével teszi fájdalmassá, az igazi nyomatékot azonban – hosszú melizmatikus hullámmozgással – a *säen* [vet] ige kap. A két párhuzamosan haladó szoprán szólam *circulatio*³² segítségével jeleníti meg a vetés fáradságos monotóniáját, melyet a tenor hosszú értékekben ereszkedő *katabasisa* kísér.

25. sz. kottapélda, *Die mit Tränen säen*, 2-11. ütemek

³¹ Burmeister a disszonanciát okozó átmenő- és váltóhangok jelölésére használja.

³² Egy központi hang körül elrendeződő körülíró, hullámzó dallammozgás.

A folytatás (*werden mit Freuden ernten*) felszabadult öröme magas regiszterbe helyezett, hármassal lüktetésű, homofon faktúrában nyer kifejezést.³³ A négy ütemes zenei egységet a részkórusok felelgetésében háromszor, majd az ötszólamú kar tolmácsolásában halljuk.

26. sz. kottapélda, *Die mit Tränen säen*, 12-15. ütemek

wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten

wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten

wer - den - mit Freu - den ern - - - - ten

A motetta második sorpárjának szembeállítása talán kevésbé „látványos”. A sírás (*weinen*) ábrázolását Schütz érdesen ütköző kisszekundokra (*pathopoeia*) és fájdalmas *katabasis*okra bízta. A szöveg kifejezését harmóniai disszonanciák is szolgálják. A 43. ütemben induló szakasz harmóniasorában megjelenik a bővített hármashangzat, melyet Schütz a *weinen* szóval kapcsol össze (49. és 55. ü.). A kévét emelő arató felszabadultságát egy lendületes téma hordozza, melynek daktilusai jellegzetes ritmikai karaktert kölcsönöznek a sűrű imitációs szövetnek.

Johann Hermann Schein (1586-1630), Schütz kortársa és barátja is megzenésítette a 126. zsoltár szavait. Álljon itt az imént Schütz muzsikájával idézett szövegsor (*Die mit Tränen säen*) Schein 1623-as megzenésítésében is.

27. sz. kottapélda, *Schein: Die mit Tränen säen*, 1-10. ütemek

Die mit Trä - - - - - nen sä - - - - -

en

³³ Schütz eszköztárában gyakran fedezhetjük fel, hogy a hármassal lüktetést, illetve az abba való átváltást az öröm kifejezésére használja. A *Geistliche Chormusik* számos példát szolgáltat erre: 12, 13, 20, 21, 25, 26.

Schein erőteljesebb melodikai kifejezéseket (kromatikus lépések – *pleonasmus*, differenciált rirmika) használ, és egyaránt kiemelten kezeli a *Tränen* és a *säen* szavakat. A táncos lejtésű proporcióváltást viszont kompozíciójának második felében alkalmazza, egészen hasonlóan Schützhöz.

28. sz. kottapélda, *Schein – Die mit Tränen säen*, 52-57. ütemek

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) of the piece "Die mit Tränen säen" by Schein. The score consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "und kom-men mit Freu-den, und kom-men mit Freu - den, mit Freu - den". The melody is characterized by chromatic steps and a dance-like rhythm.

Schütz és Schein a bibliai vers két ellentétes állapotát – mind a sírva vetést, mind a vigadva aratást – magukra nézve valóságként fogják fel. Egyaránt hangsúlyos és egyaránt igaz mindkettő. A megérdemelt jutalomban való reménykedésük teszi élhetővé evilági küzdelmeiket. Műveiket ebbéli bizonyosságuk hatja át.

So fahr ich hin zu Jesu Christ (SWV 379)

„Úgy megyek el Jézus Krisztushoz, hogy karomat felé nyújtom. Úgy alszom el és úgy nyugszom, hogy nincs ember, aki felébreszthetne engem, csak Jézus Krisztus, az Isten Fia, aki megnyitja a mennyek ajtaját és elvezet engem az örök életre.”³⁴ (A *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* kezdetű korál 5. versszaka)

Schütz Nicolaus Hermann (1480-1561), joachimsthali kántor énekszövegének egy strófáját dolgozza fel kórusművében, mely ma is szól az evangélikus gyülekezetek ajkán.³⁵ H. H. Eggebrecht tudni véli, hogy az ének görlitzi változatának kezdő dallamsora megjelenik Schütz szólamaiban.³⁶ A 2. szoprán és a tenor szólamok ereszkedő motívuma (*g-f-e-d*) a népének

³⁴ A népének szövegét saját fordításunkban közöljük, mellyel – a műfordítással szemben – csupán a német szöveg pontos visszaadására kívántunk törekedni.

³⁵ Hozzád megyek, én Jézusom, / bár elenyészik testem. / Halálomban csak aluszom, / Te majd fölkeltesz engem. / Általad, Isten szent Fia, / megnyílik a menny ajtaja / és vár az örök élet. (Új Zengedező Mennyei Kar – 1743)

³⁶ Eggebrecht, H. H., *Heinrich Schütz – Musicus poeticus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959) 27

dallamának kezdésére utal. A motetta dallamképzése a továbbiakban az eredeti dallamtól függetlenül, szabadon alakul.

A lefelé tartó motívum a művet indító imitáció egyik alkotójává lesz. Schütz fontos tartalommal ruházza fel: a földi élet végét, a sírba szállást ábrázolja. Az üzenet azonban ennél összetettebb. A zeneszerző egy másik, ellentétes irányú téma jelenlétével árnyalja az elmúlás zenei képét. A felfelé lépegető dallam, ami az ereszkedő melódia augmentált tükörképe, a Jézushoz való felemelkedést hivatott kifejezni. Ritka pillanat – *anabasis* és *katabasis* egyidőben és csak együtt fejezik ki a gondolat teljességét.³⁷

29. sz. kottapélda, *So fahr ich hin zu Jesu Christ*, 1-6. ütemek

Schütz azonban nem hagy kétséget affelől, hogy számára a két esemény, a testi halál és lélek hazatérése közül melyik a hangsúlyosabb. Az ereszkedő negyedeken gyözedelmeskednek a felfelé haladó félértékek. A motívumok száma is hasonló arányt mutat: a motetta első nyolc ütemében hatszor halljuk az *anabasis*t, és csak háromszor a *katabasis*t. A földtől való elemelkedés asszociációját a basszus szólam hiánya is segíti.

A motetta 24. ütemében induló *noema*-terület – melynek karaktere jelentősen különbözik mind az előtte, mind az utána álló zenei anyagétól (*antitheton*) – az alvás mozdulatlan nyugalmát festi meg. A harmóniák „békéjét” egy szeptim-hangzás fanyar disszonanciája zavarja meg (28. ü.), mely épp a *ruhe* [nyugszom] kifejezéssel együtt szólal

³⁷ Schütz a kötet előszavában ezt a jelenséget *connexio subiectorum* [az ábrázolás összefüggése] néven említette.

meg. A mondat ismétlésekor (*mimesis*) Schütz ugyanígy jár el. A fényes, konsonáns hangzásba keveredő disszonancia a halál utáni várakozás csupán ideiglenes és ezért tökéletlen nyugalmat ábrázolja. A teljesség a feltámadásban van elrejtve.

30. sz. kottapélda, *So fahr ich hin zu Jesu Christ*, 24-30. ütemek

The image shows a musical score for five voices in D major (two sharps) and 4/8 time. The lyrics are "so schlaf ich ein und ru - he fein". The parts are: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassoon. The Tenor part is the most prominent, starting with a long note on 'so' and a melodic line through 'schlaf ich ein und ru - he fein'. The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Az idézett zenei részlet tökéletes homofóniáját a tenor korábban induló motívumai bontják meg, de a *mimesis* alakzatának folytonosságát is ez a szólam szavatolja. Toussaint a homofón akkordmozgásból következetesen kiváló – legtöbbször tenor – szólamot kiugró konfliktusszólamnak (*vorschlagende Konfliktstimme*) nevezi.³⁸ A részlet *noema*-karaktere azonban nem vesztí jellegzetességéből, a szöveg üzenete, valamint a zeneszerző kiemelési szándéka messzemenően érvényesül.

A népének szövegének fordulópontját (*denn Jesus Christus, Gottes Sohn* [csak Jézus Krisztus, az Isten Fia]) Schütz kirobbanó erejű *noemával* érzékelteti. A teljes kóruson megszólaló zenei egység fényét egy újabb *antitheton* alkalmazása adja. Jézus Krisztus nevének megszólaltatását az 55. ütemben egy mély regiszterű, imitációs felépítésű, melizmákkal díszített részlet előzi meg. A két anyag kontrasztjából hatalmas energiák szabadulnak fel. A négyütemes *noema* ebből nyeri átütő erejét.

³⁸ A *Geistliche Chormusik* bővelkedik hasonló jelenségekben. A teljesség igénye nélkül, csak néhányat említünk ezek közül: 3/34. ü., 4/38. ü., 11/25. ü., 14/25. ü., 15/57. ü., 17/53. ü., 23/1. ü.

31. sz. kottapélda, *So fahr ich hin zu Jesu Christ*, 53-59. ütemek

denn Je - sus Chris - tus,
 denn Je - sus Chris - tus,
 mich füh - ren zum e - - - wi - gen Le - ben, denn Je - sus Chris - tus,
 mich füh - ren zum e - - - wi - gen Le - ben, denn Je - sus Chris - tus,
 mich füh - ren zum e - - - wi - gen Le - ben, denn Je - sus Chris - tus,

Schütz a mű sodró lendületű, imitációs záró szakaszában (71. ü.-től) nyomatékosítja a motívumok *anabasis*-jellegét. Az örök élet ígértét hordozó (*mich führen zum ewigen Leben*), ég felé törő dallamok valóban új értelmet adnak a hazatérésnek.

Also hat Gott die Welt geliebt (SWV 380)

„Mert úgy szerette Isten e világot, hogy az ő egyszülött Fiát adta, hogy valaki hiszen őbenne, el ne vesszen, hanem örök élete legyen.” (János evangéliuma 3, 16)

A jánosi mondatot a keresztyénség egyik alapigéjeként tartjuk számon, mivel Isten megváltó tettének legtömörebb összefoglalását tárja elénk. Minden jól tudott, sokszor, néha unásig hallott információ, bármily fontos legyen is, előbb-utóbb megszokottá, elkopottá válik. Ilyenkor új impulzusok, szokatlan hangsúlyok szükségesek ahhoz, hogy ezek a mondatok visszanyerjék nélkülözhetetlen igazságukat.

A motetta különös kezdése talán hasonló okokra vezethető vissza. Schütz egy „generál” felütéssel indítja a művet, mellyel feltűnő jelentőséget ad az *also* szónak. A beszédhasználatától eltérő szöveghangsúly figyelemfelkeltő hatású. A nyomatékot tehát nem az a tény kapja, hogy Isten szereti a világot, hanem hogy azt a világot szereti, melybe az egyszülött Fiát küldte, s ahol oly sokan hisznek majd az Ő nevében (*alle* [mind] négyszeres kiemelése).

32. sz. kottapéllda, *Also hat Gott die Welt geliebt*, 1-6. és 15-17. ütemek

Al - so, al - so hat Gott die Welt ge - liebt

Al - so, al - so hat Gott die Welt ge - liebt

Al - so, al - so hat Gott die Welt ge - liebt

Al - so, al - so hat Gott die Welt ge - liebt

Al - so, al - so hat Gott die Welt ge - liebt

auf daß al - le, al - le, al - le, al - le

auf daß al - le, al - le, al - le, al - le

auf daß al - le, al - le, al - le, al - le

auf daß al - le, al - le, al - le, al - le

auf daß al - le, al - le, al - le, al - le

A 31. ütemben érkezünk a motetta csúcspontjához, ahol a teológiai és a retorikai súlypontok egybeesnek, és egymást erősítik. A *sondern das ewige Leben haben* szövegrészt Schütz egy háromszorosán emelkedő *climax* figurával, és a hármas metrumba való átváltással emeli ki.

33. sz. kottapélda, *Also hat Gott die Welt geliebt*, 31-40. ütemek

Son dem das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge

Le - ben, das e - wi - ge Le - ben ha - ben.

O lieber Herre Gott (SWV 381)

Ó, drága Urunk! Ébressz fel minket, hogy készek legyünk, ha a Te Fiad jön, Őt örömmel fogadjuk és Neked tiszta szívvel szolgálhassunk a Te szeretett Fiad, Jézus Krisztus, a mi Urunk által. Amen.³⁹

A motetta bensőséges hangja a nyitó szakasz ölelkező dallamaiban, valamint a mű egészére igaz, vokális kamarazenerére emlékeztető imitációs felépítésében születik meg. A megszólítás zenéje (*O, lieber Herre Gott*) önálló, zárt egységet alkot. Szelídsége, s egyben intenzitása mutatkozik meg abban, hogy az *o, lieber* témaindítás állandóan szól valamelyik belépő szólamban. Simogató, melizmatikus dallamaiban, melyek különböző irányú íveikkel szinte befonják a rendelkezésükre álló zenei teret, egy nagyon személyes Isten-ember kapcsolat rajzolódik ki.

34. sz. kottapélda, *O, lieber Herre Gott*, 1-5. ütemek

O lie-ber Her - - - - - re

O lie - ber Her - - - - re Gótt

Az első feltűnő karakterváltást a 10. ütemben a *wecke uns auf* [ébressz fel] felszólításnál érezzük. Az *auf* szótagra felfutó rövid dallamegységek (*anabasis*), melyek megismétlődnek, egymást kiegészítve szólnak. Schütz tehát, hogy a kérést fokozással nyomatékosítsa, újra *climaxot* használ.

³⁹ Az advent második vasárnapjának miséjéből származó imádság szövegét saját fordításunkban közöljük.

35. sz. kottapélda, *O lieber Herre Gott*, 9-12. ütemek

Gott, wec - ke uns auf wec - ke uns auf, daß

Gott, wec - ke uns auf wec - ke uns auf, daß

Gott, wec - ke uns auf wec - ke uns auf, daß

Gott, wec - ke uns auf wec - ke uns auf, daß wir - be -

Azon, hogy Schütz az *ihn mit Freuden zu empfangen* [Őt örömmel fogadjuk] szövegrészt (40. ü.) hármassal lüktetésű, örvendező zenével párosítja, már nem lepődünk meg.

Tröstet, tröstet mein Volk (SWV 382)

„Vigasztaljátok, vigasztaljátok népemet, így szól Istenetek! Szóljatok Jeruzsálem szívéhez, és hirdessétek neki, hogy vége van nyomorúságának, hogy bűne megbocsáttatott; hiszen kétszeresen sújtotta őt az Úr keze minden bűneiért. Egy szó kiált: A pusztában készítsétek az Úrnak útát, ösvényt egyengessetek a kietlenben a mi Istenünknek! Minden völgy fölemelkedjék, minden hegy és halom alászálljon, és legyen az egyenetlen egyenessé és a bércek rónává. És megjelenik az Úr dicsősége, és minden test látni fogja azt; mert az Úr szája szólt.” (Ézsaiás könyve 40, 1-5)

A kötet 14. motettája egy ószövetségi prófécia szövegét hordozza. Bizonyára nem véletlen, hogy a következő kompozíció, mely az Újszövetség negyedik evangéliumából veszi a textusát, Keresztelő János hasonló prófétikus intelmeit önti zenébe.⁴⁰ A két zenemű ugyanakkor az üdvtörténeti eseménynek, az Úr visszajövetelének meghirdetésére szövetkezik.

A *Tröstet, tröstet mein Volk* című motetta szövegében a csodás esemény kísérőjelenségeiről is olvashatunk: a természet alkotásai elváltoznak, meghasonlanak önmagukkal. A zeneszerzői ábrázolás számára itt ismét az erőteljesen antithetikus kifejezőeszközök kínálják magukat. Schütz azonban pontos különbséget tesz a retorikailag-theológiailag megalapozott *antithesis* és a pusztasors felsorolás között. Az igeversben olvasható természeti jelenségek – a Megváltás különleges bizonyítékaiként – egymással egyenértékűek.

⁴⁰ Az újszövetségi Ige – Keresztelő János szavaival – visszautal az ézsaiási próféciaira.

Ábrázolásukat Schütz az *anabasis* - *katabasis* és a *hypotyposis* alakzataival valósítja meg. A 61. ütemben kirajzolódik szemünk előtt a völgy, mely lassan felemelkedik.

36. sz. kottapélda, *Tröstet, tröstet mein Volk*, 61-65. ütemek

Al - le Tal sol - len er - hö - het er - höh et wer - den,

A hegyek (68-71. ü.) magasból való alászállása (79-82. ü.) is egyértelmű zenei képet kap. A melodika lépcsőzetesen, a szekvencia tulajdonságait magán viselve ereszkedik.

37. sz. kottapélda, *Tröstet, tröstet mein Volk*, 68-71. és 79-82. ütemek

und al - le Ber - ge und Hü - - - gel
sol - len er - nied - ri - get, er - nied - ri - get wer - den

Az egyenetlenség (*ungleich*) nem csak melodikai, hanem ritmikai-metrikai értelemben is megvalósul, a motívum lezárása azonban minden szempontból kiegyenesedik (*eben*).

38. sz. kottapélda, *Tröstet, tröstet mein Volk*, 82-86. ütemek

und was un - gleich ist, soll e - ben wer - den,

A zenei hegycsúcsok nem szorulnak magyarázatra.

39. sz. kottapélda, *Tröstet, tröstet mein Volk*, 87-91. ütemek

und was höc - - - ke - rig ist, soll schlecht wer - den

A motetta első csúcspontja a csodás események meghirdetésével esik egybe: *Es ist eine Stimme eines Predigers* [egy szó kiált].⁴¹ A 2. tenor felütő hangjai – kiválva a „tömegeből” –

⁴¹ Az igevers tagolása a német és a magyar fordításban eltér egymástól. „*Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste.*” [Egy prédikátor hangja (szól) a pusztában:], illetve „Egy szó kiált: A pusztában készítsétek [...]” Schütz természetesen a német verziót vette figyelembe.

még nyilvánvalóbbá és erőteljesebbé teszik ezt a kiáltó szót, így a szólam különállósága egyáltalán nem gyengíti az egész zenei anyag *noema*-karakterét. A 8 ütemes egység homofón tömörszerűségével, tutti hangzásával, kiritmizált, alapállású akkordjaival szembetűnően emelkedik ki környezetéből, s valóban a meghirdetés, a felrázás gesztusával fordul a hallgató felé.

40. sz. kottapélda, *Tröset, tröset mein Volk*, 35-39. ütemek

The image shows a musical score for six voices and a bass line. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Es ist ei - ne Stim - me ei - nes Pre - di - gers". The score consists of six staves. The first five staves are vocal lines for different voice parts, and the sixth staff is a bass line. The lyrics are written below each staff.

