

FARKASHÁZI DÁVID

„MONTRE ET VOIX HUMAINE”

Maurice Duruflé

orgonakíséretes kórusműveinek hangzásvilága

Párizs megújuló egyházzenejének tükrében

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

„MONTRE ET VOIX HUMAINE”

MAURICE DURUFLÉ ORGONAKÍSÉRETES
KÓRUSMŰVEINEK HANGZÁSVILÁGA
PÁRIZS MEGÚJULÓ EGYHÁZZENÉJÉNEK
TÜKRÉBEN

FARKASHÁZI DÁVID

TÉMAVEZETŐ: DR. KAMP SALAMON

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék	III
Rövidítések	V
Köszönetnyilvánítás	VI
Bevezetés	VII
1. A francia egyházzene a tizenkilencedik században	1
1.1. A katolicizmus helyzete a forradalmat követően	1
1.2. A forradalom hatása az egyházzenére	3
1.3. Egyházzene a század második felében	4
1.4. Régizenei törekvések	5
1.5. A solesmes-i gregorián reform	7
1.6. Aristide Cavaillé-Coll orgonaépítő munkássága	9
2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa	12
2.1. César Franck, a „Pater Seraphicus”	12
2.1.1. César Franck kapcsolata az orgonazenével 1872-ig	14
2.1.2. <i>Messe solennelle</i> op. 12 (1872)	20
2.1.2.1. Orgonakezelés	23
2.1.2.2. A kísérő hangszerek használata	24
2.1.2.3. Kóruskezelés	26
2.1.2.4. Harmóniai nyelv, szerkesztésmódok	32
2.1.2.5. Összegzés	35
2.2. Charles-Marie Widor, Cavaillé-Coll pártfogoltja	36
2.2.1. <i>Messe à deux Chœurs et deux Orgues</i> op. 36 (1885)	39
2.2.1.1. Orgonakezelés	42
2.2.1.2. Kóruskezelés	46
2.2.1.3. Összegzés	46
2.3. Louis Vierne, Franck és Widor tanítványa, Duruflé mestere	47
2.3.1. <i>Messe solennelle</i> op. 16 (1899)	54
2.3.1.1. Orgonakezelés	56
2.3.1.2. Kóruskezelés	59
2.3.1.3. Összegzés	61

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: <i>Litanies à la Vierge Noire</i> (1936) és <i>Concerto en Sol mineur</i> (1938)	63
3.1. <i>Concerto en Sol mineur</i> (1938)	63
3.2. <i>Litanies à la Vierge Noire</i> (1936)	66
3.2.1. Formai és hangnemi felépítés	68
3.2.2. Kóruskezelés	71
3.2.3. Stiláris és technikai utalások a régizenére	73
3.2.4. Orgonakezelés	76
3.2.5. Összegzés	78
4. A gregorián ének szellemében – Maurice Duruflé művészetének jellemzői	79
4.1. Debussy arabeszkfogalmának hatása Duruflére	80
4.2. Duruflé tanulmányai a gregorián ének és az orgonakezelés tükrében	88
5. Duruflé orgonára és kórusra írt művei	95
5.1. <i>Requiem</i> op. 9 (1947)	96
5.1.1. Összehasonlítás Fauré <i>Requiem</i> -jével	99
5.2. <i>Messe “Cum júbilo”</i> op. 11 (1966)	103
5.3. <i>Notre Père</i> op. 14 (1977)	104
6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a <i>Requiem</i> op. 9 és a <i>Messe “Cum júbilo”</i> op. 11 című művein keresztül	107
6.1. A gregorián dallamok felhasználásának módjai	107
6.1.1. Ritmizálás	108
6.1.2. Dallamkezelés	110
6.2. Régizenei szerkesztésmódok	113
6.3. Harmóniakezelés	115
6.4. Kóruskezelés	120
6.5. Orgonakezelés, regisztráció	121
6.6. A zenekari változatok fontosabb eltérései	123
6.7. Összegzés	126
Függelékek	127
(A) Függelék. Kottapéldák	127
(B) Függelék. Táblázatok, ábrák	147
Bibliográfia	155
Internetes hivatkozások	159

Rövidítések

- Cooper Cooper, Martin: *French Music. From the death of Berlioz to the death of Fauré*. London: Oxford University Press, 1974.
- Dobszay Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Editio Musica Budapest, 1993.
- Frazier Frazier, James E.: *Maurice Duruflé. The Man and His Music*. Rochester: University of Rochester Press, 2007.
- Keene Keene, Dennis: „Foreword.” In: Uő. (szerk.): *The Duruflé Album CD*. (Hollywood: Delos International, 1995.) 3–15.
- Near/Widor Near, John R.: *Widor. A Life beyond the Toccata*. Rochester: University of Rochester Press, 2019.
- Páris zenéje* Rolland, Romain: *Páris zenéje*. Fodor Gyula (ford.). Budapest: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T., 1922.

Köszönetnyilvánítás

Szeretném köszönetemet kifejezni legelsősorban témavezetőmnek, Dr. Kamp Salamonnak, aki türelmével és végtelen szeretetével vezetett a disszertáció írása során. Úgyszintén köszönet illeti a doktori kollégiumban Hallgatótársaimat, akik 2020–2024 között a rendszeres beszámolók alkalmával tanácsaikkal, észrevételeikkel segítették munkámat.

Köszönet illeti a párizsi tanulmányutam során megismert orgonistákat, akik türelmes, odaadó válaszaikkal és hasznos meglátásaikkal bővítették ismereteimet, név szerint: Yves Castagnet, Axel de Marnhac, Thibault Fajoles, Vincent Warnier és Frédéric Blanc. Úgyszintén köszönet illeti a Nemzeti Kulturális Alapot, ami támogatásával lehetővé tette a tanulmányutam.

Kiemelt és mérhetetlen köszönettel tartozom kórusaimnak, a La mia Fonte Énekkarnak, valamint a Szent István Bazilika Énekkarának, akik hétről hétre részt vesznek a próbákon és a fellépéseken, teret engedve ezáltal szakmai fejlődésemnek, s akik a disszertációban bemutatott művek egy részét megtanulva segítettek a kutatott terület gyakorlati megvalósításában és jobb megértésében. Mindezek mellett ők azok, akik zenei családomként minden örömteli, vagy nehéz pillanatban mellettem állnak, s akik végigkövették a disszertáció elkészültét.