Schütz a motetta záró szakaszában (94-100. ü.) újabb csúcspontot valósít meg, melyben ismét a teljes apparátust foglalkoztatja. Ez a pár ütemes ragyogás hivatott bejelenteni Isten dicsőséges megjelenését.

Ich bin eine rufende Stimme (SWV 383)

„En kiáltó szó vagyok a pusztában. Egyengessétek az Úrnak útját, [amint megmondotta Ézsaiás próféta.] Én vízzel keresztelek; de köztetek van, akit ti nem ismertek. Ő az, aki utánam jő, aki előttem lett, akinek én nem vagyok méltó, hogy saruja sziját megoldjam.” (János evangéliuma 1, 23, 26-27)

Az elsőként belépő 2. szoprán szólam a próféta szikár alakját idézi elénk. Témája rövid ideig társak nélkül, de annál több tartással és erővel szól. Messze hangzó felhívását Schütz

*exclamatio*val⁴² teszi megkerülhetetlenné. A témából és variált formáiból egy mesterien szerkesztett imitáció (*fuga realis*) bontakozik ki, melybe a *Wüste* [pusztaság] kifejezés motívuma második, önálló témaként (*metalepsis*)⁴³ épül be. Szekundonként ereszkedő dallama a *katabasis* jellemzőit mutatja.

41. sz. kottapélda, *Ich bin eine rufende Stimme*, 4-7. és 19-23. ütemek

Ich bin ei - ne ru - fen - de Stim - me
in der Wü - - - - - sten

A *hypotyposis* csoportba tartozó madrigalizmusokkal jeleníti meg Schütz a *Richtet den Weg des Herren* [Egyengessétek az Úrnak útját] és az *Ich taufe mit Wasser* [Én vízzel keresztelek] szövegrészeket. A 29. ütemben induló téma együtt ábrázolja az egyengetés gesztusát (azonos hangon tartott témafej), az útkészítéshez szükséges fegyelmet, valamint az út kanyargós vonalát. A hosszú, melizmatikus dallam feszességét a ritmusban megjelenő pregnáns pontozás adja.

42. sz. kottapélda, *Ich bin eine rufende Stimme*, 29-35. ütemek

Rich - tet den Weg des Her - ren

A motetta nyitó témájával rokon az a dallam, mellyel Schütz az *Ich taufe mit Wasser* kezdetű szakaszt indítja (44. ü.). Kezdőhangja, valamint hangközei és irányai is megerősítik összetartozásukat. A téma „ékessége” a vizet ábrázoló melizmatikus nyolcadmozgás.

43. sz. kottapélda, *Ich bin eine rufende Stimme*, 44-47. ütemek

Ich tau - fe mit Was - - - - - ser

⁴² Közvetlenül a retorikából áttemelt alakzat. A beszédben előforduló felkiáltás zenei megfelelője.

⁴³ Csak Burmeister említi ezt az alakzatot. Egy második témát ért alatta, mely minden szólabban megjelenik.

„De köztetek van” – mondja Keresztelő János Jézus Krisztusra utalva.⁴⁴ A már említett schützi *aberek* egy újabb formájával állunk szemben, mely magán viseli mind az *antitheton*, mind a *noema* ismertetőjegyeit. Karaktere különbözik a megelőző szakasz imitációs polifóniájától, hiszen a szöveget a kórus minden szólam részvételével, egyetlen akkord ritmizált éneklésével tolmácsolja. Ezek alapján érezhetjük *antithetonnak*, melyet maga az *aber* szó is megerősít. Megítélésünk szerint a szakasz a *noema*-definíció lényegének is megfelel, hiszen a homofón faktúrájú részlet jelentősen kiemelkedik nem homofón környezetéből. A jelenség leginkább kórus-recitativóra emlékeztet. Toussaint a *noema* fogalmának tágabb értelmezésekor említi a kórus-recitativót, mint a zsoltárversek megszólaltatásának egyik lehetőségét.⁴⁵ Az itt szereplő zenei-retorikai alakzat pontos megnevezése nélkül is érezzük, hogy Schütz az igevers megzenésítésekor a kiemelés egyértelmű szándékával járt el.

44. sz. kottapélda, *Ich bin eine rufende Stimme*, 57-61. ütemek

The musical score shows six staves. The top five staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and the bottom staff is the basso continuo. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "a - ber er ist mit-ten un-ter euch ge - tre - - ten". The vocal parts are homophonic, with each voice part having a similar melodic line. The basso continuo provides a simple harmonic accompaniment.

⁴⁴ Az igeszakaszban nem szerepel Jézus Krisztus neve, de minden szó az ő személyére és méltóságára mutat. A Megváltó alakjának ez a különös körülírása titokzatossá és egyben tiszteletet parancsolóvá teszi a bibliai szöveget.

⁴⁵ Toussaint, im. 12

Ein Kind ist uns geboren (SWV 384)

„Mert egy gyermek születik nekünk, fiú adatik nekünk, és az uralom az ő vállán leszen, és hívják nevét: csodálatosnak, tanácsosnak, erős Istennek, örökkévalóság atyjának, békesség fejedelmének! Uralma növekedésének és békéjének nem lesz vége a Dávid trónján és királysága felett, hogy felemelje és megerősítse azt jogosság és igazság által mostantól mindörökké. A Seregek Urának buzgó szerelme mívelendi ezt!”
(Ézsaiás könyve 9, 6-7)

Az igeversben együtt jelenik meg a születendő gyermek védtelen és ártatlan képe és a minden hatalommal felruházott, jogosságot és békét hozó uralkodó szilárd hatalma. Nehéz belátnunk, hogy ez a két személy kezdettől fogva egy és ugyanaz, pedig ez a gondolat a textus üzenetének lényegéhez tartozik. Schütz motettájában mindkét kép jelen van. A gyermek Krisztus születését ringatózó, páratlan metrumú zenei anyag adja hírül, melyben Schütz kétkórusos technikája is megmutatkozik. A zeneszerző egyértelmű zárlattal jelzi a két kép közti határvonalat, de a szakaszok közti átmenetet is gondosan előkészíti. Hemiolával épít hidat a páratlan és a páros metrumú motettarészek közé, ezzel teremti meg a zenei és egyben a gondolati folytonosságot.

Isten uralmának jelzőit hosszan sorolja az igevers. A motettából négy szakaszt emelünk ki, melyek esetében a szöveggel való kapcsolatot különösen erősnek érezzük. A textus két alkalommal hozza a *Herrschaft* [uralkodás, uralom] kifejezést, amit Schütz mindkét esetben ismétlődő, hosszú hangokra ültet, és kiemel a zenei környezetből. Az első forma négyszer hangzik el (19. ütemtől) a részkórusok váltakozó éneklésében (*anaploke*).

45. sz. kottapélda, *Ein Kind ist uns geboren*, 19-23. ütemek

Wel - ches Herr - schaft ist auf sei - ner Schul - ter, wel - ches

Wel - ches Herr - schaft ist auf sei - ner Schul - - - ter

Wel - ches Herr - schaft ist auf sei - ner Schul - ter

Másodízben (55-58. ü.) egy *noema*-szerű tömbbel, a teljes apparátus részvételével komponálja meg Schütz a *Herrschaft* kifejezést. Itt ugyan csak egyszer, de annál nagyobb fényvel és jelentőséggel hangzik.

46. sz. kottapélda, *Ein Kind ist uns geboren*, 54-58. ütemek

The musical score consists of six staves. The first four staves are in soprano, alto, tenor, and bass clefs, respectively. The fifth and sixth staves are in soprano and bass clefs. The lyrics are: 'fürst, auf daß sei-ne Herr - schaft groß - wer - de'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and ties.

A fenti zenei idézetben megfigyelhettük, hogy a tenor szólam – korábban indított motívumával – megbontja a szólamok homofóniáját és önállóságát az egész területen (54-65. ü.) megőrzi. Ebben az esetben is a Toussaint-féle konfliktusszólammal van dolgunk, mely itt a részek összekapcsolásában játszik fontos szerepet.

A 35. ütemben a felsorolás sürgető gesztusa eleveníti meg a zenei anyagot. Schütz fürge, szillabikus motívumai, valamint a szólamok szűk követésű kánonja (*fuga imaginaria*)⁴⁶ izgatottságot eredményeznek. A motettaszakasz mégis a rendíthetetlen hatalom képévé válik – Schütz szilárd, belső orgonapontokat feszít ki a zenei szövetben.

⁴⁶ Toussaint a fuga-csoportba sorolja a jelenséget, mely gyakorlatilag a kánontechnikát jelöli. Burmeister ugyanezt *unisona* (prím és oktáv hangközökben), illetve *multisona* (egyéb hangközök) néven említi.

47. sz. kottapélda, *Ein Kind ist uns geboren*, 35-39. ütemek

und er heißt Wun-der-bar, Rat, Kraft, Held, und er heißt Wun-der-bar, Rat, Kraft, Held, Kraft, Held,
 und er heißt Wun-der-bar, Rat, Kraft, Held, und er heißt Wun-der-bar, Raft, Kraft, Held,
 und er heißt Wun-der-bar,
 und er heißt Wun-der-bar,

A zenei-retorikai csúcspontot Schütz a motetta utolsó zenei egységére helyezi. Ez az igeszakasz záró mondatával esik egybe, ahol fény derül az üdvtörténeti események mögött rejtőző legvégső okra: „A Seregek Urának buzgó szerelme mívelendi ezt.” A lelkesült hangú záró szakaszt Schütz *noemával* vezeti be.

48. sz. kottapélda, *Ein Kind ist uns geboren*, 91-93. ütemek

Sol - - - ches wir tun
 Sol - - - ches wir tun
 Sol - - - ches wir tun
 Sol - - - ches wir tun der
 Sol - - - ches wir tun
 Sol - - - ches wir tun

Das Wort ward Fleisch und wohnet unter uns (SWV 385)

„És az Ige testté lett és lakozék miközöttünk és láttuk az ő dicsőségét, mint az Atya egyszülöttjének dicsőségét, aki teljes volt kegyelemmel és igazsággal.” (János evangéliuma 1, 14)

A kórusmű formai felépítését teljes motettarészek nagy felületű ismétlődései határozzák meg. Egy-egy szakasz visszatérésekor Schütz többnyire csak a kórus szólamainak összeállításán változtat (*modulatio vocum*). Az adott szakaszok belső felépítésében is fontos szerepet játszik az ismétlés.

A kompozíció szövegül választott igeverset a zeneszerző három nagy egységre osztja fel, és három önálló zenei egységgel (A, B, C) párosítja. Ezek önmagukban is kétrészesek, ugyanis kétféle zenei anyagból építkeznek. A motetta felépítésének vizsgálata közelebb visz a retorikai és a teológiai koncepció megértéséhez, ezért röviden tekintsük át a visszatérő szakaszok logikáját.

A A B B C B B C Coda – (C)

A (1-11. ü.)

Das Wort ward Fleisch und wohnet unter uns,
És az Ige testté lett és lakozék miközöttünk,

B (28-40. ü.)

und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des eingebornen Sohns vom Vater
és láttuk az ő dicsőségét, mint az Atya egyszülöttjének dicsőségét,

C (53-70. ü.)

voller Gnade und Wahrheit.
Aki teljes volt kegyelemmel és igazsággal.

Ugyan az A és B részek kétszer hangzanak el, az igazi nyomatékot mégis a C rész és annak teológiai mondanivalója kapja. Páratlanságából adódóan a motetta tengelyében áll. A mű lezárását adó *Coda* is a C részből nyeri anyagát. Az A és B szakaszokat meghaladó terjedelme, és legfőképpen a Schütz által használt zenei-retorikai alakzatok is alátámasztják feltevésünket.

A motetta 53. ütemében a teljes kóruson szólal meg az az erőteljes *noema*, mely a kinyilatkoztatás szándékával ragadja meg a hallgatót. Schütz az azonos hangfajú szólamok felcserélésével megismétli a fényes akkordtömböket, ezzel egy *mimesis* hoz létre. A zenei-retorikai alakzatokkal való fokozás azonban még nem ér véget: a *mimesis* az *anaploke* jelenségébe csap át, mikor a két részkórus négyeszeri ismétléssel, felváltva énekli a *Gnade und*

Wahrheit [kegyelem és igazság] szavakat. A rész lezárását a teljes kórus megszólalása hozza meg.

49. sz. kottapélda, *Das Wort ward Fleisch und wohnt unter uns*, 53-59. ütemek

The image shows a musical score for six voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "vol - - - ler Gna - - de, vol - - ler Gna - - - de". The score consists of six staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some phrases spanning across bar lines. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Staff 1 (Soprano): vol - - - ler Gna - - de, vol - - ler Gna - - - de
- Staff 2 (Alto): vol - - - ler Gna - - de, vol - - ler Gna - - - de
- Staff 3 (Tenor 1): vol - - - ler Gna - de, vol - ler Gna - de
- Staff 4 (Tenor 2): vol - - - ler Gna - - de, vol - - ler Gna - - - de
- Staff 5 (Bass 1): vol - - - ler Gna - - de, vol - - ler Gna - - - de
- Staff 6 (Bass 2): vol - - - ler Gna - - de, vol - - ler Gna - - - de

Mi tehát a teológiai mondanivaló? Az igevers első üzenete – a végtelen Ige véges testté létele – szembetűnő ellentmondása ellenére sem szorul különösebb magyarázatra. A kegyelem és az igazság egymásmellé állításában ugyan nem érzékeljük a feszültséget, pedig a két fogalom alapvetően kioltja egymást. A kegyelem a bűn és következményeinek elengedését, az igazság pedig ugyanezeknek a leleplezését és büntetését munkálja. Schütz számára a két fogalom egyidejű létezése – mely csak Jézus Krisztus személyében valósulhat meg – a textus legfontosabb üzenete.

A motetta kezdésének méltóságteljes akkordjaival a zeneszerző az előbb említett első gondolatot sem hagyja észrevétlenül (*Das Wort ward Fleisch* [Az Ige testté lett]). A misztikum helyett az ünnepélyesség hangja a meghatározó. A nyitókép – plagális zárásának fényével – különös hangsúlyt helyez a *Fleisch* [test] kifejezésre.

50. sz. kottapélda, *Das Wort ward Fleisch und wohnt unter uns*, 1-6. ütemek

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (SWV 386)

„Az eget beszélők Isten dicsőségét, és kezeinek munkáját hirdeti az égboltozat.

Nap napnak mond beszédet; éj éjnek ad jelentést.

Nem olyan szó, sem olyan beszéd, amelynek hangja nem hallható:

Szózatuk kihát az egész földre, és a világ végére az ő mondásuk. A napnak csinált bennük sátort.

Olyan ez, mint egy vőlegény, aki az ő ágyasházából jön ki; örvend, mint egy hős, hogy futhatja a pályát.

Kijövetele az ég egyik szélétől s forgása a másik széléig; és nincs semmi, ami elrejtőzhetnék hevétől.”

(Zsoltárok könyve 19, 2-7)

A zsoltáros Isten teremtményeinek nagyszerűsége felett örvendezik, melyek betöltik feladatukat: dicsérik és hirdetik az Alkotót, akinek kezében formáltattak. A zsoltáridézet első verse bevezeti, és egyben összefoglalja a mennyboltozat poétikus leírását. Schütz ezt az első mondatot (*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündiget seiner Hände Werk.*) mottó-szerű funkcióval látja el, mely a motetta végén megismétlődik (93-102. ü.). A zenei egység ezáltal formaalkotó szerephez jut: keretbe foglalja a motetta anyagát. Schütz további feladatot is szán a zenei mottónak. A kompozícióhoz illesztett doxológia záró formuláját (*wie es war im Anfang, jetzt und immer dar und von Ewigkeit, Amen* [miképpen volt kezdetben, most és mindörökké, Amen]) is ez a muzsika tolmácsolja, melyet immár joggal nevezhetünk refrénnek (117-126. ü.).

A *Psalmen Davids* többkórusos hangzásvilágát idéző telt homofóniában a teljes apparátus deklamálja a zsoltárverset (13-22. ü.). Schütz hosszú hangértékekkel (*Ehre Gottes* [Isten dicsőségét]), valamint pregnáns pontozott ritmussal (*verkündigt* [hirdeti]) emeli ki a fontos kifejezéseket.

51. sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 13-22. ütemek

die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes, und die Fes -

die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes, und die Fes -

die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes, und die Fes -

die Hi - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes, und die Fes -

die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fes -

die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - - - tes, und die Fes -

te ver - kün - di - get sei - ner Hän - - - de Werk

te ver - kün - di - get sei - ner Hän - de Werk

te ver - kün - di - get sei - ner Hän - - - de Werk

te ver - kün - di - get sei - ner Hän - de Werk

te ver - kün - di - get sei - ner Hän - - - de Werk

te ver - kün - di - get sei - ner Hän - de Werk

Ugyancsak a *Psalmen Davids* kórushasználatát fedezhetjük fel a tutti hangzást megelőző *choro favorito* szerepeltetésében. Schütz a felső szólamok tercettjével vezeti be a zsoltárfeldolgozást (1-12. ü.). A részkórus anyaga imitációval indul, azonban a zsoltár második félversének muzsikája már előrevetíti a hatszólamú tökéletes homofóniát. Schütz összehangolja a két rész szövegbeli súlypontjait.

Az égitesteket megszemélyesítő zsoltársorok lehetőséget adnak a szövegfestő zenei elemek (*hypotyposis*) gazdag alkalmazására. Schütz minden alkalmat megragad, hogy a képszerű szöveg a zenében is meglevenedjék. Kupolás motívummal rajzolja meg az égitestek mindenhová eljutó szózatát, vagyis a fényt (*Ihre Schnur gehet aus in alle Lande* [Szózatuk kihát az egész földre]). A zenei ív, mely egy rövid *anabasis*ból és *katabasis*ból áll, középen „elszakad” (*abruptio repentina*),⁴⁷ rövid delelés ékelődik a két motívum közé.

52. sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 35-37. ütem

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Ih-re Schnur geh-et aus in al-le Lan-de,". The music consists of a series of eighth and quarter notes, with a small gap in the middle of the phrase.

A Nap pályáját megjelenítő motívum hosszú ívben feszül ki (80-88. ü.). „Kijövedele az ég egyik szélétől, s forgása a másik széléig” (*Sie gehet auf an einem Ende des Himmels und läuft um bis wieder an das selbige Ende*) – mondja a zsoltárvers. Az első szoprán szólam melodikája szekundonként haladó emelkedésével egy teljes oktávot tölt ki (*anabasis*), majd a kezdőhanghoz visszatérve zár le. A második szoprán ezt kánonszerű imitációban követi (*fuga imaginaria*, Burmeisternél *unisona*).

53. sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 80-88. ütemek

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Sie ge-het auf an ei-nem En-de das Him-mels und läuft um bis". The music features a long, sweeping melodic line in the soprano part, with a second soprano part imitating it.

⁴⁷ Lásd a 22. lábjegyzetet

wie - der an das sel - bi - ge En - de,
um bis wie - der an des sel - bi - ge En - de,

Markánsabb zenei képet használ Schütz az *an der Welt Ende* [a világ végére] szövegrész megjelenítésében (47-49. ü.). Ott, ahol véget ér a világmindenség, a semmibe hullanak le a motívumok. Félbeszakadó *katabasis*ok és egy félütemnyi teljes csend jelzik az ismert világ végső határát. Nicius *hemioteleuton*nak, Walter *homoeoptoton*nak nevezi azt a szünetfajta, mely a szólamokban egyszerre, jelentősebb formai lezárás nélkül jelentkezik.

53. sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 47-49. ütemek

an der Welt En - de.
an der Welt En - de.
an der Welt En - - - de.
an der Welt En - de, der Welt En - de.
an der Welt En - de.
an der Welt En - de.

A *hypotyposis*-csoport egyik nagyon gyakori figurája a mozgást kifejező melizmatikus nyolcadmozgás. A zoltárvers hasonlatában a friss örömtől boldog vőlegény képe jelenik meg, aki fiatal lendületével futhatja (*zu laufen*) az előtte álló pályát. Schütz ezt a felszabadult ujjongást szökellő hármashangzat-felbontásokkal és fürge nyolcad-melizmákkal ábrázolja, melyek minden szólam anyagában megjelennek. A legnagyobb, decimát kitöltő skálamenetet

a basszus szólamban halljuk, mely ezzel kimeríti a szólam hangterjedelmének elméleti lehetőségeit.⁴⁸

54. sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 68-74. ütemek

The image displays a musical score for six vocal parts, arranged in two systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in German and describe the glory of God as told by the heavens.

System 1 (Measures 68-74):

- Part 1 (Soprano):** zu lau - fen, zu lau - - - fen, zu lau - fen zu lau - fen,
- Part 2 (Alto):** zu lau - fen, zu lau - - - fen, zu lau - - - fen,
- Part 3 (Tenor):** zu lau - fen, zu lau - - - - -
- Part 4 (Bass):** zu lau - - - - - fen, zu lau - - - - -
- Part 5 (Tenor):** zu lau - fen, zu lau - fen, zu lau - - - - - fen,
- Part 6 (Bass):** zu lau - fen, zu lau - - - - -

System 2 (Measures 75-78):

- Part 1 (Soprano):** zu lau - fen,
- Part 2 (Alto):** fen den Weg,
- Part 3 (Tenor):** fen den Weg,
- Part 4 (Bass):** fen den Weg,

⁴⁸ Burmeister az öt vonal által behatárolt hangterjedelem fel- illetve lefelé történő átlépését *hyperbole-hypobole*-nek nevezi. A basszus említett futama súrolja a definíció által szabott kitételek határát.

A doxológia – a kezdeti kétkórusosság (103-116. ü.) után – a hatszólamú kórushangzás minden pompájával zárja a kompozíciót.

Schütz a 19. zsoltár feldolgozásában érezhetően nem teológiai hangsúlyok kijelölésére, hanem a hangzásrendezésre – ahogy az előszóban mondja, a *modulatio vocum* szempontjaira – összpontosít. Kifejezési eszközei, a zenei-retorikai figurák a kompozíció felékesítését szolgálják, egy alapvetően szövegeközpontú, affektív ábrázolás bővebb kifejtését.⁴⁹ Változatos és a cél szempontjából tökéletesen megválasztott, mégis egyszerű és közérthető képekkel tolmácsolja a zsoltáros szavait. Életet és lelket ad textusnak, ahogy ezt Caldenbach a *hypotyposis*-csoport meghatározásában mondja.⁵⁰

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (SWV 387)

Szívből szeretlek Téged, Uram. Kérlek, ne légy tőlem távol segítségével és kegyelmeddel! Az egész világ nem ad örömet, az eget és a földet sem kérdezem, ha Téged bírhatlak. Ha szívem rögtön összetörik, úgy csak Te vagy az én bizodalمام. Én osztályrészem és szíves vigaszom, aki engem vérén megváltott. Jézus Krisztus, Istenem és Uram, ne hagyj engem szegyenben!

Igen, Uram, a Te ajándékok és adományod az én testem és lelkem, mindenem, amim van ebben a szegény életben, amivel dicséretedre lehetek. Hogy embertársamnak szolgálhassak, add nekem a Te kegyelmedet! Órizz engem, Uram, a hamis tanítástól, a Sátán gyilkolásától és a hazugságtól! Minden keresztben tarts meg engem, hogy hordozhassam türelmesen. Jézus Krisztus, Istenem és Uram, vigasztalj engem halálos szükségemben!

Ó, Uram, add, hogy a te kedves angyalod végső órámon lelkemet Ábrahám kebelére vigye, s a testet alvóhelyén lágyan, kín és gyötrelm nélkül feküdni a legvégső napig. Akkor ébressz fel engem a halálból, hogy szemeim örömben lássanak Téged. Ó, Isten fia, én Üdvözítőm és kegyelmi trónusom! Jézus Krisztus, hallgass meg, örökké akarlak magasztalni Téged!⁵¹

A népének szövegéből a személyes istenkapcsolatot hangsúlyozó, érzelmes kegyesség levegője árad.⁵² Schütz intenzív muzsikájának köszönhetően az énekszöveg sorai őszinte, mély ragaszkodássá nemesülnek.

A kötetben szereplő népének-feldolgozások közül ez a kompozíció őriz meg a legtöbbet forrásának jellegéből, kollektív karakteréből. Schütz megtartja a strófikus formát, a

⁴⁹ Lásd a dolgozat zenei-retorikai párhuzamokkal foglalkozó fejezetében (II. 2., 18. oldal) G. J. Buelow érvelését.

⁵⁰ Lásd a fejezet 4. oldalán.

⁵¹ Az evangélikus énekeskönyv 362. énekének szövegét Martin Schalling (1532-1608) írta, magyar nyelvű költői fordítását Bodrog Miklós (1929-?) készítette. Az énekeskönyv a dallam 1577-ből származó strassburgi változatát hozza. A népének szövegét saját fordításunkban közöljük, mely természetesen nélkülözi a műfordítás szépségét és formáját, de jobban követi a német szöveg szó szerinti értelmét.

⁵² A hit érzelmi oldalát hangsúlyozó kegyességről bővebben szoltunk a dolgozat I. 3. fejezetében (11. oldal).

versszakok változatlan zenei anyag fölött szólalnak meg. A motettát – a népének gyülekezeti használatára jellemző homofón szerkeztés nélkül is – korálszerű tónus jellemzi. Nagyobb felületű, valódi polifóniával nem találkozunk a műben, a hangzás kialakításában alapvetően az akkordikus gondolkodás az uralkodó. Schütz a részkórusok és a teljes kar szembeállítását alkalmazza, mely helyenként azonban az imitációs áttörtség érzetét kelti.

A részkórusok váltott éneklése (*anaploke*) legtöbb esetben a zenei egységek variált megismétlését hordozza (pl. 3-9. ü., 49-52. ü.). A 9. ütemben induló szakaszban – ha csak a fülünkre hagyatkozunk – ugyancsak A és B kórus, majd a tutti belépését érzékeljük. A kottaképből azonban kiderül, hogy Schütz fokozatosan építi ki az apparátust. Az illúzió mögött az ismétlődő, és az azonos hangfajú szólamok közt cserélődő hinta-motívumok vándorlása áll. A zenei retorika fogalmaival élve tekinthetjük a jelenséget szólamkánonnak, azaz *fuga imaginarianak*, vagy egy zárt dallami egység más szólamban történő megismétlésének, vagyis *polyptoton*-nak. Ha azonban az azonos hangfajú szólamok közt megoszló motívumokat folyamatos, önmagát ismétlő dallamnak tekintjük, abban az esetben *pallilogiaról* beszélhetünk.

55. sz. kottapélda, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, 10-16. ütemek

The musical score consists of six staves. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Staff 1: ich bitt, wollst sein von mir nicht fern,
- Staff 2: wollst sein von mir nicht fern, ich bitt, wollst sein von mir nicht
- Staff 3: ich bitt, wollst sein von mir nicht fern, ich bitt, wollst sein von mir nicht
- Staff 4: ich bitt, wollst sein von mir nicht fern, ich
- Staff 5: ich bitt, wollst sein von mir nicht fern, ich bitt, wollst sein von mir nicht fern,
- Staff 6: ich bitt, wollst sein von mir nicht fern, ich

Dashed lines in the original image indicate the overlapping and imitative nature of the vocal parts, showing how the same melodic phrase is repeated by different voices in a staggered fashion.

ich bitt, wollst sein von mir nicht fern,
 fern, ich bitt, wollst sein von mir nicht fern,
 fern, ich bitt, wollst sein von mir nicht fern,
 bitt, wollst sein von mir nicht fern,
 ich bitt, wollst sein von mir nicht fern,
 bitt, wollst sein von mir nicht fern,

Schütz a tökéletes homofónia (*noema*) nyomatékositó hatását a népének felépítéséből adódó Baar-forma tagolási pontjain, illetve a motetta kiemelkedő jelentőségű szövegrészénél, Jézus Krisztus megszólításánál használja. Az egyes formarészek indítását a népének dallamából vett idézetekkel is kijelöli. A művet nyitó *herzlich lieb* [szívből szeretlek] *noemaja* akkordikus jellegével és harmóniai zártságával előtétként válik le a folytatásról. A népének kezdő hangjait a szoprán szólamban halljuk.

56. sz. kottapélda, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, 1-2. ütemek és az Evangélikus Énekeskönyv 362. éneke

Herz - lich lieb,
 Herz - lich lieb,
 Herz - lich lieb,
 Herz - lich lieb,
 Herz - lich lieb,
 Herz - lich lieb,

Szív - ből sze - ret - lek, Jé - zu - som. Légy ve - lem ván - dor -
 u - ta - mon, ir - gal - mad - dal a sí - rig! Nél - kü - led mi e föl - di tér, Ég,
 vi - lát vé - led föl nem ér, Lel - kem csak ben - ned bí - zik. Az é - let - ben és
 ha - lál - ban, csak be - léd ve - tem bi - zal - mam, Te ö - rök kin - csem,
 vi - ga - szom, Szent vé - red - re ha - gyat - ko - zom. Fel - sé - ges Úr, Én
 Jé - zu - som, én Jé - zu - som, Ne en - gedj szé - gyen - re jut - nom!

A 20. ütemtől Schütz megismétli a *stollen* teljes zenei anyagát. Az *abgesang* kezdetét is a homofón szerkesztés jellemzi, bár a teljes hangzás helyett Schütz itt a kétkórusos megoldást választja. A első szoprán szólam újra felidézi a népének három dallamhangját.

58. sz. kottapélda, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, 39-43. ütemek

die ganz Welt nicht er-freu-et mich.

die ganz Welt nicht er-freu-et mich.

die ganz Welt nicht er-freu-et mich, nach Himml und Er-den frag ich nicht,

die ganz Welt nicht er-freu-et mich, nach Himml und Er-den frag ich nicht,

nach Himml und Er-den frag ich nicht,

nach Himml und Er-den frag ich nicht,

A népének refrénje (*Herr Jesu Christ, mein Gott und Herr* [Jézus Krisztus, Istenem és Uram]) a motetta minden versszak végén visszatérő, kiemelkedő zenei pillanata, melyet Schütz – a népénktől eltérően – megismétel (71-80. ü.). *Noema*-karaktere mellett dallami jelenségek is hozzájárulnak a zenei részlet hangsúlyossá tételéhez. A szoprán szólamban hallható felkiáltás, *exclamatio* (60-61. ü.) alapozza meg a szakasz elragadtatott tónusát, majd a késleltetésekből adódó disszonanciák (*Jesu*) megszelídülnek, a heves indítás után a zenei történések „megcsendesednek”. A basszus kivételével minden szólam ereszkedő motívumokkal csukódik össze, melyet a harmóniai álzárlatok (*Christ, Herr* szavaknál) egymásutánja is elősegít.

A mélyszólamban hallható négyhangos, ismétlődő és fokozatosan emelkedő motívumsor, zenei-retorikai nevén a *climax*, belesimul az elfogyatkozó zenei folyamatba, annak ellenére, hogy a *climax* az esetek elsöprő többségében a fokozás egyik nagyon jelentős

eszköze. Hadd utaljunk itt újra azon megállapításunkra,⁵³ miszerint Schütz nem kiszámíthatóan és sztereotíp módon használja a zenei-retorikai figurákat, hanem állandó változásban és a szöveg legmélyebb értelmének kifejezésében.

59. sz. kottapélda, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, 71-76. ütemek

Herr Je - su Christ, mein Gott und Herr,
Herr Je - su Christ, mein Gott und Herr,
Herr Je - su Christ, mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,
Herr Je - su Christ, mein Gott und Herr,
Herr Je - su Christ, mein Gott und Herr,
Herr Je - su Christ, mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,

Das ist je gewißlich wahr (SWV 388)

„Igaz beszéd ez és teljes elfogadásra méltó, hogy Krisztus Jézus azért jött e világra, hogy megtartsa a bűnösöket, akik közül első vagyok én. De azért könyörült rajtam, hogy Jézus Krisztus bennem mutassa meg legelőbb a teljes hosszútűrését, példa gyanánt azoknak, akik hisznek őbenne az örök életre. Az örökkévaló királynak pedig, a halhatatlan, láthatatlan, egyedül bölcs Istennek tisztesség és dicsőség örökkön örökké. Amen.” (Timótheushoz írt 1. levél 1, 15-17)

Pál apostol személyes hitvallása áll előttünk, mely az őszinte bűnvallástól az elragadtatott dicsőítésig jut el. Schütz muzsikája ugyanezt az utat járja végig.

Az apostol bizonyosságának szilárdságát Schütz – az előző motettához hasonlóan – tömbben mozgó akkordokkal fejezi ki. A kezdésben rejlő kinyilatkoztatás-szerű erővel

⁵³ Lásd a dolgozat II. 2. fejeztének 19. oldalán.

megelőlegzi és alátámasztja az apostol mondanivalójának hitelét. Az a tény, amire nézve Pál önvizsgálata és magasztalása igaz lehet, a motetta 21. ütemében nyer megfogalmazást.

60. sz. kottapélda, *Das ist je gewißlich wahr*, 21-31. ütemek

Schütz megváltás feletti öröme félreérthetetlenül fejeződik ki a részlet hármas lüktetésű, táncos karakterében. A jól ismert jelenség ezúttal azonban több rendkívüli elemmel egészül ki. A kórus ritmikus szöveg-deklamációja egyetlen akkordhangzason belül történik. A harmóniai állóképben csak akkor történik változás, mikor az öt ütemes zenei egység egy

szekunddal mélyebben – minden harmóniai átvezetés nélkül – még egyszer megismétlődik. A repetíció-szerű jelenséget a két szoprán és a két tenor szólam kánonja, valamint az állandó szólamcserék bonyolítják. Az akkord alaphangját hangoztató basszus szólam is részt vesz a szöveg erős ritmizálásában. Schütz egyfajta ritmikai-metrikai mechanikusságot „kényszerít” a szövegre, mely annak – állandósága ellenére, vagy éppen következtében – világosságot és átütőerőt kölcsönöz. Olyannyira hatékonyan teszi ezt Schütz, hogy az érintett szöveget már nem vagyunk képesek másképpen olvasni, vagy mondani. Prózaritmusát – Schütz interpretációjához képest – halványnak, erőtlennek érezzük.

A motetta 65. ütemében a zene tónusa megváltozik. *Aber darum ist mir Barmherzigkeit widerfahren* [De azért könyörült rajtam] – mondja a szöveg. A hangzás áttörtsége ellenére, vagy inkább mellett ezt a motettaszakaszt izgatottság, sürgetés jellemzi. Szillabikus, rövidebb ritmusértékekből álló motívumai gyors haladást tesznek lehetővé a szövegben. Schütz spórolni látszik az apparátussal, a teljes kar csak rövid pillanatokra szólal meg együtt. A hallgató figyelmét egyetlen kifejezés ragadja meg: *zum ewigen Leben* [az örök életre]. A felkiáltásra (*exclamatio*) emlékeztető motívum minden szólamban kiemelkedik.

61. sz. kottapélda, *Das ist je gewißlich wahr*, 100-101. ütemek

zum e - wi - gen Le - - - ben

zum e - wi - gen Le - ben

Pál apostol magasztalását Schütz doxológiaként illeszti a motetta végére. Lelkesült, patetikus hang és ragyogó, homofóniában mozgó akkordok jellemzik a zárószakasz első felét, amelyben Schütz a *noema* -karaktert érvényesíti. A zenei-retorikai figurát a zeneszerző egy különös megoldással teszi még hatásosabbá. A szöveg felsorolás-jellegét fokozásként értelmezi. Az egymást követő méltóságjelzők egyre magasabbra törnek a hanglétrán. Egy kvintnyi emelkedés után természetesen robban ki a motetta lezárását adó szakasz: *sei Ehre und Preis in Ewigkeit, Amen* [dicséret és dicsőség mindörökké, Amen].

62. sz. kottapéllda, *Das ist je gewißlich wahr*, 110-119. ütemek

Gott, dem e - wi - gen Kö - ni - ge, dem Un - ver - gäng - li - chen - und Un - sicht - ba - ren

Gott, dem e - wi - gen Kö - ni - ge, dem Un - ver - gäng - li - chen und Un - sicht - ba - ren

Gott, dem e - wi - gen Kö - ni - ge, dem Un - ver - gäng - li - chen und Un - sicht - ba - ren

Gott, dem e - wi - gen Kö - ni - ge, dem Un - ver - gäng - li - chen und Un - sicht - ba - ren

Gott, dem e - wi - gen Kö - ni - ge, dem Un - ver - gäng - li - chen und Un - sicht - ba - ren

Gott, dem e - wi - gen Kö - ni - ge, dem Un - ver - gäng - li - chen und Un - sicht - ba - ren

und al - lein Wei - sen

und al - lein Wei - sen

und al - lein Wei - sen

und al - lein Wei - sen

und al - lein Wei - sen

und al - lein Wei - sen

Ich bin ein rechter Weinstock (SWV 389)

„Én vagyok az igazi szőlőtő, és az én Atyám a szőlőműves. Minden szőlővesszőt, amely énbennem gyümölcsöt nem terem, lemetsz; mindazt pedig, amely gyümölcsöt terem, megtisztítja, hogy több gyümölcsöt teremjen. Maradjatok énbennem és én is tibennetek. Miképpen a szőlővessző nem teremhet gyümölcsöt magától, hanemha a szőlőtőkén marad; akképpen ti sem, hanem ha énbennem maradtok. Én vagyok a szőlőtő, ti a szőlővesszők;” (János evangéliuma 15, 1-2 és 4-5a)

Schütz a 21-es motetta esetében változtat a bibliai igazsákszöveg eredeti formáján. Nem követi a versek sorrendjét és elhagyja a harmadik verset. A zeneszerző textushoz való alkotó-formáló hozzáállását már megtapasztalhattuk a szövegrészek ismétlésében, belső utalások elhagyásában (15. motetta), a kezdő vers visszaidézésében (18. motetta). Efféle bátor szövegkezelésre azonban – mint amelyet az *Ich bin ein rechter Weinstock* című kompozícióban látunk – nem szolgált több példát a kötet. Schütz verziója tehát:

„Én vagyok az igazi szőlőtő, és az én Atyám a szőlőműves. Minden szőlővesszőt, amely énbennem gyümölcsöt nem terem, lemetsz; mindazt pedig, amely gyümölcsöt terem, megtisztítja, hogy több gyümölcsöt teremjen. Én vagyok a szőlőtő, ti a szőlővesszők. Maradjatok énbennem és én is tibennetek. Miképpen a szőlővessző nem teremhet gyümölcsöt magától, hanemha a szőlőtőkén marad; akképpen ti sem, hanem ha énbennem maradtok.”