Hálával tartozom a budapesti Szent István Bazilika két orgonistájának, Virágh András Gábornak és Szotyori Nagy Gábornak, akik a közös munkában mindig alapos felkészültséggel vesznek részt, s akik sosem zárkóztak el az orgonahangzással és regisztrációval kapcsolatos diskurzustól, mely hozzájárult a hangszerrel kapcsolatos tudásom fejlődéséhez. Köszönet illeti továbbá Balasi Barnabást, a Felsővízvárosi Szent Anna templom zeneigazgató orgonistáját a számtalan inspiráló zenei megnyilvánulásért, mellyel megnyitotta és szélesre tárta előttem a dolgozatban bemutatott zenei világ kapuját. Hálás vagyok emellett Pálúr János Duruflé műveinek előadásával kapcsolatos tanácsaiért.

Végül, de korántsem utolsósorban köszönet illeti családomat, édesanyámat, édesapámat és testvéreimet, akik támogattak és bátorítottak a disszertáció írása során. Az értekezést nagyapám, Egyed Ferenc (1931–2009) emlékének ajánlom, akinek komolyzene iránti rajongása inspiráló, tiszteletre méltó és követendő volt.

Farkasházi Dávid

2025. 02. 28.

Bevezetés

Aki Párizsban jár, annak bizonyára egyik legelső emléke a város világhírű, ám bonyolult szerkezetű metróhálózata lesz. A tizenhat vonal lenyűgözően szervezett és mégis bohém módon esetleges labirintust alkot, melyben könnyű eltévedni, vagy alábecsülni egy-egy átszállással járó időmennyiséget; az óvatlan turista könnyen útvesztők sűrűjében találhatja magát a föld alatt hosszasan futó, ágas-bogas alagútszerek között. A helyiek ugyanakkor mégis unott eleganciával, dinamikusan közlekednek eme titkos forgatagban, s néhány nap elteltével a látogató is magabiztosan jut el a kiszemelt megállóba, átvéve a párizsiak sietős szenvtelenségét az utazásban.

Párizs metróvonalaira ránézve az utóbbi években szemeim előtt immár nem csak a neves látványosságok, hanem azon templomok és katedrálisok hálózata rajzolódik ki, amelyekben a város híres orgonista-zeneszerzői munkálkodtak. César Franck, Charles-Marie Widor, Louis Vierne, Maurice Duruflé és sokan mások együtt alkották az újjászülető francia orgonatradiáció helyőrségeit, s mind hozzátekettek egy-egy követ ahhoz a Párizs fölé magasodó délceg tudástornyhoz, amelyre a mai orgonista generáció emeli tekintetét. Ahogy a város kiterjedt metróhálózata, úgy 19-20. századi orgonista nemzedékének képviselői is összefüggésben álltak egymással. Szinte ijesztő belegondolni, hogy alig pár utcára egymástól egyszerre orgonált a vasárnapi miséken Franck és Fauré, Vierne és Widor, Duruflé és Messiaen. A horizontálisan olykor csak pár száz méterre működő kivételes zeneszerző-orgonisták vertikálisan ugyanakkor nem alkottak közvetlen kapcsolatot: az 1902-ben született Maurice Duruflé sosem hallhatta az 1890-ben elhunyt César Franck játékát. A tradíciót nemzedékek tudásának hálózata alkotja, melyben a növendék mesterré válik, s mesterként saját zenei világgal színesíti az előzőt, hogy aztán így adja tovább az őt követőknek.

Mindez a mai napig kézzel foghatóan érezhető, ha az ember eljut a város kiemelt templomainak karzataira. Yves Castagnet zeneszerző kíséri a Notre-Dame kórusát, miközben Thibault Fajoles – a 23 évesen kinevezett tehetség – játszik a nagyorgonán; a karzaton együtt figyel Vincent Warnier, a Saint-Étienne-du-Mont orgonistája – elődje Duruflé volt –, s Axel de Marnhac, a Saint-Sulpice fiatal szentélyorgonistája; utóbbi a mise felénél sietősen távozik, hiszen hamarosan kezdenie kell esti szolgálatát pár utcával arrébb a Sulpice-ben. Mindez nem lehetett máshogy száz éve sem, s az orgonisták és műveik közötti kapcsolat néha szinte kézzel fogható. Disszertációmban egy képzeletbeli útvonalat járok be, mely Maurice Duruflé művészetéhez vezet el César Francktól kiindulva, Charles-Marie Widoron és Louis Vierne-n keresztül, különös tekintettel az orgonát és kórust foglalkoztató alkotásaikra. Korántsem jelenti

ez azt, hogy Duruflére ne hatott volna több más mester és zeneszerző, azonban számomra ez lett a kiválasztott irány műveinek megértéséhez.

Témaválasztásom oka eddigi szakmai életutam történéseire és helyszíneire vezethető vissza. Habár klasszikus zenei tanulmányaimat gitár-szakon kezdtem 1998-ban, érdeklődésem hamar az orgona- és a kórushangzás felé fordult. Ennek indikátora volt számomra, amikor 2006-ban a Felsővízvárosi Szent Anna templomban először hallottam Balasi Barnabás liturgikus orgonajátékát, amely nagy hatással volt rám. A következő évek alatt a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola szolfézs-zeneelmélet tanszaka mellett elvégeztem a Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola egyházzene szakképzését is, amely során elmélyülhettem az orgona kezelésében, s időközben a Szent Anna templom egyik kántora, valamint Ifjúsági Zenekarának vezetője lettem.

Mindezzel párhuzamosan szakmai tevékenységem középpontjában a zenekar- és kórusvezetés állt, s áll a mai napig, a Zeneakadémia különböző szakjainak elvégzése után is. Ennek során ugyanakkor inspirálóan hatottak rám az orgona különböző regisztrációs lehetőségei. Az a tény, ahogy a művészi megvalósítás ötvöződik egy mechanikus, képletekkel leírható folyamattal (regisztrálás) számomra a zenei ihletettség és a tudatos tervezés nagyszerű kombinációjának kifejezése, melyet megpróbáltam karnagy, karmesteri tevékenységemben is kamatoztatni. Egyre gyakrabban képzeltem el a partitúra hangszíneit jól detektálható auditív élményként – egy adott regiszterként, vagy azok kombinációjaként –, melynek megvalósításához igyekeztem mindig a legpontosabb ének- és hangszerteknikai instrukciókat megadni az előadónak. Mindemellett magának a liturgiának a felépítettsége, jelképrendszere, színes, jó értelemben vett teatralitása is vonzott a szakrális zene felé.