A versek felcserélésével a zeneszerző célja egyértelműen a szöveg üzenetének érthetőbbé tétele volt. Az igazsákszöveget elsősorban nem idézetként kezelte, hanem olyan eleven és rugalmas szöveggé, mely alkalmas arra, hogy önmagából önmagát magyarázza. Ez a mindenkor predikátor feladat is: megtalálni a szöveg önmagához adott kulcsát.

Az igazsákszövegben Jézus kétszer is szőlőtőnek nevezi magát. Első ízben ennek jelentését az Atyához való viszonyában magyarázza, másodízben pedig a belőle sarjadó szőlővesszők, a hívők számára értelmezi. Schütz a két „én vagyok” kijelentés számára egyféle zenei anyagot komponál,⁵⁴ tehát kétszer ugyanúgy vezeti be Jézus kétirányú példázatát.

63. sz. kottapélda, *Ich bin ein rechter Weinstock*, 1-5. ütemek

Ich bin ein rech-ter Wein - - - - stock

Ich bin ein rech-ter Wein - - - - stock

Schütz egy páratlan metrumú *noemaval* emeli ki a *wird er reinigen, daß er mehr Frucht bringe* [megtisztítja, hogy több gyümölcsöt teremjen] szövegrészt (29. ü.). Az örvendező karakter érvényesülését – a hármas lüktetés mellett – a kétkórusosság is munkálja (*anaploke*). A részkarosok és a teljes kar énekében háromszor hangzik el a zenei részlet.

⁵⁴ A szótagszám és a szólambeosztás eltéréseiből adódó különbségeket nem érezzük jelentősnek.

64. sz. kottapélda, *Ich bin ein rechter Weinstock*, 29-37. ütemek

wird er rei - ni - gen,
wird er rei - ni - gen,
wird er rei - ni - gen, daß er mehr Frucht brin - ge, wird er rei - ni - gen,
wird er rei - ni - gen, daß er mehr Frucht brin - ge, wird er rei - ni - gen,
wird er rei - ni - gen, daß er mehr Frucht brin - ge,
wird er rei - ni - gen, daß er mehr Frucht brin - ge,

daß er mehr Frucht brin - ge, wird er
daß er mehr Frucht brin - ge, wird er
daß er mehr Frucht brin - ge, wird er
daß er mehr Frucht brin - ge, wird er
wird er
wird er

Indokolt a fenti zenei idézet esetében az öröm ilyen jelentős kifejezése? Az Atya megtisztító munkája egy a megváltással, amit a megtisztítottak már magukénak tudhatnak. A

zene örvezése még érthetőbb lenne számunkra, ha Schütz meghagyta volna a motetta textusában a 3. verset, ahol Jézus így bátorítja tanítványait: „Ti már tiszták vagytok ama beszéd által, amelyet szóltam nektek.”

Egy, a *hypotyposis* csoportba tartozó zenei figura jeleníti meg a *Reben* [szőlővessző] kifejezést. A melizmatikus, hullámmozgású nyolcadmenetek a szőlőindák szemléletes zenei képét rajzolják meg.

65. sz. kottapélda, *Ich bin ein rechter Weinstock*, 51-55. ütemek

Schütz a hajlékony dallamívek áttört hangzása után egy újabb *noema* segítségével ér el kontraszthatást. A nyomatékot ezúttal Jézus kulcsfontosságú felszólítása kapja: *bleibe in mir!* [maradjatok énbennem!]. A szóhangsúly érzékeltetésére Schütz különös energiákat összpontosít. Ezt a hangsúlytalan helyen való indítással és az első hang megnyújtásával éri el.

66. sz. kottapélda, *Ich bin ein rechter Weinstock*, 56. ütem

Unser Wandel ist im Himmel (SWV 390)

„Mert a mi országunk mennyekben van, honnét a megtartó Úr Jézus Krisztust is várjuk; Ki elváltoztatja a mi nyomorúságos testünket, hogy hasonló legyen az Ő dicsőséges testéhez, amaz Ő hatalmas munkája szerint, mely által maga alá is vethet mindeneket.” (Filippibeliékhez írott levél 3, 20-21)

Schütz végleges hazatérésre való vágyakozása a kötet több motettájának szövegválasztásában is tettenérhető (*Unser keiner lebet ihm selber, So fahr ich hin zu Jesu Christ, Selig sin die Toten, Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*). Számára az evilágból való elköltözés nem valami félelmetes és beláthatatlan esemény, mely az élet elvesztésével fenyegeti az előtte állót. Bizonyosság, nyugalom, öröm, a megígért boldogságra való kitartó várakozás – ezek a szavak jutnak eszünkbe, mikor az idős zeneszerző elvágyódására gondolunk.

Az *Unser Wandel ist im Himmel* motettában a szöveg kifejezésének egyik legjelentősebb erőforrása a motívumképzés. A kezdő imitációs szerkezet témája a mennybéli ország felé nyújtózik (*anabasis*). Innen, a mennyekből várjuk leszállani Jézus Krisztust. A lehajló motívum (*katabasis*) nyolcad felütései szinte sürgetik ezt a pillanatot.

67. sz. kottapélda, *Unser Wandel ist im Himmel*, 9-12. (S1) és 12-16. (T1) ütemek

Un - ser Wan-del ist in Him - mel

von dan-nen wir auch war - ten, auch war - ten das Hei - lands,

Az emberi nyomorúságos test elváltozását (*verklären wird*) Schütz *hypotyposis* segítségével teszi jelentőségteljessé. Az alakzat alkalmazását nem elsősorban a mozgás analógiája, hanem a teológiai többlettartalom indokolja. A halandó, a mulandó test megelevenedéséről és átminősüléséről van szó. Az állandó ritmusképletű, villódzó témaelemek szekvenciázva kapcsolódnak egymásba.⁵⁵

69. sz. kottapélda, *Unser Wandel ist im Himmel*, 56-57. ütemek

ver - klä - - - - ren wird

ver - klä - - - - ren wird

⁵⁵ Két szólam huzamosabb idejű párhuzamos mozgását Nucius *climax*nak nevezi. J. Walther magyarázata közel áll Nuciuséhoz: más jelenségek mellett két szólam tercelő mozgását is a *climax* csoportjába sorolja.

Schütz Megváltója nevét elragadtatott hangon, egymást sűrűn követő, felkiáltás-szerű motívumokkal (*exclamatio*) éneкли meg. A torlódó szólamok súlytalan ütemrészben, de a késleltetett belépés minden energiáját összegyűjtve indulnak, a téma felugró kvártja azonban önmagában súlyos helyre esik. Ezáltal a név mindkét eleme jelentős nyomatékkal bír.

68. sz. kottapélda, *Unser Wandel ist im Himmel*, 45-53. ütemek

The image displays a musical score for six voices, arranged in two systems of three parts each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German and describe the ascension of Jesus Christ.

System 1:

- Part 1 (Soprano):** Je - su Chri - - - sti, Je - su Chri -
- Part 2 (Alto):** Je - su Chri - sti, Je - su Chri - - - -
- Part 3 (Tenor):** Je - su Chri - - - sti, Je - su Chri - - -
- Part 4 (Bass):** Je - su Chri - - - sti, Je - su Chri - - - - sti
- Part 5 (Soprano):** Je - su Chri - - - - sti Je - su Chri - - - -
- Part 6 (Bass):** Je - su Chri - - - sti, Je - su Chri - - - -

System 2:

- Part 1 (Soprano):** sti, des Her - - - ren
- Part 2 (Alto):** sti, des Her - - - ren
- Part 3 (Tenor):** sti, des Her - - - - ren
- Part 4 (Bass):** des Her - - - ren
- Part 5 (Soprano):** sti des Her - - - - ren
- Part 6 (Bass):** sti des Her - - - ren

A romlandó romolhatatlanná válása nem más, mint csoda. Emberi kategóriákban nem értelmezhető, példátlan jelenség – Krisztus hatalmas munkája. Schütz a *nach der Wirkung* [az ő munkája szerint] szövegrészt *noemaval* emeli ki, melynek homofóniája csak fokozatosan, a *Wirkung* szónál születik meg tökéletesen. A részlet varázsos fénye két – egymástól terc távolságban levő – akkord egymásmellé állításából és az ezzel járó keresztállásból származik.

70. sz. kottapélda, *Unser Wandel ist im Himmel*, 81-84. ütemek

The image shows a musical score for six voices, arranged in three pairs. Each pair consists of a soprano and an alto part. The lyrics are 'nach der Wirkung'. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'nach der Wirkung'. The score shows the vocal lines with lyrics underneath. The lyrics are: 'nach der Wirkung'. The score shows the vocal lines with lyrics underneath. The lyrics are: 'nach der Wirkung'.

Selig sind die Toten (SWV 391)

„Boldogok a halottak, akik az Úrban halnak mostantól fogva. Bizony, azt mondja a Lélek, mert megnyugosznak az ő fáradságuktól, és az ő cselekedeteik követik őket.” (Jelenések könyve 14, 13)

A *Selig sind die Toten* motetta is a hazatérés boldog nyugalmaival és az ígéreték beteljesedésével foglalkozó művek csoportjába tartozik. A téma, mely Schütz lelki életében nagyon fontos helyet foglal el, itt mérhetetlen békességgel és bölcsességgel bontakozik ki.

A mű karakterének egyik legfontosabb alkotóeleme a zavartalan nyugalom akkordikus állóképe, melyhez a mester a motetta középrészében négyszer tér vissza. A *sie ruhen* [megnyugszanak] szövegrész megjelenítésére Schütz *mimesist* alkalmaz, ahol a második *noemában* csupán az akkordok helyzete és a részvevő szólamok változnak (45-49., 55-59. és

81-85. ütemek). A dupla *noema* harmadik megjelenése (73-77. ü.) eltér az előzőektől, ugyanis a harmóniak nem a *mimesis*, hanem az *anaploke* alakzatába rendeződnek, vagyis két részkorus felelgetésében szólnak meg.

71. sz. kottapélda, *Selig sind die Toten*, 45-49. és 73-77. ütemek

The image displays two systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of six staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in German and are distributed across the vocal parts.

System 1:

- Soprano: Sie ru - - - hen, sie ru - - - hen
- Alto: Sie ru - - - hen, sie ru - - - hen
- Tenor: Sie ru - - - - - hen
- Bass: Sie ru - - - hen
- Piano (RH): Sie ru - - - hen
- Piano (LH): sie ru - - - hen

System 2:

- Soprano: sie ru - - - hen
- Alto: sie ru - - - hen von
- Tenor: sie ru - - - hen von
- Bass: sie ru - - - hen
- Piano (RH): sie ru - - - hen
- Piano (LH): sie ru - - - hen

Sie ruhen von ihrer Arbeit [megpihennek munkájuktól] – hangzik az igeveres folytatása. Schütz nehéz élettapasztalatai állnak a munkát, a gondokat megjelenítő képsorok mögött. A szekundsúrlódásoktól (*parrhesia*),⁵⁶ átmenőhangoktól (*symblema*) és késletetésektől érdes akkordfűzések szinte vonszolják magukat. A pillanatokra megszülető négyeshangzások (61. és 63. ütemek) feszítő szűk kvartjai újabb és újabb irányba terelik a harmóniai történéseket. A szoprán szólamok ereszkedő dallamvonalra (*katabasis*) is a terhek súlyát ábrázolja.

73. sz. kottapélda, *Selig sind die Toten*, 59-65. ütemek

A folytatásban Schütz dallamai a megkönnyebbülés felszabadultságát hordozzák. A szövegben arról olvasunk, hogy vannak cselekedeteink, melyeket magunkkal vihetünk (*und ihre Werke folgen ihnen nach* [és az ő cselekedeteik követik őket]). Ezek beszélnek rólunk, és életünkről, arról, hogy miként „gazdálkodtunk” a ránk ruházott ajándékokkal, feladatokkal. Schütz muzsikájában nem érzékeljük a számonkéréstől való félelmet. A földi fáradozásait és az őt követő cselekedeteket megjelenítő zenei anyag kontrasztja nyilvánvaló, bátran nevezhetjük *antithetonnak*.

A megterhelt akkordokat világos, mozgalmas imitáció váltja fel. Schütz zenei humora mutatkozik meg abban, hogy a *folgen* [követni] kifejezést a szólamok egymást követő, szinte türelmetlenül sürgető belépéseivel, vagyis imitációval komponálja meg. A témát indító

⁵⁶ Lásd a 22. lábjegyzetet.

felugró kvárt, a szillabikus szövegkezelés és a rövid ritmusértékek könnyed hangvételt kölcsönöznek a szakasznak.

74. sz. kottapélda, *Selig sind die Toten*, 65-69. ütemek

beit, und ih-re Wer-ke

und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen nach, und ih-re wer-ke

beit, und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen nach,

und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen nach,

beit und ih-re wer-ke fol-gen ih-nen nach, und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen nach,

beit, und ih-re Wer-ke fol-gen

A zenei szövet a 71. ütemben egy újabb motívummal gazdagodik, mely skálamenetben ereszkedik alá. A mű záró szakaszának örömenéjében (91-105. ü.) Schütz a két motívumot összekapcsolja.

75. sz. kottapélda, *Selig sind die Toten*, 71-73. ütemek

fol-gen ih-nen nach,

nach, fol-gen ih-nen nach,

fol-gen ih-nen, fol-gen ih-nen nach,

fol-gen ih-nen nach,

A motetta tengelyében álló mondat – *Ja, der Geist spricht* [Igen, a Lélek mondja] – szavatolja az üzenet igazságát. Csak a Lélek kijelentésében bízva hihetjük, hogy megnyugszunk terheinktől és boldog pihenés lesz részünk. Az igeverset megzenésítő zenei egység is – mely Schütz végső dolgok felőli szilárd bizonyosságát tükrözi – a kinyilatkoztatás erejével szólal meg.

A tömörszerű hangzást (*noema*) két szólam önállósága színesíti. A kiugratott tenor szólam jelenségével már találkoztunk, melyet Schütz ebben az esetben az első tenor és az alt szólam homofóniától független mozgásával egészít ki. A három ütemes egység megismétlésével (*mimesis*) az igevers kijelentése még erőteljesebb nyomatékot kap.

76. sz. kottapélda, *Selig sind die Toten*, 39-45. ütemek

Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht:
 Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht:
 Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht:
 Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht:
 Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht:
 Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht:

Az idézett részlet nem felel meg teljes egészében a *noema* illetve a *mimesis* definíciójában leírtaknak. A zenei környezetből való kiemelkedést alapvetően nem a homofón szerkezet eredményezi, hiszen az utána következő zenei egység (*sie ruhen*) sokkal inkább egységes szöveg- és harmóniaritmus tekintetében. A motetta csúcspontjának kijelölése mégis maradéktalanul megtörténik. Schütz a szövegrészlet minden egyes szavát hangsúlyos helyen, hosszú hang felett hozza, akkordjai alapállásúak, stabilitást sugároznak, a felütő

negyedhangok pedig az egész szakaszt lüktető ritmikussággal és erővel ruházzák fel. A kórus hangzása az orgona fényes *plenum* játékára emlékeztet. Ezek együttesen domborműként emelik ki a kulcsmondatot a motetta síkjából.

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (SWV 393)

„Mert én tudom, hogy az én Megváltóm él, és utoljára megáll a por fölött, s ha ez a bőröm lefoszlik is, testemben látom meg az Istent. Saját magam látom meg őt, tulajdon szemeim látják meg, nem más.”⁵⁷ (Jób könyve 19, 25-27)

Így védekezik Jób barátainak vádaskodásaival szemben. Nyomorúsága ellenére felszabadult örömmel fogódzik meg a megváltás reménységében. Ezt az örömteli bizakodást önti zenébe Schütz.

Szinte magától értetődő a páratlan metrum és az ezzel gyakran együtt járó homofón faktúra alkalmazása. Ebben az esetben azonban az akkordikus szerkezet nem a zenei környezetből való kiemelkedést szolgálja. A mű első 33. ütemében kizárólag az öröm karaktere uralkodik, amelyet a kétkórusos hangzás is megerősít. Az *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt* [Mert én tudom, hogy az én Megváltóm él] szövegrész tízszer hangzik el. Joggal érezhetjük, hogy Schütz – követve a bibliai idézet dinamikáját – a csúcsponton indítja el a kompozíciót.

A nyitó mondatot az első öt alkalommal a *coro favorito*⁵⁸ hangoztatja. Az 1. és 2. valamint a 4. és 5. egység egymás szólamcserével (*metabasis*) színesített ismétlései. A fokozás tehát *mimesissel* valósul meg. A teljes apparátus ugyanazokat a megfelelési viszonyokat hozza, mint amelyeket a részkórus esetében láttunk. A már ott is (8-10. ü.) pár nélküli 3. egység itt (24-26. ü.) az *anaploke* jelenségét hozza létre: a tutti hangzású tömbök közé a *choro favorito* visszhangja ékelődik.

⁵⁷ A Jób könyvéből származó igeszakaszt nem Károli Gáspár, hanem a Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottságának fordításában (Budapest: Kálvin Kiadó, 2001) közöltük. Ez utóbbi – főként a 26. vers szövegét tekintve – nagyobb mértékben egyezik a német bibliai szöveggel.

⁵⁸ Schütz a *Psalmen Davids* zsolnárkompozícióiban is alkalmazza a *choro favorito*-t, mint a teljes apparátussal szemben álló kisebb létszámú, akár szólistákból álló kórust.

77. sz. kottapélda, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, 21-29. ütemek

daß mein Erlö - ser lebt, daß
 daß mein Erlö - ser lebt, daß
 daß mein Erlö - ser lebt, daß mein Erlö - ser lebt, daß
 daß mein Erlö - ser lebt, daß mein Erlö - ser lebt,
 daß mein Erlö - ser lebt, daß mein Erlö - ser lebt, daß
 daß mein Erlö - ser lebt, daß

mein Erlö - ser lebt,
 mein Erlö - ser lebt,
 mein Erlö - ser lebt,
 daß mein Erlö - ser lebt,
 mein Erlö - ser lebt,
 mein Erlö - ser lebt,
 mein Erlö - ser lebt,

A szakasz lezárását a páros metrumba való rövid kitérés követi, ahol sötét tónusú, félhanglépésekkel (*pathopoia*) nehezített kadencia jeleníti meg a földben pihenő testet,

78. sz. kottapélda, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, 35-37. ütemek

aus den Er - - - den

aus den Er - - - den

aus den Er - - - den

aus den Er - - - den

mely hirtelen életre kel. Az *aufwecken* [feltámaszt, felébreszt] szó fontosságát Schütz *pallilogiával*,⁵⁹ azaz a szólamokon belüli rövid frázisok ismétlésével, és a két szélső szólampár (S1-S2, B1-B2) kánonszerű imitációjával (*fuga imaginaria*) hangsúlyozza. Az egész zenei egység egy akkordikus ingamozgás (D-T) zsongásán belül értelmezhető. A kiemelés szándékát az újra megjelenő hármás metrum is erősíti.

79. sz. kottapélda, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, 37-41. ütemek

auf - er - wec - ken, auf - er - wec - ken,

auf - er - wec - ken, auf - er - wec - ken,

auf - er - wec - ken, auf - er - wec - ken,

auf - er - wec - ken, auf - er - wec - ken, er - wec - ken,

auf - er - wec - ken, auf - er - wec - ken,

auf - er - wec - ken, auf - er - wec - ken,

auf - er - wec - ken, auf - er - wec - ken,

⁵⁹ Burmeister definíciójában a *pallilogia* egy önmagában zárt dallamrészlet egy szólamon belüli, azonos hangmagasságban történő ismétlése.

Az igeszakasz 26. verse, mely a test elenyészéséről beszél, a szöveg legrealisztikusabb képe (*und werde mit dieser meiner Haut umgeben werden* [s ha ez bőröm lefoszlik is]). Jóbot már csak ez a nyomorúságos test köti az anyagi világhoz, melynek elmúlását egy központi hangra felfűzhető, körkörös dallammozgás, a *circulatio* ábrázolja. Mivel az alakzat a különböző szólamokban egyidőben jelenik meg, akkordikus jelenségként is a bizonytalanság, változékonyság érzését közvetíti.

80. sz. kottapélda, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, 52-57. ütemek

und wer - de mit die-ser mei-ner Haut um - ge - - - ben wer - den,

Schütz a motetta második érzelmi és értelmi csúcspontját az *und meine Augen werden ihn schauen* [tulajdon szemeim látják meg] szövegrésznél (82. ü.) valósítja meg. A mondat jelentőségét a zeneszerző egy a teljes apparátuson megszólaló *noemával* emeli ki. Az öt ütemes zenei egység a mű zárószakaszában refrén-szerű funkciót kap: háromszor, a szólamkombináció eltéréseitől eltekintve, változatlan formában szólal meg.

81. sz. kottapélda, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, 82-86. ütemek

und mei-ne Au - gen wer - den ihn schau - en,
 und mei-ne Au - gen wer - den ihn schau - en,
 und mei-ne Au - gen wer - den ihn schau - en
 und mei-ne Au - gen wer - den ihn schau - en
 und mei-ne Au - gen wer - den ihn schau - en
 und mei-ne Au - gen wer - den ihn schau - en

A mű elején hangzó hitvallás (tudom, hogy az én Megváltóm él) és a fenti mondat között a legfontosabb kapcsolódási pont az 'enyém'. Schütz, miközben muzsikájával a bibliai szövegek átütő erejű teológiai értelmezését adja, lelkének egy nagyon fontos támpontjáról is vall. Arról, hogy mindaz, amiről az Ige beszél, egészen az övé. Már elnyerte, érti és éli ezeket az igazságokat. Ez a személyes, belső kötődés minden motetta háttérében fellelhető.

Sehet an den Feigenbaum (SWV 394)

„Tekintsétek meg a fügefát és minden fákat: mikor immár hajtanak, és ezt látjátok, ti magatoktól tudjátok, hogy már közel van a nyár. Ezenképen ti is, mikor látjátok, hogy ezek meglesznek, tudjátok meg, hogy közel van az Isten országa. [...] Az ég és a föld elmúlnak, de az én beszédeim semmiképpen el nem múlnak.” (Lukács evangéliuma 21, 29-31 és 33)

Jézus ismét a mindennapi életből vett, képszerű példát állít hallgatói elé, akik számtalanszor megfigyelhették már a nyár közeledtét jelző, zöldellő fákat, s értelmezni tudták ezeket a természet adta jeleket. Jézus is jelekről beszél, melyek ugyanilyen egyértelműen hirdetik az Isten országának eljövételét, s melyeket a tanítványoknak hasonló biztonsággal kellene beazonosítaniuk. Schütz Jézus bátorító és szeretetteljes szavait bensőséges kamarahangzással adja vissza, így könnyebb elképzelnünk az őt követő maroknyi tanítványi csoport közösségét.

A motetta apparátusa – az eddig bemutatott kompozícióktól eltérően – két szólistából és öt hangszeres szólamból áll. A mű szerkesztésében az imitációs gondolkodás kerül előtérbe. Az egyes motívumok mind a hangszerszólamokban, mind a vokális anyagban megjelennek. Így történik a mű kezdő témájával is, melyet először három hangszer, majd a tenor, végül pedig a szoprán szólam is hangoztat.⁶⁰

Valódi kamaramuzsikával állunk szemben, melyben Schütz érzékeny formálású dallamai a polifón szerkesztés magasiskolájával találkoznak.

⁶⁰ A zenei részletben láthatjuk a Schütz által az előszóban említett fuga-formákat (*simplex, mixta*). A Toussaint által említett fuga-alakzatok közül a zenei idézet a *fuga realis*nak felel meg.

82. sz. kottapélda, *Sehet an den Feigenbaum*, 1-11. ütemek

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a soprano '8' below it. It contains a whole note 'Se' followed by a whole note 'het' in the final measure. The second staff is a vocal line in bass clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef, with the third staff starting a melodic line in the first measure. The fifth staff is a bass line in bass clef.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a soprano '8' below it. It contains the lyrics 'an den Fei - gen - baum und al - le Bäu - me' under a melodic line. The second staff is a vocal line in bass clef with a soprano '8' below it. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef. The fifth staff is a bass line in bass clef.

A motetta két pontján Schütz a szöveg hangsúlyossá tételének szándékával lép ki a szigorú polifónia világából. Hármasszólós muzsikával jelenti be a nyár közeledtének örömhírét. A szoprán szólam két ütemes motívumait a magas hangszerszólam imitálja, e kettő egymást kiegészítve, a *climax* fordulataival valósítja meg a dallami fokozást. A tenor szólam a mély hangszerszólamok anyagában talál visszhangra.

83. sz. kottapélda, *Sehet an den Feigenbaum*, 54-60. ütemek

daß jetzt der Som - mer, daß jetzt der Som - mer, der Som - mer

na - he ist

Az *aber meine Wort vergehen nicht* [de az én beszédeim semmiképpen el nem múlnak] szövegrész is a polifónia megszakításával válik hangsúlyossá (112. ü.). Schütz – a műben először – homofón hangzásban (*noema*) beszélgeti a tenor szólamot, melyet négy hangszeres szólam kísér. A motetta 130. és 135. ütemében a zeneszerző hasonlóan, újabb *noemával* emeli ki az előbbi bizonyosságot adó kijelentést.

84. sz. kottapélda, *Sehet an den Feigenbaum*, 112-116. ütemek

a - ber mei - ne Wort ver - ge - hen nicht

Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret⁶¹ (SWV 396)

„Szó hallatszott Rámában, sírás-rívás és sok keserves jajgatás. Rákhel siratta az ő fiait és nem akart megvigasztaltatni, mert nincsenek.” (Máté evangéliuma 2, 18)

Schütz közelről ismerte a gyermekét gyászoló szülő fájdalmát, hiszen nagyobbik lányát⁶² fiatalon kísérte utolsó útjára. A gyermekeit sirató anya képe, melynek megformálását a zeneszerző két alt szólístára bízta, életszerűen rajzolódik ki. A fájdalom kifejezésére Schütz dallami eszközöket használ; ezek sokkal inkább illeszkednek a siratás hangvételéhez. A lineáris gondolkozás és az imitációs szerkesztés a kompozíció egészét áthatja.

Az énekszólamok dallamai egymást kiegészítve, összeölelkezve haladnak. A hegyekről hallható jajgatást (*ein Geschrei* [kiáltás]) Schütz *exclamatio*val ábrázolja, melynek oktávugrása a hangszerek anyagában is megjelenik.

85. sz. kottapélda, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret*, 13-16. ütemek

⁶¹ A lutheri fordítástól eltérően a magyar bibliai szöveg Ráma nevét említi. A Schütz által használt igevers magyar fordítása a következő: Egy kiáltás hallatszott a hegyen...

⁶² Az 1621-ben született Anna Justina Schütz 1638-ban, 17 évesen hunyt el. Schütznek 1655-ben második gyermekét, a 32 éves Euphrosinát is el kellett búcsúztatnia.

Schütz a *fuga imaginaria* (azaz a kánonteknika) illetve a *pallilogia* (zárt dallami egység azonos hangmagasságban történő ismétlése) alkalmazásával a hegyek által keltett visszhangot is megkomponálja.

86. sz. kottapélda, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret*, 31-34. ütemek⁶³

The image shows a musical score for example 86. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts in G major (one sharp). The bottom two staves are lute accompaniment in G major. The lyrics are: "ge hat man ein Ge - schrei". The music features a prominent interval of a fourth, which is a characteristic feature of Schütz's style.

Rákhel keserves sírását⁶⁴ az alt szólamok imbolygó, kis hangterjedelemben és kizárólag szekundlépésekben mozgó motívumai (*circulatio*) ábrázolják. Az alsó és felső váltóhangok panaszos kisszekundjai (*pathopoeia*), mint a fájdalom kifejezésének elmaradhatatlan eszközei, Schütz melodikájában is fontos szerepet játszanak. Az énekszólamok motívumait a hangszerek is átveszik.

87. sz. kottapélda, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret*, 44-51. ütemek

The image shows a musical score for example 87. It consists of two staves. The top staff is a vocal part in G major. The bottom staff is a lute accompaniment in G major. The lyrics are: "viel Kla - gens, Wei - nens und Heu - lens, und Heu - - - lens,". The music features a prominent interval of a second, which is a characteristic feature of Schütz's style.

Az asszony vigasztalhatatlan maradt, mert gyermekei nincsenek többé (*denn es war aus mit ihnen*). Schütz kétféleképpen önti zenébe a tragikus zárómondatot. A magába roskadó, megtört anyát alászálló *katabasis*ok jelenítik meg.

⁶³ A zenei részletben csak a vokális szólamokkal megegyező hangról történő indításokat tüntettük fel, eltekintve az oktáv törésből adódó regiszterkülönbségektől.

⁶⁴ *Klagens, Weinens, Heulens* – panaszkodás, sírás, jajveszékélés. A rokonértelmű, de egyre erőteljesebb jelentésű szavak felsorolása fokozást rejt magában.

88. sz. kottapélda, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, 85-90. ütemek

Musical score for example 88. The first staff has the lyrics: "ih - - - nen, denn es war aus mit ih - - - nen". The second staff has the lyrics: "denn es war aus mit ih - - - - - - - - - nen". The music is in G major and 4/4 time. The first staff features a melodic line with a long note on 'ih' and a dotted note on 'nen'. The second staff features a more rhythmic line with a long note on 'ih' and a dotted note on 'nen'.

Az újra és újra feltörő bánatot, a zaklatottságot melodikai fokozás ábrázolja. Schütz ezt az alt1 szólamon belül *pallilogiával*, az alt2 szólamban viszont *climax* alkalmazásával valósítja meg. A két szólam motívumai – közös záró és kezdő hangjaik segítségével – folyamatos dallammá fűzhetők össze, mely ugyancsak fokozásnak tekinthető, a *climax* értelmében.

89. sz. kottapélda, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, 117-124. ütemek

Musical score for example 89. The first staff has the lyrics: "denn es war aus mit ih - - - nen, denn es war aus mit ih - - - - - - - - - nen,". The second staff has the lyrics: "denn es war aus, denn es war aus mit ih - - - - - - - - - nen,". The music is in G major and 4/4 time. The first staff features a melodic line with a long note on 'ih' and a dotted note on 'nen'. The second staff features a more rhythmic line with a long note on 'ih' and a dotted note on 'nen'.

A motetta végkicsengését is az idézett rövid motívum hajthatatlan és zaklatott ismételtetése határozza meg.

VI. 2. Iránytendenciák és jelentéscsoportok

A *Geistliche Chormusik* motettáinak vizsgálatát teológiai-hermeneutikai szempontok és Schütz hitbeli érintettségének figyelembevételével végeztük. Meggyőződésünket, miszerint ezek nélkül Schütz muzsikájának igazi üzenetét nem lehet megérteni, a szakirodalom állásfoglalása is alátámasztja.

Előző fejezetünk elemző módszere abban állt, hogy az egyes szövegekifejező eszközök szerepét és jellemzőit Schütz – a textus egészére nézve kialakított – teológiai koncepciójában értelmeztük. A *rész* jelentőségét az *egészből* kiindulva próbáltuk meghatározni. Az írásmű ezen fejezetében szeretnénk röviden bemutatni egy merőben más megközelítési elgondolást, melyet Walter Simon Huber kutatási eredményei ismertetnek.¹

Elemzéseiben W. S. Huber is Schütz hitbeli elkötelezettségéből indul ki. Ennek megfelelően a zeneszerző elhivatottságának és küldetésének zenei leképződéseit, kifejezési eszközeit próbálja tettenérni. Huber érdeklődésének középpontjában elsősorban Schütz dallamképzése áll. Elemző munkájában a legkisebb értelmes melodikai egységeket, a motívumokat veszi számba, s azokat sajátos szempontjai alapján csoportosítja. Rendszerezésének alap gondolata a motívumok irány szerinti megkülönböztetése és jelentéscsoportokkal való társítása. Fejezetünk címe – Iránytendenciák és jelentéscsoportok – ezt a koncepciót próbálja összefoglalni.

Huber zenei ősmotívumokról beszél, melyek általános szimbolikai jelentéssel bírnak, s melyeknek csírát már a gregorián zenében felfedezhetjük.² Véleménye szerint Schütz muzsikája megvalósítja a rejtélyes szintézist: a szöveget emelkedetten, lélekkel telve és szenvedélyesen, de ezzel együtt közérthetően és egyszerűen tolmácsolja. Nem mond le az elementáris kifejezési eszközökről, alapötleteit azonban egy mindenki számára érthető, közös, szimbolikus „nyelvből” meríti.³ Huber ezt a közös szókincset nevezi ősmotívumnak.

Míg Albert Schweizer Bach művészetében 20-25 alapvető motívumot mutat ki, addig Huber Schütz esetében hatféle melodikai alapformáról beszél. Ezek a megtartott hang, vagyis az orgonapont, a fekvő szólam illetve a hangismétlés különböző formái; a hullámmozgás; az emelkedő motívum; a leszálló motívum; és végül az ívmotívumok, ugyancsak két irányban, felfelé, illetve lefelé indítva.

¹ Huber, Walter Simon, *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*, (Basel: Bärenreiter-Verlag, 1961)

² Huber, im. 125

³ Huber, im. 14

A felsorolásból kiderül, hogy Huber egyes ősmotívumai zenei-retorikai alakzatokkal hozhatók összefüggésbe. Erre a kutató – Toussaint nyolc alakzatscsoportjára utalva – maga is felhívja a figyelmet: „Az ősmotívumaink értelmében vett hangszimbolikai tartalommal mindenekelőtt a 3., 7. és 8. csoport bír,⁴ különösképpen a *circulatio* (2. ősmotívum), az *anabasis* (3. ősmotívum), a *katabasis* (4. ősmotívum) és a *hypotyposis* (valamennyi ősmotívum).”⁵ Huber ősmotívumainak gyakorlati haszna mellett is érvel. Eszerint iránytendenciáinak előnye – a zenei-retorikai alakzatokkal szemben –, hogy azok egyszerre több figurát is magukba foglalhatnak.⁶ Ez feltétlenül igaz az 5. és 6. ősmotívumra, melyek íves megformáltságukból adódóan – a legegyszerűbb alakban is – együtt hordozzák az *anabasis-katabasis* jelenségét.

Huber munkamódszere több fázisból áll. Először a kottakép alapján – tehát a szöveg és a zene kapcsolatának vizsgálata nélkül – pusztán morfológiai szempontok alapján összegyűjti az egyes iránycsoportokhoz rendelhető motívumokat. Ezek után a motívumok „szóanyagát” is figyelembe véve, megpróbálja statisztikai módszerekkel három rétegben elrendezni azokat. Huber rangsorában ezek a következők: konkrét mozgásképek (ez a szűk értelemben vett hangfestészet), affektív kifejezés-alakok (érzelemgazdag szavak ábrázolása) és végül absztrakt fogalomszimbólumok. A motívumok és jelentésük osztályozását követően – ugyancsak statisztikai módszerekkel – kísérletet tesz arra, hogy szoros kapcsolatot mutasson ki szavak,⁷ témakörök⁸ illetve teológiai léterületek⁹ és a hat különböző irányú mozgásforma között.

A különböző irányokhoz kapcsolódó leggyakoribb jelentéstartalmakat Huber rövid kommentárokból összegzi (*Konsequenz*). A kutató szerint az első ősmotívumot (orgonapont, fekvőszólam, hangisméltés) Schütz a nyugalom és az elidőzés (konkrét mozgásképek), a fáradtság és a lankadság (érzelemgazdag kifejezések) és a hit bizonyosságának (absztrakt fogalmak) ábrázolására használja. A *Geistliche Chormusik* motettáiból mindösszesen egy példát emel ki,¹⁰ melyet az ostinato-szerű, mozgásban feloldott orgonapontok közé sorol. A motívum az *aufërwecken* [feltámasztani] kifejezést hordozza, mely így – ellenmondásban Huber fent említett meghatározásaival – egyik jelentéscsoporthoz sem közelít.

⁴ Itt csak emlékeztetni kívánunk a fent említett csoportokra: 3. Magas-mély alakzatok, 7. Hangfestő alakzatok, 8. Érzelmeket kifejező alakzatok. Toussaint rendszerezését bővebben a 3. sz. melléklet ismerteti.