Maurice Duruflé (1902–1986) műveivel először 2012-ben, a Zeneakadémián, Dr. Kutnyánszky Csaba vezénylestetika óráján találkoztam, ahol a szerző *Ubi caritas* című motettáját kellett dirigálnunk. A gregorián dallam feldolgozásának módja, a modális harmóniai kíséret és a hangszínekre vonatkozó finom jelölések rögtön megragadtak, és érdeklődni kezdtem a huszadik századi francia liturgikus zene iránt. Mindezzel párhuzamosan a Szent Anna templomban Balasi Barnabás zeneigazgató tudatosan és célzottan tanulmányozta a párizsi Notre-Dame orgona- és kóruskultúráját, aminek eredménye számtalan közös beszélgetés, improvizációs kísérletezés és regisztrációs újítás lett. Az egyetemen felfedeztem Poulenc, Franck, Vierne, Debussy, Ravel kórusműveit, s párhuzamot kezdtem látni a francia zene aprólékos, nüanszokra épülő zenei világa és az orgonaregisztáció sokszínűsége között.

Duruflé műveinek vizsgálatokor nyilvánvalóvá vált, hogy a zeneszerző világa egy öt megelőző és körülvevő tradícióból táplálkozik, amely viszont elkülönül a 20. századi

avantgarde irányzatoktól. Stílusának egységessége nem mutat drasztikus változást az életmű alatt, Frédéric Blanc – a zeneszerző hagyatékának jelenlegi őrzője – szerint voltaképp nem lehet különbséget tenni a kompozíciókban annak alapján, hogy dátum szerint mikor keletkeztek.¹ Életműve egyfajta művészeti fennsík, s engem érdekelt az ahhoz vezető tradíció. James E. Frazier *Maurice Duruflé. The Man and His Music* című nagyszerű könyvében Paul Huot-Pleuroux *Historie de la Musique religieuse* c. művére utalva azt állítja, hogy Duruflé a francia forradalmat követő vallási esztétika újjáélesztésének harmadik, s egyben utolsó szakaszában alkotott.² E César Francktól, Charles-Marie Widoron, Louis Vierne-en, Debussy-n és Ravelen át Durufléig tartó zenei-történelmi ívet a francia világi és szakrális zene megújulásával, a francia szimfonikus orgonahangzás kialakulásával, valamint a gregorián ének restaurációjával fémjelezhetjük. Doktori képzésemre való jelentkezésemkor e területet jelöltem meg kutatásom fókuszaként. A választott téma megismerésében jelentős mértékben járult hozzá, hogy 2022-ben kineveztek a budapesti Szent István Bazilika karnagyának, így lehetőségem nyílt a vizsgált műveket a gyakorlatban is megszólaltatni a Bazilika Énekkarával, Virágh András Gábor és Szotyori Nagy Gábor orgonaművészek közreműködésével.

A kutatási terület azért is speciális, mert csupán elenyésző magyar nyelvű irodalom áll rendelkezésre. Tudomásom szerint Duruflé életéről és munkásságáról itthon még nem született semmilyen tudományos publikáció, leszámítva Arany János tanulmányát a *Requiem* op 9. kapcsán.³ Ezen túlmenően Poulenc és Fauré művei, Lajtha László francia kapcsolatai, illetőleg Aristide Cavallé-Coll francia orgonaépítő mester munkássága tekintetében volt elérhető számomra anyanyelvű szakirodalom. A dolgozat készítése során így főleg angol, német és természetesen francia forrásokat vettem alapul – kiemelve azt a tényt, hogy angolszász területen (különösképpen Amerikában) rendkívül nagy írásos tradíciója van a vizsgált területnek. Éppen ezért lehetséges, hogy számos esetben egy-egy francia forrás helyett a számomra egyszerűbben olvasható angol nyelvű autentikus fordítást vettem alapul.

A kutatás öt éve alatt a téma egzakt meghatározása és a tartalomjegyzék megalkotása után a fejezetek megírása következett. Ebben nem lineárisan haladtam: elsőként a 3. fejezet – *Az orgonahangzás ihletésében - Francis Poulenc: Litanies à la Vierge Noire (1936) és Concerto en Sol mineur (1938)* –, majd a Durufléről szóló 4-5-6. fejezet készült el. Poulenc és

¹ Farkasházi Dávid: „Interjú Frédéric Blanc-al.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 29.) (Digitális hangfelvétel)

² Frazier, 108.

³ Arany János: „Hagyomány a 20. század zenéjében. IV. Maurice Duruflé: Requiem.” In: S. Szabó Márta (szerk.): *Szolfézs-zeneismeret tanárok, ének-zene tanárok és karvezetők továbbképzése*. (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.) 127–140.

Durufié tevékenysége időben közel helyezkedik el egymáshoz, s célszerűnek tartottam először kijelölni a dolgozat végpontját, s csak utána vizsgálni az ahhoz vezető útvonalat. Így készült el ezt követően a 2. (*Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa*), s legkésőbb az 1. fejezet (*A francia egyházzene a tizenkilencedik században*). Ez utóbbi a téma megértéséhez szükséges történelmi előzményekkel foglalkozik, kiemelt tekintettel a francia forradalom egyházzenét érintő hatásaira, a solesmes-i bencések gregorián restaurációjára és Cavallé-Coll orgonáinak újszerűségére. Fontos hangsúlyoznom, hogy mivel a dolgozat elsősorban zenei témájú, így az 1. fejezet megírásakor igyekeztem tömören, vázlatosan, és csak a későbbi zenei fejezetek szempontjából releváns információkat kiemelve haladni, mivel e témakörből önálló zenetudományi disszertációt lehetne alkotni. A kutatást egy 2025. januári párizsi tanulmányút tette teljessé, mely során ellátogattam a dolgozatban szereplő legtöbb helyszínre, interjúkat készítettem a szóban forgó templomok jelenlegi orgonistáival, s mindezeket a személyes tapasztalatokat beépítettem a disszertáció fejezeteibe.