⁵ Huber, im. 132

⁶ Huber, im. 133-134

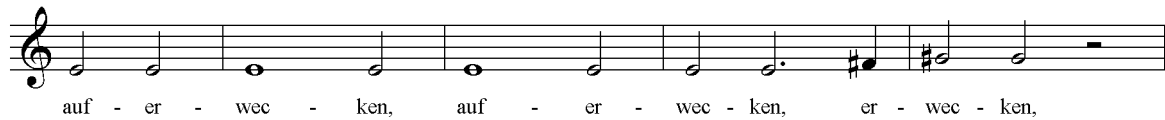
⁷ Huber elkészíti Schütz motívumainak szótárát is (im. 111-122)

⁸ Huber, im. 122-124

⁹ Huber, im. 125

¹⁰ A teljes életművet átfogó vizsgálat sajnos kevés figyelmet szentel a kötetnek.

Sz. kottapélda, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, 37-41. ütemek, (A)



auf - er - wec - ken, auf - er - wec - ken, er - wec - ken,

Nem tesz említést azonban a következő, véleményünk szerint ennél érdekesebb jelenségekről.

- „aki értünk hadakozna”

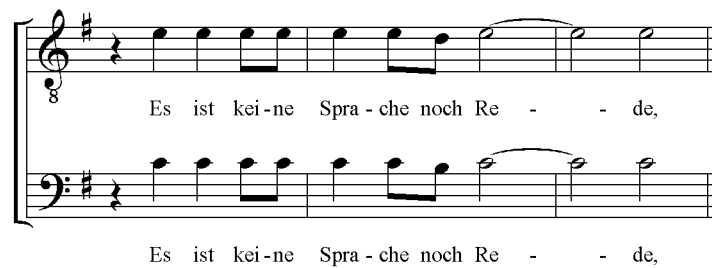
Sz. kottapélda, *Verleih uns Frieden genädiglich*, 61-63. ütemek, (A),



der für uns könn-te strei-ten, der für uns könn-te strei-ten

- „nem olyan szó, sem olyan beszéd”

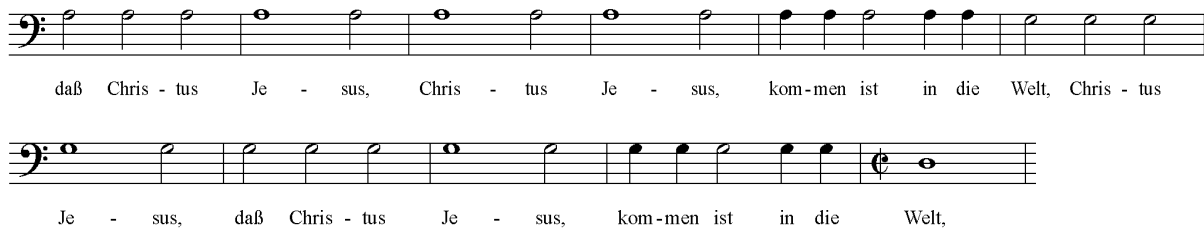
Sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 29-31. ütemek, (T2-B),



Es ist kei-ne Spra-che noch Re - - de,
Es ist kei-ne Spra-che noch Re - - de,

- „hogy Jézus Krisztus a világba jött”

Sz. kottapélda, *Das ist je gewißlich wahr*, 21-31. ütemek, (B),



daß Chris-tus Je-sus, Chris-tus Je-sus, kom-men ist in die Welt, Chris-tus
Je-sus, daß Chris-tus Je-sus, kom-men ist in die Welt,

Az idézett, első ösmotívum-csoportba tartozó részletek leginkább a bizonyosság, a szilárdság témaköréhez tartoznak. Fontosnak tartjuk azonban megjegyezni, hogy egyik motívum sem önmagában, orgonapont- vagy hangismétlés mivoltában hordozza ezt a jelentést. A szöveg kifejezésének erejét a szólamok összessége és az egyéb zenei paraméterek (harmónia, ritmus, hangszerelés) hangsúlyos szerepe adja.

A második csoportot alkotó hullámmotívumokat Huber az örömteli, oldott lelki állapotok megjelenítésével köti össze. Vizsgálatai sokkal nagyobb számban mutattak ki pozitív, bizakodó kifejezéseket (*heilig* [szent], *Geist* [lélek], *singen* [énekelni], *loben*

- „az Úrnak útját”

Sz. kottapélda, *Ich bi eine rufende Stimme*, 30-35. ütemek, (T)

Weg des Her - ren,

- „vetnek”

Sz. kottapélda, *Die mit Tränen säen*, 6-11. ütemek, (S)

sä - - - - - en

- „munka”

Sz. kottapélda, *Es ist erschienen*, 94-98. ütemek, (S)

Wer - - - - - ken

- „úgy halunk meg”

Sz. kottapélda, *Unser keiner lebet ihm selber*, 53-55. ütemek, (S)

so ster-ben wir, so ster-ben wir, so ster-ben wir

- „ne hagyj soha megszégyenülnöm”

Sz. kottapélda, *Herr, auf dich traue ich*, 7-9. ütemek, (T)

laß mich nim-mer - mehr zu Schan-den wer - den,

- „ha ez a bőröm lefoszlik”

Sz. kottapélda, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, 52-57. ütemek, (S)

und wer - de mit die-ser mei-ner Haut um - ge - - - - ben wer - den,

Schütz természetesen mozgásképek és örömteli kifejezések megjelenítésében is alkalmazza a hullámmotívumokat, melyeket – szinte mindig – a melizmatikus szövegkezelés jellemez.

- „vízzel”

Sz. kottapélda, *Ich bi eine rufende Stimme*, 54-57. ütemek, (S2)

- „futhatja a pályát”

Sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 70-74. ütemek, (A)

- „engem az örök életre vezet”

Sz. kottapélda, *So fahr ich hin zu Jesu Christ*, 62-65. ütemek, (S)

- „megdicsóít”

Sz. kottapélda, *Unser Wandel ist im Himmel*, 56-57. ütemek, (A)

A 3. csoporthoz tartozó, felfelé tartó motívumok lényegesen egységesebb jelentésháttérrel rendelkeznek. Mind a szövegfestés jelenségeinél (hegy, menny, vezetni, felemelkedni, felébredni), mind az érzelmmel telített szavak (öröm, remény, szív) vagy az absztrakt fogalomszimbólumok (dicsőség, dicsóítás, igazság, kegyelem, élet) esetében a felfelé emelkedő melodika kimeríthetetlen variációi állnak a zeneszerző rendelkezésére. Az egyértelműen pozitív lelkiállapotokat kifejező szavak – az esetek elsőprő többségében – valóban törvényszerű kapcsolatban állnak a felívelő ősmotívummal, ahogy azt Huber is megállapítja.¹³

- „Kijövele az ég egyik szélétől”

Sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 80-84. ütemek, (S)

¹³ Huber, im. 58-59

- „karom hozzá kinyújtom”

Sz. kottapélda, *So fahr ich hin zu Jesu Christ*, 9-11. ütemek, (S)



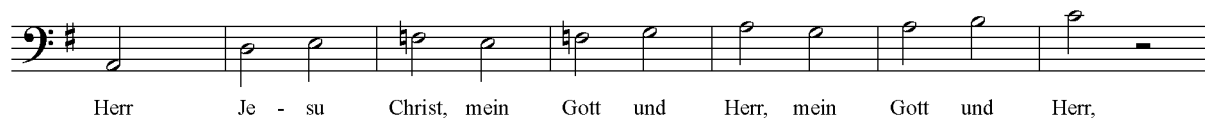
- „ébressz fel minket”

Sz. kottapélda, *O lieber Herre Gott*, 10. ütem, (S)



- „Jézus Krisztus, Uram és Istenem”

Sz. kottapélda, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, 60-66. ütemek, (B)



- „élünk”

Sz. kottapélda, *Unser keiner lebet ihm selber*, 22-23. ütemek, (S)



- „a mi országunk a mennyekben van”

Sz. kottapélda, *Unser Wandel ist im Himmel*, 9-12. ütemek, (S)



A lehajló dallamok családját (4. ösmotívum) – logikus következtetésként – a bánattal, a félelemmel és a lankadtsággal kellene összekapcsolnunk. A zeneszerzők az ereszkedő melodikát – Huber három értelmezési rétege közül¹⁴ – valóban a szomorú érzelmi állapotok kifejezésében használják a leggyakrabban. A fájdalom, a kiszolgáltatottság és a megterheltség intenzíven jelenléte jellemzi Schütz *katabasisait* is.

¹⁴ Ezek: a konkrét mozgásformák, érzelmet kifejező alakok és absztrakt fogalomszimbólumok.

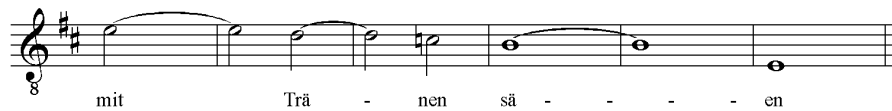
- „ott lesz sírás”

Sz. kottapélda, *Viel werden kommen von Morgen und von Abend*, 60-61. ütemek, (A)



- „könnyekkel vetnek”

Sz. kottapélda, *Die mit Tränen säen*, 6-11. ütemek, (T)



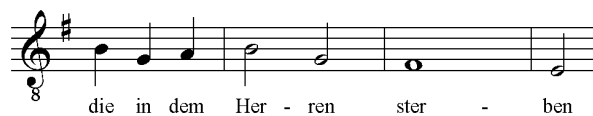
- „sírnak”

Sz. kottapélda, *Die mit Tränen säen*, 57-63. ütemek, (S2)



- „akik az Úrban halnak”

Sz. kottapélda, *Selig sind die Toten*, 33-36. ütemek, 33-36. ütemek, (T1)



- „adj nekünk békét kegyesen”

Sz. kottapélda, *Verleih uns Frieden genädiglich*, 14-23. ütemek, (S)



- „ments meg engem”

Sz. kottapélda, *Herr, auf dich traue ich*, 23-25. ütemek, (S)



- „munkájuktól”

Sz. kottapélda, *Selig sind die Toten*, 5962. ütemek, (S)



Schütz motettáiban azonban a keresztyén alázatosság, az irgalom és a bensőségesség érzései is lehajló motívumokkal kapcsolódnak össze.

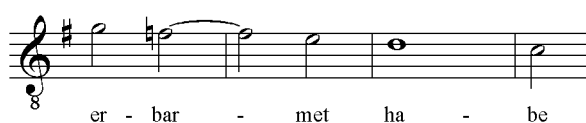
- „hajtsd füleidet”

Sz. kottapélda, *Herr, auf dich traue ich*, 36-38. ütemek, (A)



- „könyörültem”

Sz. kottapélda, *Du Schalksknecht*, 107-110. ütemek



- „ó, drága Istenünk”

Sz. kottapélda, *O lieber Herre Gott*, 7-9. ütemek, (S2)

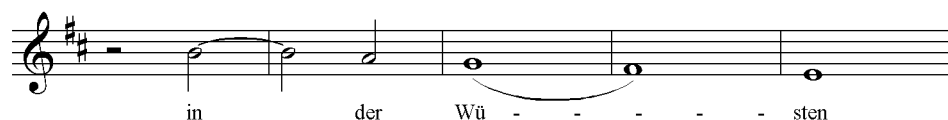


A szövegfestő kifejezési eszközök mozgásképletei is képviselik magukat. A hegyecsúcsok alászállása (*erniedriget*), a pusztaság (*Wüste*) lehangoló, sivár képe, vagy a világ végének kietlen üressége (*an der Welt Ende*) – mind-mind lefelé tartó motívumokban fogalmazódnak meg.

Sz. kottapélda, *Tröstet, tröstet, mein Volk*, 79-82. ütemek, (S)



Sz. kottapélda, *Ich bin eine rufende Stimme*, 19-23. ütemek, (S2)



Sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 46-47. ütemek, (S)



A mennyekből való alászállás zenei gesztusa Krisztus visszajövetelét jeleníti meg. A mozgásképként is értelmezhető motívum a feltámadás elvont fogalmát is magában is hordozza.

- „honnét a megtartó Úr Jézus Krisztust is várjuk”

Sz. kottapélda, *Unser Wandel ist im Himmel*, 13-16. ütemek, (S)

von dan-nen wir auch war - ten des Hei - lands,

Az egyszülött Fiú feláldozását, a megváltást is *katabasis* ábrázolja.

- „egyszülött Fiát adta”

Sz. kottapélda, *Also hat Gott die Welt geliebt*, 9-14. ütemek, (S)

sei - nem ein - ge - bor - - nen, ein - ge - bor - - nen Sohn gab

Az 5. ösmotívumot Huber a felfelé (3) és a lefelé tartó dallamok (4) összeadódásaként határozza meg: „A két lehetőség kombinációja egy felfelé tartó görbét adhat, mely – egy híd ívéhez hasonlóan – erős feszültségben áll; ez az 5. ösmotívum, mely Schütznél igen nagy jelentőségű.”¹⁵ A motívumcsoport hangszimbolikai értelmét Huber a teljesíthetlenség, a felfelé való törekvés utáni visszazuhanás, az ember kiszolgáltatottságának és hiábavalóságának kifejeződésében látja. Ennek megfelelően ezt a felemelkedő, majd visszazuhanó dallamívet sorsmotívumnak (*Schicksals-Motivik*) illetve szenvedésgörbének (*Leidenskurven*) nevezi.¹⁶ A következő zenei idézetek alátámasztják Huber megállapításait.

- „sírva megy tova”

Sz. kottapélda, *Die mit Tränen säen*, 48-54. ütemek, (B)

sie ge - hen hin und wei - - - - - nen

¹⁵ Huber, im. 73

¹⁶ Huber, im. 85

- „vigasztaljátok népemet”

Sz. kottapélda, *Tröstet, tröstet mein Volk*, 1-2. ütemek, (S)

Trös-tet, trös - tet mein Volk

- „Úristen, a mi időnkben”

Sz. kottapélda, *Verleih uns Frieden genädiglich*, 16-19. ütemek, (T)

Herr Gott, zu un - sern Zei - ten

- „mert nincs senki más”

Sz. kottapélda, *Verleih uns Frieden genädiglich*, 33-35. ütemek, (A)

es ist doch ja kein an - dern nicht

- „az egész világ nem ad örömet nekem”

Sz. kottapélda, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, 39-41. ütemek, (S)

die ganz Welt nicht er - freu - et mich.

- „kivettetnek a külső sötétségre”

Sz. kottapélda, *Viel werden kommen von Morgen und von Abend*, 43-47. ütemek, (S)

wer - den aus - ge - sto - ßen in die Fins - ter - nis hin - aus

- „minden bűneiért”

Sz. kottapélda, *Tröstet, tröstet mein Volk*, 31-34. ütemek, (S, T1)

um al - le ih - re Sün - - de
um al - le ih - re Sün - - de

Az 5. ösmotívum is alkalmas a szövegben rejlő képek, természeti jelenségek ábrázolására. Schütz az ívmotívummal a napszakok ciklikus váltakozását,

- „éj éjnek ad jelentést”

Sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 26-29. ütemek, (S)

und ei - ne Nacht tuts kund der an - dern.

és a horizont kupoláját rajzolja meg.

- „szózatuk kihat az egész földre”

Sz. kottapélda, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, 37-38. ütemek, (S)

Ih - re Schnur ge - het aus in al - le Lan - de,

Huber a „szenvedésív” jelentésháttéréhez fűzött magyarázatában nem utal motívumértelmezésének három rétegeire. Azok közül többnyire csak az érzelmet kifejező dallamfordulatokkal foglalkozik. Schütz nyelvezetében azonban rábukkanhatunk egy különös és mély teológiai tartalmat rejtő jelenségre. A zeneszerző Jézus Krisztus nevét és megváltó tettét gyakran kapcsolja össze a felfelé induló, majd visszahajló dallamgörbével. Mit akar ezzel mondani Schütz?

Kétféle magyarázatot találunk erre a kérdésre, melyek természetesen csak megérzéseinken alapulnak. 1. Schütz gondolataiban mindvégig együtt él Jézus Krisztus egyszerre Isten (felívelés) és egyszerre ember (leszállás) volta. Az 5. ösmotívum esetében Schütz számára talán az ember-Krisztus hangsúlyosabb. A kép úgy lesz teljes, ha észrevesszük, hogy a 6. ösmotívum leszálló, majd emelkedő görbéjével épp az ellenkezőjét, Krisztus istenségét fogalmazza meg a zeneszerző. 2. Az, hogy a megváltás tényében az isteni győzedelmeskedett (felívelés), még sokak számára rejtve van (leszállás). A kétféle irány együttlétézésében a *már igen* és a *még nem* feszültségét érezzük.

- „mint egyszülöttjének”

Sz. kottapélda, *Das Wort ward Fleisch und wohnt unter uns*, 34-36. ütemek, (A)

als des ein - ge - bor - nen Sohn

Sz. kottapélda, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, 71-72. ütemek, (S)

Herr Je - su Christ

Sz. kottapélda, *Unser Wandel ist im Himmel*, 46-47. ütemek, (S2)



Az emberi világ Isten utáni, olykor hiábavaló nyújtózkodását, és az irgalomra felelő irgalmatlanságot látjuk megjelenni a következő példákban.

- „a mi országunk a mennyekben van”

Sz. kottapélda, *Unser Wandel ist im Himmel*, 1-5. ütemek, (S)



- „ahogy én könyörültem rajtad”

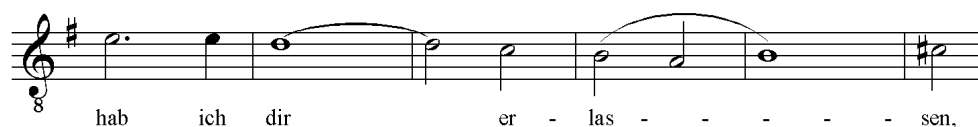
Sz. kottapélda, *Du Schalksknecht*, 130-136. ütemek,



A 6. ösmotívum a 3. és 4. dallamcsoport fordított sorrendű kombinációjából áll, így jelentése is a szenvedésgörbe ellentétéként értelmezhető. Huber megváltás-motívumnak (*Erlösungs-Motivik*) és áldásívnek (*Segenslinie*) nevezi, mely az isteni kegyelemben való bizakodást és a vigasztaló reménységet fejezi ki.¹⁷

- „(minden adósságodat) elengedtem neked”

Sz. kottapélda, *Du Schalksknecht*, 44-49. ütemek



- „könyörültem”

Sz. kottapélda, *Du Schalksknecht*, 126-130 ütemek



¹⁷ Huber, im. 101

- „testemben látom meg az Istent”

Sz. kottapélda, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, 65-69. ütemek, (S)

und wer - de in mei - nem Fleisch Gott se - hen

- „az én szemeim látják meg őt”

Sz. kottapélda, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, 82-86. ütemek, (S)

und mei - ne Au - gen wer - den ihn schau - en

- „úgy alszom el és úgy nyugszom”

Sz. kottapélda, *So fahr ich hin*, 25-31. ütemek, (B)

so schlaf ich ein und ru - he fein

- „hajtsd hozzám füleidet”

Sz. kottapélda, *Herr, auf dich traue ich*, 44-47. ütemek, (B)

Nei - ge dei - ne Oh - ren zu mir,

- „ha nem maradtok énbennem”

Sz. kottapélda, *Ich bin ein rechter Weinstock*, 100-106. ütemek, (T)

ihr blei - - - bet denn in mir

A dallamrajz leszálló, majd felívelő vonala – Huber első, szövegfestő értelmezési rétegében – az Isten megjelenését hirdető, felemelkedő völgyek képszerű ábrázolását adja.

- „minden völgy felemelkedjék”

Sz. kottapélda, *Tröstet, tröstet mein Volk*, 61-65. ütemek, (S2)

Al - le Tal sol - len er - höh - et, er - höh et wer - den,

Schütz a motívum bizakodó kicsengését a motették lezárásánál, a végső, reményteljes konklúzió kifejezésére is használja.

Sz. kottapélda, *Das ist je gewißlich wahr*, 132-136. ütemek, (T)



Sz. kottapélda, *Der Engel sprach zu den Hirten*, 112-115. ütemek, (B1)



Az 5. ősmotívum jelentésárnyalatainak tárgyalásánál szóltunk arról, hogy Schütz a Megváltó nevét gyakran szenvedésívben komponálja meg. Arra is utaltunk, hogy ez a név illetve a születés és a megváltás csodája az áldás görbójének érzelmi erejével is megszólal. Így születik meg az a teljesség, mely Krisztusban tökéletesen jelen volt.

Sz. kottapélda, *Das ist je gewißlich wahr*, 21-24. ütemek, (S)



- „egy gyermek születik nekünk”

Sz. kottapélda, *Ein Kind ist uns geboren*, 1-5. ütemek, (S2, A)

Two staves of music in treble clef, D major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The final note is a half note D5, with a fermata above it. The lyrics 'Ein Kind ist uns ge - bo - - - - ren' are written below the staff.

Sz. kottapélda, *O lieber Herre Gott*, 88-90. ütemek, (S2)

A single staff of music in treble clef, D major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The final note is a half note D5, with a fermata above it. The lyrics 'Je - sum Chris-tum, un - sern Herrn' are written below the staff.

*

Huber kutatásának leírását a legnagyobb tisztelettel forgattuk. Következésképpen végigvitt, végtelenül precíz és logikailag helytálló kutatási módszere átfogó képet ad Schütz nyelvezetének motívumkincséről. Lenyűgözően bőséges motívumgyűjteménye – mely a teljes életműből veszi példáit – és azok érzékeny, értő kommentálása igen meggyőző.

A legőszintébb elismerés mellett hadd fogalmazzuk meg az alapelgondolással kapcsolatos fenntartásainkat is. Huber Schütz egyedi megoldásaiból indul ki, azokat egy egységesítő szempontrendszeren átszűrve jut el egy általános következtetéshez. Ezt – statisztikai mérésekkel való alátámasztottsága miatt – objektív tudományos eredménynek tekinthetjük. Halvány ellenérzésünk mégis abból fakad, hogy Schütz egyszeri és sajátos motívumainak összegző csoportosítása az általánosítás veszélyét rejti magában. Schütz dallamalkotásának elevensége és ereje épp az ihletett és szubjektív zeneszerzői elgondolás szabadságában és annak ugyancsak ihletett és szubjektív értelmezésében rejlik. Huber hat ösmotívumból álló rendszerezési koncepciója nem képes lefedni a motívumok sokarcú jelentésgazdagságát. A kutató kiegészítésekre, számos alpont beiktatására és a motívumok kombinációjának magyarázatára kényszerül. Az általánosítás buktatói legszembetűnőbben a hullámmotívum jelentésének meghatározásában érezhetők, ahol Huber módszere nem tudja és nem is kívánja követni Schütz különböző életszakaszainak eltérő értelmezési hangsúlyait.

Huber a motívumok kiválasztásában gyakran figyelmen kívül hagyja, hogy az egyes szavak egyszerre több ösmotívummal is összekapcsolódhatnak. Ezekben az esetekben egy-egy szólam anyagának kiemelése a zenei kontextus összefüggéséből szűkíti a részlet értelmezési skáláját. Ha például az *Unser Wandel ist im Himmel* motetta kezdő ütemeiben nem csak a 3. ösmotívumcsoport égbenyúló hangjait vesszük figyelembe (9-12. ütemek),



hanem az 5. ösmotívum visszahanyatló dallamvonalát is (1-5. ütemek),



megérthetjük, hogy megígért ország még csak a hit reménysége számára létezik. Schütz szövegértelmezésének és közlésének egyik fontos jellemzője a különböző – olykor egymásnak ellentmondó – verziók együttes igazsága. Ez érvényes Jézus nevének zenei

megfogalmazásaira is. Huber gondolatmenetének logikája nem térhet ki ezekre a jelenségekre.

Huber vizsgálódásainak eredményei azonban fontos támpontokat adnak Schütz műveinek interpretációja számára. A zeneszerző dallamainak szöveggel való alapvető és önálló kapcsolatára, megformáltságuknak és irányaiknak szimbolikus tartalmára hívja fel a figyelmet, mely – reményeink szerint – hallható nyomot hagy zenei előadásunkon.

VII. Összegzés

„Rend és kifejezés” – olvasható a disszertáció címében. Az *és* kötőszócska is jelzi, hogy álláspontunk szerint a két kifejezés Schütz zenéjében és azon belül a *Geistliche Chormusik* motettáiban nem áll feszültségben egymással. A kompozíciókat a *rend*, a kontrapunktika hagyományainak és szabályainak tisztelete és tökéletes birtoklása jellemzi.

A probléma – miszerint az ellenpont akadályozza a szöveg érzékletes kifejezését – már Schütz korában is felvetődött. A korabeli zenetudomány és a gyakorlati muzsikálás forrongó hangulatát épp ennek a kérdésnek a rendezése fűtötte. Az ellentétek érzékeltetésére dolgozatunkban Caccini és Schütz vélekedését idéztük fel.¹ Caccini és köre képviselte a kontrapunktikát elvetők táborát, Schütz pedig védelmébe vette azt.

Az V. fejezetben feltevésként megfogalmazott véleményünket a két fogalom – rend és kifejezés – tökéletes schützi összhangjáról a motetták analízise meggyőződéssé szilárdította. A mesterségbeli tudás magabiztos jelenléte és a szavak mögött rejtőző mély tartalmak emelkedett és érzékletes *kifejezése* egyaránt jelen vannak a kompozíciókban.

A kötet előszavában felsorolt szükséges szabályok (*notwendige Requisita*) és a szöveg megjelenítésében használt zenei-retorikai eszközök között párhuzamokat fedezhetünk fel. Álljon itt két egyértelmű példa. Mindkét „tudomány” eszköztárában megtaláljuk az imitáció különböző fajtáit. Külön említést érdemel a kontrapunktikus szerkesztés egy bravúros jelensége, a kettős ellenpont (*contrapunctum duplex*), melyet Schütz a kétirányú témák felcserélésével szövegkifejező funkcióban is használ.² A Schütz által *modulatio vocum*nak nevezett szabályt, mely a hangzás elrendezésén belül a kétkórusos technikát is jelöli, a zenei retorika *anaploke* néven ismeri.

Schütz gondolkodásában a rend és a kifejezés a stílustisztaság fogalmában oldódik fel. *Differentia Styli in arte Musica diversi* [a különböző zenei stílusok eltérései] – így mondja ezt előszavában. Mind a szólisztikus, mind a kontrapunktikus modorban maradandót és követendőt alkotó klasszikus pályatársakat kész elismerni.

Schütz a rétor, méginkább a prédikátor hangjával lép fel. A hallgatót megszólítani és meggyőzni akarja a muzsikáját átjáró erővel. A zenei-retorikai alakzatok egyaránt szolgálják műveinek felékesítését és a legmélyebb tartalmak közérthető és átütő ábrázolását. A közel

¹ V. 1. fejezet, 32. oldal.

² *Unser keiner lebet ihm selber* motetta, 24-32. ütemek, lásd 10. sz. kottapélda

másfélszáz figura közül Schütz a legkifejezőbbek közül válogat, melyek alkalmasak egy-egy szó, szövegrész kontextusból való kiemelésére. Elemzésünkben megpróbáltuk az általa leggyakrabban használt alakzatokat bemutatni (*noema, mimesis, anaploke, auxesis, anabasis, kathabasis, climax, hypotyposis, pathopoeia, antitheton*). Schütz kórusművészetének karakterisztikus vonásait ezek egyedi, változatos és mindig tökéletesen megválasztott alkalmazása adja. Az *antitheton* alakzata Schütz kontraszthatásaiban félreismerhetetlen névjeggyé vált, melyeket a szakirodalom *schützi aberként* jegyez, így nem csak számunkra kiemelkedő fontosságú.

Elemzésünk során – a motetta szövegeinek tematikáján belül – gondolati súlypontok rajzolódtak ki előttünk. Az idősödő, megpróbált hitű Schütz hangsúlyai három tématerület emelnek ki a többi közül. Ennek magyarázata kézenfekvően adódik a háború borzalmainak, a családtagok, barátok sorozatos elvesztésének és az ellehetetlenítő szolgálati körülmények tényéből. A lelkiismeretesen, kitartóan végzett munka, a szolgálat, a szorgalom képei minden alkalommal erőteljes kiemelést kapnak (*Es ist erschienen, Sammelt zuvor das Unkraut, O lieber Herre Gott*). Az ígéretes és próféciák beteljesedésében való, kételkedés nélküli bizakodás a zeneszerző megingathatatlan menedéke. Nem csak emlékezteti magát és minket az ígéretre, hanem prófétai erővel újra meghirdeti azokat (*Es ist erschienen, Die mit Tränen säen, Tröstet, mein Volk, Ein Kind ist uns geboren, Das ist je gewißlich wahr*). A harmadik és egyben legkiemelkedőbb hangsúlya Schütz ígéhirdetésének az örök nyugalom utáni vágyakozás, az elköltözés boldogságának félelem nélküli hite, mely Isten kegyelmén alapszik. Ez Schütz bizonyágtételének legfontosabb és legbensőbb üzenete, mely az egyes motettákban felejthetetlen megfogalmazást nyer és a kötet egészét átfűti.

Schütz muzsikájával való találkozásunk alkalmával nem csak szakmai tapasztalatokkal gazdagodtunk. A nagyszerű muzsikusi művészetén és egyéniségén keresztül megújulhatott hivatástudatunk és hitbéli elkötelezettségünk is.

Heinrich Schütz életének főbb eseményei

1585. október 8-án, polgári család gyermekeként született Köstritzben.

Tanulóévek

1599-ben Schütz énekesfiúként Moritz örgróf kasseli udvarába kerül.

1608. Schütz a marburgi egyetem joghallgatója.

1609-1612. A zeneszerző első velencei útja, ahol Giovanni Gabrieli tanítványaként, és Moritz örgróf ösztöndíjasaként ismerkedhet meg az olasz muzsikával.

1611. *Il primo libro de Madrigali* (Olasz madrigálok)

A derzdai szolgálat első időszaka

1617. Schützt a drezdai szász választófejedelmi udvar karmesterévé nevezik ki.

1618. A harmincéves háború kitörése.

1619. Schütz oltár elé vezeti Magdalene Wildecket. Boldog házasságukból két leánygyermek születik.

Psalmen Davids (Dávid zsoltárai)

1623. *Aufstehungs-Historie* (Feltámadási Oratórium)

1625. augusztusában meghal Schütz sógornője, Anna Maria Wildeck, majd szeptemberben a zeneszerző utolsó útjára kíséri szeretett, fiatal feleségét.

Cantiones sacrae

1628. Schütz másodszor is Velencébe utazik, hogy Monteverdi stílusát tanulmányozza.

Becker-Psalter (Becker zsoltárok)

1629. *Symphoniae Sacrae I.*

1630. Johann Hermann Schein, Schütz egyik legkedvesebb barátjának halála.

1631. augusztusában meghal Schütz édesapja, szeptemberben apósa.

1632. Schütz nagyrabecsült támogatója és jóakarója, Moritz örgróf is távozik az élők sorából.

Külföldi utak, menedékkeresés

1633. Schütz elbúcsúztatja anyósát.

1633-1635. Schütz a dán királyi udvarban, Koppenhágában talál nyugalmat.

1635. A zeneszerzőt újabb haláleset rázza meg: eltemeti édesanyját.

Musicalische Exequien

1636. *Kleine geistliche Concerte I.*

1637-1638. Újabb dániai utazás.

1637. *Kleine geistliche Concerte II.*

1638. Schütz nagyobbik leánya, a 17 éves Anna Justina koporsója fölött áll meg.

1640. A zeneszerző nagyon súlyos betegségen esik át, de csodálatos módon felépül.

1642-1644. Schütz közreműködik a dán királyi család ikergyermekeinek kettős esküvői szertartásán.

Szükségevek Drezdában

1645. *Die sieben Worte* (Krisztus hét szava a kereszten)

1647. *Symphoniar Sacrae II.*

1648. Westfáliai béke, a harmincéves háború befejezése.

1648. Geistliche Chormusik

1650. *Symphoniar Sacrae III.*

1655-ben Schütz elveszíti kisebbik leányát, Euphorynát, aki öt gyermeket hagy maga után.

Utolsó alkotói periódus (Drezda, Weissenfels)

1657. Schütz – hosszas próbálkozás után – végre nyugalomba vonulhat.

Zwölf geistliche Gesänge

1664. *Weihnachtshistorie* (Karácsonyi Oratórium)

1665. *Johannes-Passion*

1666. *Matthäus-Passion*

1671. *Deutsches Magnificat*

1672. november 6-án Schütz hazatért Megváltójához. A drezdai Frauen-kirchében nyugszik felesége mellett.

Sírkövére II. Johann Georg ezt vésette:¹

A KERESZTYÉN ASZAF,

A KÜLHONIAK GYÖNYÖRŰSÉGE,

NÉMETORSZÁG FÉNYESSÉGE.

¹ „Assaph Christianus, Exterorum Delicium, Germaniae Lumen”, lásd Várnai, Péter, *Heinrich Schütz*, („Kis zenei könyvtár”) 8 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959) 95

A különböző zenei stílusokhoz kötődő alakzatok és zeneszerzők

Contrapunctus aequalis

hang hang ellen, azonos menzúrában
konzonáns hangközökben

Contrapunctus inaequalis

a szólamok egymáshoz képest szabadabban
mozognak, konzonancia és disszonancia
művészi keveredik egymással

Stylus gravis (*Stylus antiquus*)

lassabb mozgások
kevesebb disszonancia
a harmónia erősebb figyelembevétele

Stylus luxurians (*Stylus modernus*)

gyorsabb mozgások
több disszonancia
a szöveg erősebb figyelembevétele

„*Harmonia Orationis Domina*”.

alakzatai: *Transitus, Quasi-transitus,*
Syncopatio, Quasi-syncopatio

Palestrina, Suriano, Morales,
Willaert, Josquin, Gombert,
A. és G. Gabrieli, Prioli, Benevoli, Ratti

Communis

„*Sowohl Oratio als Harmonia Domina*.”

alakzatai: *Superjectio, Anticipatio, Subsumptio,*
Variatio, Multiplicatio, Prolongatio, Syncopatio
Catachrestica, Passus duriusculus, Saltus
duriusculus, Mutatio Toni, Inchoatio imperfecta,
Longinqua distantia, Consonantiae impropriae,
Quaesitio notae, Cadentiae duriusculae

Monteverdi, Rovetta, Cavalli, Bertali, Fabri,
F. Porta, Turini, Rigatti, Cassati, Carissimi,
Tenaglia, Albrici, Scacchi, Bontempi, Peranda,
SCHÜTZ, Kerll, Förster

Theatralis

„*Oratio Harmoniae Domina absolutissima*.”

alakzatai: *Extensio, Ellipsis, Mora,*
Abruptio, Transitus inversus, Hetero
leptis, Tertia deficiens, Sexta superflua

Monteverdi, Rovetta, Cavalli, Carissimi,
Tenaglia, Albrici, Bontempi, L. Rossi

Zenei-retorikai alakzatok

1. Fuga-alakzatok

- a, Fuga realis *B.: Fuga (Cap.57)*
- b, Metalepsis
- c, Hypallage *B.: Fuga contraria (Cap.60)*
- d, Apokope
- e, Fuga imaginaria *B.: Fuga totalis (Cap.57)*

2. Noema-alakzatok

- a, Noema *B.: Contrap. aequalis (Cap.3,2)*
- b, Analepsis
- c, Mimesis
- d, Anadiplosis
- e, Anaploke
- f, Fauxbourdon
- g, Auxesis

3. Magas-mély alakzatok

- a, Hyperbole-Hypobole *B.: Cap.35,5-6*
- b, Anabasis-Katabasis *B.: Cap.35,5-6*

4. Ismétlődő alakzatok

- a, Analepsis
- b, Mimesis
- c, Anadiplosis
- d, Anaploke
- e, Pallilogia *B.: Cap.35,9*
- f, Climax *B.: Cap.35,10*

5. Szünet-alakzatok

- a, Aposiopesis
- b, Hemioteleuton
- c, Abruptio repentina *B.: Abruptio (C.39)*
- d, Pausa

6. Kon- és disszonanciák valamint ritmikai elemek

- a, Symblema *B.: Transitus (Cap.17)*
- b, Syncopa *B.: Syncopatio (Cap.19)*
- c, Pleonasmus *B.: Cadentia d. (Cap.34)*
- d, Parembola
- e, Parrhesia
- f, Congeries

7. Hangfestő alakzatok

- a, Hypotyposis *B.: Cap.35,4*
- b, Anabasis-Katabasis
- c, Circulatio
- d, Fuga alio nempe sensu

8. Érzelmet kifejező alakzatok

- a, Pathopoeia *B.: Passus duriusc. (C.29)*
- b, Exclamatio
- c, Interrogatio *B.: Cap.35,7*
- d, Antitheton *B.: Cap.35,4-6*

A felhasználó idézete eredeti nyelven

12. oldal, Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung eines Schülers Christoph Bernhard*, 1

So wie von ihm hat niemals von einem andern das ganze musikalische Deutschland gelernt.

15. oldal, Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, 78

[...] einen klassisch gebildeten Mann, bei dem sich Kunst und Wissenschaft in seltener Weise im Gleichgewicht befanden.