A 2–6. fejezetek módszere minden esetben az adott szerző életrajzának és a választott művek keletkezésének vizsgálata volt a szakirodalom segítségével, melyet a kompozíciók elemzése követett. A analízis kifejtését sohasem lineárisan, ütemről ütemre végeztem, hanem előre meghatározott szempontok szerint csoportosítva. Igyekeztem mindezt átgondoltan, strukturáltan és követhetően tenni, hogy a végeredmény egy adott szerző kompozíciós stílusának átfogó leírása, ne pedig félinformációk zagyva összessége legyen.

A fentiekből kitűnik, hogy a teljes téma körüljárása hatalmas vállalkozás, s egy dolgozat keretében szinte megoldhatatlan feladat. Óhatatlanul kénytelen voltam sok fontos zeneszerzőt és kompozíciót kihagyni, s egy „hegygerincen” maradni, amelynek vékony nyomvonala mégis a kívánt eredményhez és megfigyelésekhez vezet. A bemutatott szerzők és zeneművek kiválasztásában két szempont szerint jártam el: egyrészt fontos volt, hogy van-e közvetlen relevanciája Durufié alkotásainak szempontjából, másrészt pedig igyekeztem olyan kompozíciókat beemelni, amelyekről a hazai köztudatban kevesebb szó esik. Liszt Ferenc, Gabriel Fauré és Olivier Messiaen – akiknek súlya a vizsgált korszakok szempontjából jelentős lenne – csupán rövid említés szintjén kerülnek elő a disszertációban: ennek oka, hogy esetükben olyan komplex zenei világ tárulkozik fel, amelyet akár csak részleteiben bemutatni is jelentősen meghaladná a dolgozat kereteit. A tartalomjegyzék tehát egy lehetséges útvonal, kiválasztott zenei-kulturális „gázló”, melyen keresztül Durufié, és a 20. század modális francia zenei ízlését megközelíthetjük.

Ezen túlmenően igyekeztem a szöveget a lehetőségekhez mérten olvasmányosan, esetenként költői stílusban fogalmazni. A szakmai terminológián túl gyakran élek olyan

kifejezésekkel, például a bemutatott hangzások illusztrálását illetően, amelyek talán nem csak a szakavatott olvasó, de a laikus közönség figyelmét is felkelthetik. A disszertációban szereplő zeneszerzők életének eseményeit néha több fejezet között osztottam el, függően attól, hogy azok éppen hatással vannak-e egy másik komponista sorsára, alkotásaira? Nem egyszer előfordul, hogy egy szerző már jóval saját fejezetének tárgyalása előtt feltűnik; ilyen értelemben a disszertáció némiképp egy színdarab, vagy regény hangvételét igyekszik követni, minden esetben megtartva azonban a tudományos pontosságot és kereteket.

A dolgozat címadása is némiképp ennek szellemében született: a „Montre” és a „Voix humaine” egy-egy orgonaregiszter francia nevei. Előbbi a homlokzati principál sípok elnevezése,⁴ míg utóbbi egy különleges, a barokk kor óta használatos regiszteré, melynek neve („emberi hang”) misztikus, lebegő, éneklésre hasonlító hangjára utal, s mely a francia orgonahangzás egyik alappillére. Ily módon a „Montre et Voix humaine” főcím az orgona és az emberi énekhang egymás mellé helyezésének költői kifejezése, ami utal a vizsgált zeneművek apparátusára.

Ugyanitt kell megjegyeznem, hogy a dolgozatban több helyen különbséget teszek orgonakíséretes, valamint orgonára és kórusra írt alkotások között. Ebben az inspirációt Lajtha László sorainak köszönhetem, aki *Magnificat* című kompozíciója kapcsán így fogalmazott:

A kompozíciót női karra [sic!] és orgonára írtam. (Tehát nem orgonakísérettel.) Hangosság, széles gesztus, trombitáló angyalok, mindez nincs az én *Magnificat*-omban. Szelídség, báj, szépség, gyengédség, alázat, – az igen... Elővettem én is a nagy palettát: rajta színek, – de a legkisebb ecsettel festettem, annak is összesodortam a szőr-pamacsát, hogy úgy rajzoljon, mint a hegyes ceruza, – és lehellet-szerűen raktam fel a színeket.⁵

Érdekesnek találom Lajtha ama megközelítését, hogy különbséget tesz az orgonakíséretes, valamint orgonára és nőikarra (énekkarra) írt alkotások között. Hasonló komplexitást véltem felfedezni Poulenc és Duruflé bizonyos műveiben, így ez lett a művek analízisének egyik vezérelve.

A disszertáció megírása egy Magyarországon kevésbé köztudatban lévő zeneművészeti területre engedett számomra alapos betekintést. Bízom abban, hogy a kutatás során szerzett

⁴ A francia „montrer” ige jelentése „megmutat, ábrázol, bemutat”: azért hívják így a homlokzati sípokokat, mert azok az egyetlenek, melyek „látszanak” egy orgona regisztereiből. Farkasházi Dávid: „Interjú Vincent Warnier-val.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 29.) (Digitális hangfelvétel)

⁵ A részlet Lajtha László 1954. szeptember 17-én kelt fiainak szóló leveléből származik. Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. (Budapest: Editio Musica, 1992.) 229.

információk és tapasztalat gazdagítja a hazai szakirodalmat, egyúttal a gyakorlati művészet javára is válik. Az értekezésben foglaltak szerinti megközelítés hatással lehet egy szinte kimeríthetetlen repertoár előadásmódjára, s segíthet karnagyok és orgonisták számára egymás munkájának alaposabb megértésében is.

A dolgozat olvasásával kapcsolatban további praktikus információk: a szerzők születési és halálozási évszámait csak ott tüntetem fel, ahol az ismert és ellenőrizhető. Uralkodók, pápák esetében nem a születési és halálozási, hanem a regnáló évszámok szerepelnek. Dőlt betűvel csak a zeneszerzők által írt műveket, azok tételeit, valamint bizonyos esetekben folyóiratok, könyvek és közintézmények neveit írtam, a gregorián tételek, misék, valamint a szentmise tételei minden esetben normál módon szerepelnek. A lábjegyzetek esetében az I.m. és I.h. jelöléseknél mindig a legutóbbi forrásmegjelölést vettem alapul, így, ha egy lábjegyzet után rövid magyarázat szerepelt eltérő forrásmegjelöléssel, akkor onnantól ez utóbbi számít a legutolsóknak.

Képzeltbeli utazásra invitálom tehát az olvasót a 19. és 20. századi Párizs templomaiba, a korszakalkotó orgonisták műhelyébe, orgonáik karzatára, amelyek ma is őrzik mestereik emlékét és életművét, ujjainak érintését a billentyűkön.

1. A francia egyházzene a tizenkilencedik században

A disszertáció témájának mélyebb megértéséhez szükséges, hogy vázlatos képet alkossunk a francia egyházi zene helyzetéről, elsősorban a forradalom és az azt követő időszak történéseinek tükrében. Az eseményeket az állam és egyház kapcsolatának, valamint annak az egyházzenére tett hatásainak szempontjából vizsgáljuk.

1.1. A katolicizmus helyzete a forradalmat követően

A francia forradalom (1789) jelentősen átalakította a katolicizmus és ezáltal az egyházi zene helyzetét az országban. 1790-ben kihirdetésre került a papság polgári alkotmánya, melynek értelmében átszervezték a teljes francia egyházat.¹ A papoktól megkövetelték az új rendszerre tett hűségesküt, VI. Pius pápa (1775–1799) ugyanakkor elítélte az új alkotmányt, és felfüggesztette hivatalukból az arra felesküdt papokat és püspököket.² A klérus sok tagja elhagyta az országot, ezért 1791-ben a nemzetgyűlés olyan törvényt fogadott el, melynek értelmében halálbüntetés várt a menekülőkre.³ A következő évben a hatalmat a nemzeti konvent vette át, s ezzel megkezdődött a véres diktatúra: Párizsban háromszáz papot és négy püspököt végeztek ki.⁴ A szerzetesrendeket feloszlatták, megszüntették a közélet vallásos jellegét, az összes egyházi ünnepet és a szertartásokat.⁵ Az új francia kormány elsajátított minden egyházi tulajdont, köztük a templomokat is; sok közülük valóságos romhalmazzá vált a folyamat eredményeképpen.⁶

1796-ban Napóleon megszállta Itáliát, és benne a pápai államot is.⁷ Az 1797-es torentinói béke kötelezte VI. Pius-t, hogy ismerje el a Francia Köztársaságot és utasítsa lojalításra a francia katolikusokat az új államformához.⁸ 1798-ban a francia sereg elfoglalta Rómát, kikiáltotta a Római Köztársaságot, s mikor Pius nem volt hajlandó lemondani a pápai

¹ John W. O'Malley SJ: *A pápák története. Pétertől napjainkig.* (Szeles Ágnes ford.) (Budapest: Jezsuita Kiadó, 2020.) 207.

² I.h.

³ <https://lexikon.katolikus.hu/F/francia%20forradalom.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 26.)

⁴ Harmincezer felszentelt külföldre menekült. I.h.

⁵ I.h.

⁶ O'Malley, *A pápák története*, i.m., 207. A katolicizmus helyébe a Legfőbb Lény kultusza lépett, melyet döntő részben Maximilien Robespierre, a jakobinusok vezére dolgozott ki. <https://rubicon.hu/kalendarium/1794-majus-7-robepierre-bevezeti-a-legfobb-leny-kultuszat> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 27.)

⁷ O'Malley, *A pápák története*, i.m., 207.

⁸ I.m., 208.

állam vezetéséről, elröbölták, s egy Firenze melletti kolostorba szállították.⁹ Egy évvel később a betegeskedő egyházfőt a dél-franciaországi Valence várába vitték, ahol nem sokkal később elhunyt.¹⁰

1799-ben Napóleont I. konzullá nevezték ki, eközben a bíborosok Velencében gyűltek össze, hogy új pápát válasszanak.¹¹ VII. Pius 1800 márciusában lépett a Katolikus Egyház élére, s Napoleon tudta, hogy a hatalmi egyensúly érdekében meg kell egyeznie a pápával.¹² 1801. július 15-én született meg a francia konkordátum, melyben kimondásra került, hogy az országban élő katolikusok szabadon és nyilvánosan gyakorolhatják hitüket.¹³ A forradalom alatt kisajátított épületeket az új tulajdonosok megtarthatták, azonban a székesegyházakat és templomokat a klérus rendelkezésére bocsátották. A papságnak fel kellett esküdni a kormány támogatására, fizetést pedig – a történelem során először – szintén az államtól kaptak.¹⁴ Ezzel párhuzamosan eltörölték a gallikanizmust.¹⁵

A viszonylagos egyensúly 1804-ben kezdett meginogni, amikor a francia szenátus Napóleont császárnak kiáltotta ki. A koronázásra a hadvezér meghívta a pápát, aki eleget tett a kérésnek. A császár célja ezzel az egyház megalázása volt, azonban VII. Pius jelenléte éppen ellenkező hatást ért el: ismertté és népszerűvé tette a pápaságot.¹⁶ 1808-ban Napoleon megszállta Rómát, Pius-t házi őrizetbe helyezte, a pápai államot Franciaországhoz csatolta. 1809. június 10-én Pius kiközösítette az egyházból a császárt, amire válaszul Napoleon elfogatta a pápát.¹⁷ Mindeközben a sikertelen 1812-es orosz hadjárat elkezdődött a császár csillagának leáldozása; az 1815-es bécsi kongresszus száműzte Napóleont.¹⁸ Franciaországban megtörtént a Bourbon-ház restaurációja, XVIII. Lajos (1814–1824), majd X. Károly (1824–

⁹ I.h. Pius itt adta ki a *Quam nos* kezdetű bullát, melyben meghagyta utasításait egy konklávé levezetésére arra az esetre, ha a fogságban életét veszti. I.h.

¹⁰ I.h. „A helyi papság, amelynek minden tagja esküt tett a polgári alkotmányra, nem volt hajlandó keresztény temetésben részesíteni a bebalzsamozott testet. A pápa halála a valence-i városházi anyakönyvben csak így szerepel: »Braschi állampolgár. Foglalkozása: egyházfő.«” – írja minderről John W. O’Malley SJ *A pápák története. Pétertől napjainkig* című könyvében. I.h.

¹¹ I.m., 209.

¹² I.m., 211. Mivel Franciaország lakosságának nagy része katolikus. I.h.

¹³ I.m., 212.

¹⁴ I.h.