18. oldal, Eggebrecht, *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*, 50

Jede Figur hat also zunächst – vor und unabhängig von ihrem abbildlichen Bezug – rein musikalische Geltung auf Grund ihrer Merkmale, Beschaffenheit, Kraft. Diese gilt es stets als erstes zu erkunden. Denn sie liegt der abbildlichen Bedeutung der Figuren zugrunde. Auch wenn wir beim Hören der Musik die Figuren nicht als Abbilder erkennen, können wir die Komposition „schön“ und „wirkungsvoll“ finden. Denn wir hören die Figuren in ihrer musikalischen Bedeutung. Darüber hinaus vernehmen wir auch „unbewußt“ ihre sinnvolle Beziehung zum Text. Denn diese Beziehung beruht nicht auf Willkür oder Verabredung, sondern sie wurde von dem Komponisten entdeckt, aufgedeckt: Sie wurde verwirklicht, indem er die Beschaffenheit seiner Komposition mit der Beschaffenheit des Textgehaltes in mehr oder weniger evidente Übereinstimmung brachte.

21. oldal, Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hof zu Dresden*, 171

1. Der Kapellmeister soll im Chor (und vor unserer Tafel) über die Cantores und Instrumentisten den obersten Befehl haben.
2. Er soll die Diskantisten im Singen und Coloriren mit Fleiß abrichten.
3. Er soll gute und nützliche Messen, Motetten und Gesänge nach Art und Kunst der Musica seinem besten Verstande und Vermögen nach komponieren.
4. Der Kapellmeister soll sich aller Dinge nach hievoriger aufgerichteter Kantorei-Ordnung richten, ob derselben festiglich halten und durch die Cantores derselben zuwider nichts Nachteiliges vornehmen lassen.

30. oldal, Brodde, *Heinrich Schütz*, 190

Als nach vollbrachter Ausfertigung gegenwärtigen meines hoffentlich wohlnutzbarlichen Werkleins ich bei mir erwogen, wem solche meine eigentlich zu dem Chor gerichtete Arbeit ich dedizieren möchte, habe ich befunden, daß sie niemanden biliger [besser] als meinen Vielgünstigen Herren zu offerieren mir gebühren wollen. Denn [während der] Zeit meines hier geführten Kapellmeisteramtes [habe] ich reichlich bemerkt, wie Ihr musikalischer Chor zu Leipzig indiesem Kurfürstentum allezeit vor anderen seinen großen Vorzug gehabt und immer (anderen Städten ihr Lob unbenommen) gut bestellt gewesen ist. Darüber hinaus [hat

es] demselben auch ein rühmliches Ansehen und guten Ruf [gebracht], daß Ihre Directores Chori sich wohl exerciret [ausgebildet haben], zumal der selige Herr Johann Hermann Schein in [der] Kurfürstlichen Hof-Kapelle unter guten Musicis (vor meiner Zeit zwar) in seiner Jugend auferzogen worden [und] Ihr jetziger Direktor Herrn Rogier Michaels, des kurfürstlichen Kapellmeisters, meines Antecessoris [Vorgängers], leiblicher Sohn [ist] und also gleichgestalt daher seinen Ursprung und gute Fundamente in der Musik erlanget, [sich] auch in der Praxis rühmlich erwiesen hat. So bin ich daher angereget worden, [Ihnen] meiner Chormusik ersten Teil zu dedizieren und derenselben berühmtem Chore zu einem Geschenk darzubringen.

32., 34., 35., 37., 44. oldalak, Brodde, *Heinrich Schütz*, 197-199

Es ist bekannt und am Tage, daß – nachdem [der] über Bassum continuum konzertierende Stylus compositionis aus Italien auch uns Deutschen zu Gesichte gekommen [ist] – derselbe gar sehr von uns geliebet worden ist und daher auch mehr Nachfolger bekommen hat, als vorhin ken anderer [Kompositionstil] jemals gehabt hat, davon denn die (bißhero in Deutschland hin und wieder ausgelassene) verschiedenen in denen Buchläden befindliche musikalischen Opera genugsam Zeugnis geben. Nun tadele ich solch Beginnen keineswegs, sondern bemerke vielmehr hierunter auch unter unserer deutschen Nation allerhand zu der Profession der Musik wohlgeschickte und geneigte Ingenia [Begabungen], denen ich ihr Lob gern gönne und selbst zu geben willig bin. Weil es aber gleichwohl bei allen in guten Schulen erzogenen Musicis außer Zweifel ist, daß in dem schwersten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Komposition in guter Ordnung angehen und dieselben gebührlich traktieren könne, er habe sich denn vorher in dem Stylo ohne den Bassum continuum genugsam geübet und die zu einer regulierten Komposition notwendigen Requisite wohl eingeholt, als da (unter andern) sind die Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio Vocum: Connexio subiectorum, &c. Und dergleichen Dinge mehr; Worvon die gelehrten Theorici weitleufig schreiben/ und in Scola Practica die Studiosi Contrapuncti mit lebendige Stimme unterrichtet werden; ohne welche bei erfahrenen Komponisten keine einzige Komposition bestehen oder doch nicht viel höher, als einer tauben Nuß wert geschätzt werden kann, so bin ich hierdurch veranlaßt worden, dergleichen Werklein ohne Bassum continuum wieder anzugehen. [Zugleich gedenke ich] hierdurch vielleicht etliche, insonderheit aber der angehenden deutschen Komponisten anzufrischen, daß – ehe sie zu dem concertierende Stylo schreiten – sie vorher diese harte Nuß (worin der rechte Kern und das rechte Fundament eines guten Kontrapunkt zu suchen ist) aufbeißen und darin ihre erste Probe ablegen möchten. [So ist es ja] denn auch in Italien, also auf der rechten musikalischen hohen Schule, (als in meiner Jugend ich erstmals meine Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen) Brauch gewesen, daß die Anfänger jedesmahl dergleichen geis- oder weltliche Werklein ohne den Bassum continuum zuerst recht ausgearbeitet und von sich gelassen haben, wie denn daselbst solchwe gute Ordnung vermutlich noch in acht genommen wird. Welche meine zum Aufnehmen der Music/ auch Vermehrung unserer Nation Ruhm/ wohlgemeinte Erinnerung dann/ ein iedweder in besten und zu niemands Verkleinerung gemeinet/ von mir vermercken wolle. Es ist aber nicht zu übergehen, daß auch dieser Stil der Kirchenmusik ohne den Bassum continuum (welche mir Geistliche Chormusic titulieren beliebt hat) nicht allezeit einerlei ist, sondern daß etliche [dieser] Kompositionen eigentlich zum Pulpet/ oder (zu einem/ beydes) zu einem mit Vokal- und Instrumentalstimmen besetzten vollen Chor gemeinet, [andere] aber dergestalt aufgesetzt sind, daß [zu] besseren Effekt die Partien nicht dupliert, tripliciert, sondern in Vokal- und Instrumental-Partien verteilt und auf solche Weise mit gutem Effekt in die Orgel auch wohl

gar per Choros (wenn es eine Komposition von acht, zwölf oder mehr Stimmen ist) musiciert werden können. Von welcher beiderlei Gattung denn auch im vorliegenden mit wenig Stimmen für diesmal herausgegebenen Werklein (und besonders unter den letzten, bei welchen ich daher auch den Text nicht habe unterlegen lassen) anzutreffen sind. Gestalt der verständige Musicus [wird] in etlichen vorhergehenden dergleichen selbst bemerken und daher mit deren Anstellung [Einrichtung] entsprechend zu verfahren wissen. [Im übrigen möchte] ich zugleich hiermit öffentlich protestiert und gebeten haben, daß niemand [das], was hier bedacht worden, dahin ziehen wolle, als ob [ich] dieses oder [ein] einziges meiner musikalischen Werke jemand zur Information oder [zum] bestimmten Modell vorstellen und [empfehlen] wollte, sondern will ich vielmehr alle an die von allen besten Komponisten gleichsam kanonisierten italienischen und andere alte und neue klassische Autoren gewissen haben, da deren vortreffliche und unvergleichliche Opera denen die mit Fleiß sich darin umsehen werden, [sowohl] in dem einen [als auch] dem anderen Stylo als ein helles Licht vorleuchten und auf dem rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können. Wie denn über dies ich noch der Hoffnung lebe, auch bereits hiervon [eine gewisse] Nachricht habe, daß ein mir wohlbekanntes, sowohl in der Theori als auch in der Praxis hoher hochehrwürdiger Musicus demnächsts [einen diesbezüglichen] Tractat an das Tageslicht werde kommen lassen, der hierzu insondereit das Deutschen sehr zuträglich und nutzbar wird sein können. [Um] Welches, damit es erfolgen möge dem allgemeinen Studio Musico zum besten, ich mit Fleiß zu sollizitieren [mich zu kümmern] dann nicht unterlassen will. Endlich: Da auch iemand von den Organisten etwa in dieses mein ohne Bassum Continuum eigentlich aufgesetztes Werklein/ wohl und genaw mit einzuschlagen Beliebung haben/ ung solches in die Tabulatur oder Partitur abzusetzen sich nicht verdriessen lassen wird: lebe ich der Hoffnung/ daß der hierauff gewandte Fleiß und Bemühung ihn nicht allein gerewen/ sondern auch diese Art der Music desto mehr ihren gewünschten Effekt erreichen werde. Gott mit uns samt und sonders in Gnaden!”

33. oldal 6-os lábjegyzete, Georgiades, *Musik und Sprache*, 70

Da sich nun in der deutschen Sprache Bedeutung und Erklängen, Bedeutung und Sprechen restlos decken, kann auch das musikalische Erklängen der Sprache nicht anders als auf die Bedeutung eingehen. Die Musik kann hier nicht bloßer Träger der Sprache sein wie im Lateinischen.

35. oldal, Brodde, *Heinrich Schütz*, 205

[...] daß er doch den Traktat von der Kunst des Kontrapunkts, den Herr Markus Scacchi in seinem Buch versprochen hat, abschließen und ans Licht kommen lassen möchte, der gewiß unserer deutschen Nation Nutzen verschaffen wird [...]

38. oldal, Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 112

Es ist aber Fuga eine Wiederholung einiger in einer vorhergehenden Stimme angebrachten Modulation.

39. oldal, Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 123

[...] eine sinnreiche Composition, in welcher nach Verwechselung der Unter-Partie in die obere und der oberen in die untere ein ganz andere Harmonie sowohl in der Verwechselung als außer derselben gehört wird.

41. oldal, Brodde, *Heinrich Schütz*, 203

Für Schütz ist selbsverständlich der Motettenstil im *Stylus gravis* und im *Stylus luxurians communis* beheimatet. Beide Grundtypen pflegt er in der *Geistlichen Chormusik*.

42. oldal, Brodde, *Heinrich Schütz*, 212

[...] die Führung einer Melodie oder Sangweise, das ist die Art und Weise, womit ein Sänger oder Instrumentist die Melodie heraus bringet.

46. oldal, Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 83

3. Und weil in diesem Genere die Oratio Harmoniae Domina absolutissima, so wie im Stylo gravi Harmonia Orationis Domina und in luxuriante communi sowohl Oratio als Harmonia Domina ist, also rühret daher diese General Regel, daß man die Rede aufs natürlichste exprimiren solle.

4. Daher soll man das freudige, freudig, das traurige, traurig, das geschwinde, geschwind, das langsame, langsam (etc.) machen.

5. Vornehmlich soll dasjenige, was in gemeiner Rede erhoben wird, hoch, das niedrige, niedrig gesetzt werden.

6. Gleiches ist zu observiren von denen Reden, wo des Himmels, der Erden, und Hölle gedacht wird.

47. oldal, Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 147

Biß daß auff unsere Zeiten die Musica so hoch kommen, daß wegen Menge der Figuren, absonderlich aber in dem neu erfundenen und bisher immer mehr ausgezierten Stylo Recitativo, sie wohl einer Rhetorica zu vergleichen.

47. oldal, Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 90

Uns Deutschen will es annoch an denen anmuthigen Poesien zu solchen Genere dienlich, fast gebrechen.

49. oldal, Toussaint, *Die Anwendung der musikalisch-rethorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz*, 109

[...] die Wortausdeutung Schützens [...] in der Theologie und besonders in der Hermeneutik gründet. Wenn wir also von einer Entwicklung im Schützenschen Schaffen sprechen können, so ist diese vorwiegend in der Verlagerung des Schwergewichtes von der nur deskriptiven Wortausdeutung in den Frühwerken zu einer theologisch-hermeneutischen in den Spätwerken zu suchen.

52. oldal, Brodde, *Heinrich Schütz*, 208

Man hat gemeint, sie sei „nur durch ein Versehen des alternden Schütz in die Sammlung gekommen: es ist eine Komposition Andrea Gabriellis, die Schütz in Venedig abgeschrieben und der er als Jugendübung deutschen Text unterzulegen versucht haben mag, was er später vergessen hatte“.

63. oldal, Tossaint, *Die Anwendung der musikalisch-rethorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz*, 93

[...] Abraham der erste Träger der Verheißung nach der Vertreibung aus dem Paradies ist. Die Gestalt Abrahams wird auch in der lutherischen Theologie als einer der Angelpunkte des Alten Testaments gefaßt demgemäß auch hier von Schütz hervorgehoben.

121. oldal, Huber, *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*, 132

Tonsymbolischen Gehalt im Sinn unserer „Urmotivik“ besitzen vor allem die Gruppen 3, 7 und 8, im besondern die Figuren der *Circulatio* (Urmotivik II), *Anabasis* (Urmotivik III), *Katabasis* (Urmotivik IV) und *Hypotyposis* (div. Urmotivik).

129. oldal, Huber, *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*, 73

Aus der Kombination beider Möglichkeiten resultiert eine aufwärts gewölbte Kurve, die gleich einem Brückenbogen in einer starken Spannung steht als Urmotiv V bei Schütz hohe Bedeutung gewinnt: [...]

Felhasznált irodalom

Ahlgrimm, Isolde, „Retorika a barokk zenében”, ford. Zák Ferenc, *Musica* 1968/nov.-dec., 493-97

Albrecht, Hans, „Humanismus und Musik” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979-1991) 6, 895-918

A Magyarországi Evangélikus Keresztyén Egyház énekeskönyve, 9. kiadás (Budapest: Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1997)

Arisztotelész, *Poetica*, ford. Sarkady János (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1997)

Biblia, ford. A Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága (Budapest: Kálvin Kiadó, 1993)

Blankenburg, Walter, „Kirchenlied und Kirchenmusik als Gegengewicht zur Predigt” (1964) in *Kirche und Musik* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979) 32-42

Brodde, Otto, *Heinrich Schütz – Weg und Werk* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979)

Buelow, George J., „Rhetoric and music” in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980) 15, 793-802

Dahlhaus, Carl, „Cribrum Siferticum – Der Streit Scacchi und Siefert” in *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, C. Dahlhaus – W. Wiora (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft) 16, Kassel: 1965

Caccini, Giulio, „Le nuove musiche – Előszó”, ford. Lax Éva, *Magyar zene*, szerk. Székely András, 2003/4, 469-486

Csomasz Tóth, Kálmán, *A református gyülekezeti éneklés* („Református Egyházi Könyvtár”) XXV., szerk. Budai Gergely, Budapest: 1950

Czeglédy Sándor, *Liturgika*, („Debreceni Református Hittudományi Egyetem Gyakorlati Theológiai Tanszékének Tanulmányi füzetei”) 8, Debrecen: 1996

Eggebrecht, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz - Musicus poeticus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959)

Einstein, Alfred, *Heinrich Schütz* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1928)

Eppstein, Hans, *Heinrich Schütz* (Neuhausen - Stuttgart: Hänssler - Verlag, 1975)

Friedenthal, Richard, *Luther élete és kora*, 2. kiadás (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977)

Georgoades, Thrasybulos, *Musik und Sprache*, 2. kiadás (Berlin: 1974)

- Gudewill, Kurt, „Schütz, Heinrich” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979-1991) 12, 202-221
- Harnoncourt, Nicolaus, *A beszédszerű zene*, ford. Péteri Judit (Budapest: Editio Musica, 1988)
- McGrath, Alister, *Bevezetés a keresztyén teológiába*, ford. Zsengellér József (Budapest: Osiris Kiadó, 1995)
- Huber, Walter Simon, *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz* (Basel: Bärenreiter-Verlag, 1961)
- Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik – 1648* („Neue Ausgabe sämtliche Werke”, Band 5) Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965)
- Luther, Martin, *Asztali beszélgetések*, szerk. és ford. Márton László (Budapest: Helikon Kiadó, 1983)
- Moser, Hans Joachim, *Heinrich Schütz - Sein Leben und Werk* (Kassel: 1954)
- Müller-Blattau, Joseph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 3. kiadás (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999)
- Müller, E. H., *Heinrich Schütz – Gesammelte Briefe und Schriften* (Regensburg: 1931)
- Palisca, Claude, *Barokk zene* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)
- Piersig, Johannes, *Das Weltbild des Heinrich Schütz*, Dissz. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1949)
- Platón „Állam” ford. Szabó Miklós, in *Platón összes művei*, 2. kötet, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984)
- Schmidt, Eberhard, *Der Gottesdienst am kurfürstliche Hofe zu Dresden - Ein Beitrag zu liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zum Heinrich Schütz* (Berlin: 1961)
- Schmitz, Arnold, „Musikalisch-rhetorische Figuren” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979-1991) 4, 176-183
- Segesváry, Lajos, *Az egyháztörténelem alapvonalai* („A Debreceni Teológiai Akadémia Egyháztörténeti Tanszékének Tanulmányi Füzetei”) szerk. Csohány János (Debrecen: 1992)
- Serauky, Walter, „Affektenlehre” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1979-1991)1, 113-121
- Szent Biblia*, ford. Károli Gáspár (Budapest: Magyar Biblia-Tanács, 1990)
- Tóth-Kása István – Tökéczki László, szerk., *Egyháztörténet a kezdetektől 1711-ig* (Budapest: Magyarországi Református Egyház Köznevelési és Közoktatási Intézete, 1997)

Toussaint, Georg, *Die Anwendung der musikalisch-retorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz*, Dissz. (Mainz: 1949)

Várnai, Péter, *Heinrich Schütz* („Kis zenei könyvtár”) 8 (Budapest: Gondolat, 1959)

Wilson-Dickson, Andrew, *Fejezetek a kereszténység zenéjéből*, ford. Vandulek Márta, Veres István, Reviczky Béla (Budapest: Gemini Budapest Kiadó, 1998)

Pernye, András, *Fél évezred fényében – Írások a zenéről*, szerk. Breuer János (Budapest: Gondolat, 1988)

Várnai, Péter, *Oratóriumok könyve*, 2. kiadás (Budapest: Zeneműkiadó, 1983)

Darvas, Gábor, *A totem-zenétől a hegedűversenyig – A zene története 1700-ig* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977)