¹⁵ I.h. A gallikanizmus a középkor óta jelen lévő, a pápaság központosító törekvéseivel szemben a francia nemzeti szembenállást hangoztató vallási felfogás volt. <https://lexikon.katolikus.hu/G/gallikanizmus.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

¹⁶ O’Malley, *A pápák története*, i.m., 213.

¹⁷ I.m., 214. VII. Pius 1814-ben tért vissza Rómába. I.h.

¹⁸ <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/TenyekKonyve-tenyek-konyve-1/1990-7B2E/tortenelem-7EFC/sorsfordito-konferenciak-7EFD/a-becsi-kongresszus-1815-7EFE/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

1. A francia egyházzene a tizenkilencedik században

1830) regnálásával, akik próbáltak érvényt szerezni az egyház érdekeinek.¹⁹ 1830-ban a király alkotmányellenes rendeleteket adott ki, mellyel felingerelte a népet, s kitört a júliusi forradalom. Károly Angliába menekült, s helyét Lajos Fülöp orléans-i herceg vette át (1830–1848), aki eltörölte a katolicizmus államvallás jellegét.²⁰ 1848-ban kitört a februári forradalom, kikiáltották a köztársaságot, elnökévé Louis Napoléont választották, aki a korábbi császár unokaöccse volt. Az elnök 1852-ben államcsínyt hajtott végre, és III. Napóleon néven császárrá koronáztatta magát. 1870-ig uralkodott, s ez idő alatt hathatósan támogatta az egyházat.²¹ 1870-ben háborút indított Poroszország ellen, mely során vereséget szenvedett, s ez bukását eredményezte.²²

1.2. A forradalom hatása az egyházzenére

A francia katolicizmus e viharos időszaka természetesen a templomi orgonákra és azok orgonistáira is komoly következményeket rótt. A hangszerek nagy része a forradalom során jelentős kárt szenvedett, vagy megsemmisült, a sípok hatalmas százalékát olvasztották be ágyúgolyónak.²³ Az orgonaépítő mesterek számára nem maradt munkalehetőség, így sokan közülük elvándoroltak.²⁴ Az orgonisták elvesztették korábbi háttérüket, az életben maradás érdekében próbáltak az új rendszer kiszolgálói lenni: a különböző hazafias felvonulások, az új kultuszok szertartásaihoz kapcsolódó énekek kíséretét biztosították.²⁵ A francia forradalom egyúttal tönkretette azokat a katedrálisokhoz és apátságokhoz tartozó énekes iskolákat, amelyek a vokális zene tanításával és művelésével foglalkoztak,²⁶ így nem csupán az egyházi zenére, de magára a zeneoktatásra is komoly hatást gyakorolt.

Az állam és egyház kibékülésének egyik fontos eseménye, s egyúttal a francia egyházzene átalakulásának kezdete, amikor I. Napóleon 1802-ben újraalapította a királyi

¹⁹ <https://lexikon.katolikus.hu/F/Franciaorsz%C3%A1g.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

²⁰ I.h.

²¹ I.h.

²² <https://rubicon.hu/kalendarium/1871-marcius-28-letrejon-a-parizsi-kommun> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.) A párizsi kommun (1871) után létrejött a III. (1871–1945), IV. (1945–1958) és az V. (1958–) Francia Köztársaság, mely jelenleg is az ország államformája. <https://lexikon.katolikus.hu/F/Franciaorsz%C3%A1g.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

²³ Near/Widor, 15.

²⁴ I.h.

²⁵ Kimberly Marshall, William J. Peterson: „Evolutionary Schemes: Organists and Their Revolutionary Music.” In: Lawrence Archobold (ed.), Williams J. Peterson (ed.): *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor*. (Rochester: University of Rochester Press, 1999.) 3–17. 7.

²⁶ Félix Raugel: „La Musique Religieuse Française de L'Époque Révolutionnaire a la Mort de César Franck.” In: Armand Machabey (szerk.): *La Musique Religieuse Française. De Ses Origines a Nos Jours*. Párizs: Éditions Richard-Masse, 1953. 111–120. 111.

kápolna zenei együttesét.²⁷ Ennek repertoárját főleg olasz zeneszerzők művei határozták meg, mivel Napóleon őket részesítette előnyben a franciákkal szemben.²⁸ A császár nagyra értékelte Nicola Antonio Zingarelli (1752–1837) és Giovanni Paisiello (1740–1816) alkotásait: utóbbi volt az együttes zeneigazgatója Jean-François Lesueur-el (1760–1837) együtt,²⁹ s ő kapta a megbízást, hogy komponálja misét és Te Deum-ot Napóleon koronázásának alkalmára (1802. december 2.).³⁰ Luigi Cherubini (1760–1842) ugyanakkor nem élvezte a császár megbecsülését, s csak a monarchia helyreállítását követően került előtérbe, amikor 1816-ban a királyi udvar zeneigazgatójának,³¹ majd 1822-től a Conservatoire igazgatójának nevezték ki.³² Cherubini tisztelte a liturgiát, miséi és motettái nem a kor divatos operaszerűségének letéteményei – a legtöbb szerző a miseszövegeket egyfajta librettóként kezelte –,³³ hanem az újjáéledő francia egyházzenei tradíció alappillérei. Leghíresebb szakrális alkotása a c-moll *Requiem*, melyet XVIII. Lajos rendelt a zeneszerzőtől a Saint-Denis bazilikában 1816. január 21-én XVI. Lajos emlékére celebrált gyászmise alkalmából.³⁴

1.3. Egyházzene a század második felében

A második császárság (III. Napóleon, 1852–1870) ideje alatt fordulat következett be a párizsi zeneélet minőségének tekintetében. A párizsiak zenei érzéke megromlott, közönyössé vált, mely Romain Rolland (1866–1944) szerint „megakadályozta a művészet fejlődését”.³⁵ A francia liturgikus zenében az operai hangvétel volt jellemző, s Martin Cooper megfogalmazása

²⁷ I.m., 112. A kápolnának 1806-ban tíz énekese és húsz hangszere volt, 1810-re ez a szám több, mint megkétszereződött, 1815-re a teljes apparátus elérte a száz főt. I.m., 113. Az első császárság és később a restauráció ideje alatt a világi zeneélet is komoly fejlődésnek indult, elsősorban Párizsban. Virágzott az operajátás, a Nagyopera mellett 1801-ben létrejött az Opéra-Comique. 1803-ban hozták létre a Római díjat, hogy ösztönözzék a tehetséges zeneszerzők munkáját, az állam megrendelésekkel támogatta az előadók és zeneszerzők munkáját. Marshall, Peterson, *Evolutionary Schemes*, i.m., 4.

²⁸ Elmar Siedel: „Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik.” In: Karl Gustav Fellerer (szerk.): *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Band 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1985.) 237–252. 246.

²⁹ Raugel, *La Musique*, i.m., 112.

³⁰ Siedel, *Die instrumentalbegleitete*, i.m., 246.

³¹ I.h.

³² I.h.

³³ Raugel, *La Musique*, i.m., 111.

³⁴ Siedel, *Die instrumentalbegleitete*, i.m., 246. Elmar Siedel (1930–2014) német zenetudós ugyanakkor kiemeli, hogy hiba lenne Cherubini-t csupán a restauráció korszakának zeneszerzőjeként számontartani, mivel kinevezése előtt is komponált szakrális műveket (F-dúr mise 1808, d-moll mise 1811). I.h. Cherubini egyúttal a zenekaros misék hagyományának egyik megalapozója is Franciaországban: ez a német területen már hosszú ideje létező tradíció korábban nem volt jelen az országban – helyette sokkal inkább a katedrálisiskolák vokálpolyfóniára épülő gyakorlata volt jellemző. Siedel ennek eredményét látja abban is, hogy a gregorián ének restaurációjára való törekvések éppen Franciaországból indultak ki I.m., 245.

³⁵ *Párizs zenéje*, 6.

szerint az 1850-es, 1860-as években mélypontra került.³⁶ Még Berlioz kompozíciói is „habár csodálatot váltanak ki méreteikkel, merész hangzásaikkal, és a hangszerelés csillogásával, a maguk nemében mégis inkább drámai, mint vallásos művek maradnak, mivel szerzőjük a [...] próza [...] kifejezésére törekedett mindenek felett, semmint annak liturgikus jelentésére” – írja Félix Raugel (1881–1975) francia karmester és zenetudós.³⁷ Az egyházzene terén megújulásra volt szükség, melyet Gounod, Liszt és Saint-Saëns is szorgalmazott – más-más utakon.³⁸

1860-ban bemutatták a francia fővárosban Wagner *Tannhäuser* című operáját,³⁹ melytől kezdve a német zeneszerző hangsúlyosan volt jelen a párizsi köztudatban. Rolland szerint „a Wagner-láz azzal tett nagy szolgálatot a francia zenének, hogy felkeltette a nagy tömegek érdeklődését a muzsika iránt”.⁴⁰ A század elejének olaszos, majd második felének németes ízlésvilága után ugyanakkor a kor francia zeneszerzőiben élt a vágy egy saját, független zene iránt,⁴¹ ez pedig összefüggött a régizenei mozgalom erősödésével, s az egyházzene újabb átalakulásának kezdetével is – Franciaországban az egyházi és a világi zene sokkal kevésbé vált el egymástól, mint német területen.⁴²

1.4. Régizenei törekvések

A 19. század második felében nagy arányban szaporodtak meg a régi korok liturgikus muzsikája iránti mozgalmak Párizsban, mely összefüggött az egyre silányodó, szekuláris-jellegű zenei világgal, mely ekkor a templomok nagy részét jellemezte.⁴³ Az egyik első ezek közül Alexandre Choron (1772–1834) kezdeményezése, aki 1817-ben megalapította az *Institution royale de musique classique et religieuse*-t,⁴⁴ hogy helyreállítsa a „római templomok éneklésének stílusát”.⁴⁵ Palestrina, Bach és Händel zenéje állt az intézet repertoárjának központjában, azonban az 1830 évi júliusi forradalom tönkretette erőfeszítéseit.⁴⁶ A mozgalmat Ney Napoleon Joseph (1803–1857), Moszkva hercege vette át, aki 1843-ban társaságot alapított Párizsban a „klasszikus ének ápolására”, melynek fókuszában a tizenhatodik és tizenhetedik

³⁶ Cooper, 27.

³⁷ Raugel, *La Musique*, i.m., 115.

³⁸ I.h.

³⁹ *Páris zenéje*, 7.

⁴⁰ I.m., 10.

⁴¹ I.m., 11.

⁴² Siedel, *Die instrumentalebgleitete*, i.m., 246.

⁴³ Ugyanez a folyamat cecilianizmus néven német területen is elindult ebben az időben. I.m., 226.

⁴⁴ Raugel, *La Musique*, i.m., 114. Királyi Klasszikus és Vallásos Zenei Intézet – saját fordítás.

⁴⁵ I.h.

⁴⁶ I.h.

századi karirodalom állt.⁴⁷ A régizene és a vokálpolyfónia iránti újbóli érdeklődést az állam is támogatta, s 1850-től beemelte a költségvetésbe az újjáalakuló katedrálisiskolák működtetését.⁴⁸

1853-ban alapította meg Louis Niedermeyer (1802–1861) az *École de musique religieuse et classique*-t, mely a tizenhatodik, tizenhetedik és tizennyolcadik századi mesterek műveinek tanulmányozása által képezte az énekeseket, orgonistákat, karmestereket és zeneszerzőket – az intézményt szintén az állam támogatta.⁴⁹ A nagy hírű iskola tanára volt Camille Saint-Saëns (1835–1921), s itt tanult többek között Gabriel Fauré (1845–1924) is.⁵⁰

Charles Bordes (1863–1909) – aki César Franck tanítványa volt – 1890-ben lett a párizsi Saint-Gervais templom karnagya, s két évvel később megalapította az *Association des Chanteurs de St-Gervais*-t: az énekkar Palestrina, Schütz, Carissimi és más korabeli szerzők műveit énekelte a liturgiában, s emellett Bach kantátáit is előadta a Salle d’Harcourtban.⁵¹ Az együttes gyors sikeréhez hozzájárult Bordes karnagyi tevékenysége, „akinek tehetségében nagy művészi intelligencia egyesült [...] jelentékeny szervezőképességgel”.⁵²

A legfontosabb intézmény mind közül az 1894-ben Vincent d’Indy (1851–1931), Alexandre Guilmant (1837–1911) és Charles Bordes által alapított *Schola Cantorum* lett.⁵³ Az iskola nem csupán a régizene megismertetését tűzte ki céljául, de César Franck (1822–1890) művészi eszmeiségének továbbadását is,⁵⁴ amivel a teljes párizsi és francia zenei élet megújulásának alapkövét tették le, melyre a századfordulós és huszadik századi zeneszerzők munkássága épül. A végső cél a modern zene felfrissítése volt, amelyet az alapítók a múlt zenéjének megismertetésével kívántak elérni.⁵⁵ D’Indy ennek kapcsán így fogalmazott:

Honnan merítsük a megelevenítő erőt, amely új formákkal és új formulákkal ajándékoz meg? Az erőforrást megtalálni nem nehéz. Keressük azt a cantus planus dekoratív művészetében, a Palestrina-korszak architektonikus művészetében, a tizenhetedik század nagy olasz mestereinek érzéssel teljes művészetében. Ott és csakis ott találhatunk valóban

⁴⁷ *Páris zenéje*, 45.

⁴⁸ Raugel, *La Musique*, i.m., 115.

⁴⁹ *Páris zenéje*, 45.

⁵⁰ I.h.

⁵¹ I.m., 52.

⁵² I.m., 46.

⁵³ I.m., 49.

⁵⁴ I.h.

⁵⁵ I.m., 53.

1. A francia egyházzene a tizenkilencedik században

új melódiai fordulatokra, ritmikus kadenciákra, harmóniai kincsekre, föltéve, hogy át tudjuk itatni modern szellemünket ezekkel a tápláló nedvekkel.⁵⁶

A *Schola Cantorum* Párizs új zenei főiskolája lett, növendékeinek száma 1896 és 1903 között huszonegyről kétszázhatvanra emelkedett.⁵⁷

1.5. A solesmes-i gregorián reform

Az 1830-as évek Franciaországában mindenkit foglalkoztatott a múlt újjáépítése: „egy olyan múlté, amelyet sosem ismertek, s amelyet mégis elveszettnek gondoltak az előző évszázad forradalmának politikai roncskorszakában” – fogalmaz Katherine Bergeron *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* című könyvében.⁵⁸ Prosper Guéranger (1805–1875) fiatal bencés szerzetes úgy gondolta a római liturgiához való visszatérés az egyetlen módja annak, hogy visszaszerezzék Franciaország történetének ősi nagyságát. Guéranger a középkori liturgiát a francia kultúra alapjának tekintette, s ilyen módon nemzetösszetartó hatást tulajdonított neki.⁵⁹ 1831-ben megvásárolt egy elhagyott kolostorépületet a Sarthe folyó-menti Solesmes-ben,⁶⁰ egy évvel később pedig engedélyt kapott a Le Mans-i püspöktől egy közösség megalapítására.⁶¹ Guéranger a liturgiát (a szentmisét és a zsolozsmát) állította a vallási élet középpontjába,⁶² melynek egyik legfontosabb része a gregorián dallamok hiteles módon történő éneklése volt.⁶³

Európában 1615 óta a gregoriánum Medicaea-féle kiadása volt használatban.⁶⁴ A kiadás a Tridenti zsinat (1545–1563)⁶⁵ szellemiségében készült, mely elrendelte a dallamanyag vizsgálat alá helyezését. Úgy találták, hogy „a gregorián melizmatikája felesleges cikornya, mely elfedi a szöveg érthetőségét. Másrészt a humanista prozódia elveit számonkérve [...] hibásnak találták a gregoriánt mind a hangsúlyok, mind a hosszú-rövid értékek kezelésében” –

⁵⁶ I.h. Fodor Gyula fordítása.

⁵⁷ I.m., 54.

⁵⁸ Katherine Bergeron: *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*. (Los Angeles: University of California Press, 1998.) xii.

⁵⁹ I.m., 11. Ezen kívül az országban ekkor számos „reformliturgia” uralkodott el, amelyek szintén az ősi, római liturgia felé terelték Guéranger-t. Dobszay, 74.

⁶⁰ Bergeron, *Decadent Enchantments*, i.m., 12.

⁶¹ I.m., 13.

⁶² O'Malley, *A pápák története*, i.m., 238.

⁶³ Dobszay, 75.

⁶⁴ I.m., 72.

⁶⁵ <https://lexikon.katolikus.hu/T/trienti%20zsinat.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

írja erről Dobszay László *A gregorián ének kézikönyve* című munkájában.⁶⁶ A revízióra felhatalmazott bizottság a melizmákat megrövidítette, s így belenyúltak az ősi énekek addigi természetes alakulásába.⁶⁷

A gondolat, hogy a gregorián dallamok éneklésekor vizsgálják meg az eredeti középkori kódexeket nem a solesmes-i bencésektől származik: elsőként Félix Danjou (1812–1866), a Notre-Dame orgonaművésze vetette fel a gregorián reform kérdését, aki felfedezte a tizenharmadik század végi Montpellier-kódexet.⁶⁸ Ennek hatására valóságos hajsza kezdődött az országban a kéziratok felkutatására és azok megfejtésére.⁶⁹ A tudósok egyike volt Louis Lambilotte (1796–1855) jezsuita szerzetes, aki a Sankt Gallen-i 359. számú kódexből készített új kiadást, melyet 1851-ben publikált.⁷⁰ A gregorián dallamok tudományos igényű restaurációjának igénye tehát egyre erősebben jelentkezett az országban.⁷¹

A solesmes-i bencések 1860-ban, a kolostor új scriptoriumának kiépítése után kezdték el a dallamok aprólékos tanulmányozását.⁷² A munkát a közösség két fiatalabb tagja, Paul Jausions és Joseph Pothier szerzetesek vezették⁷³ – Jausions korai halála (1871) után Pothier egyedül folytatta a munkát.⁷⁴ Ennek eredménye a *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* (1880), valamint a *Liber Gradualis* (1883), a gregorián dallamok paleográfiai kutatásokon alapuló első hiteles kiadása.⁷⁵ Ez kiérdemelte ugyan XIII. Leó pápa dicséretét, de kezdetben csak korlátozva kerülhetett gyakorlatba, mivel a regensburgi Pustet kiadó 1868-ban harminc évre engedélyt kapott a Medicaea-kiadás terjesztésére.⁷⁶ A reform terjedésének igazi lökést X. Pius pápa 1903-ban kiadott „Tra le sollicitudini” kezdetű rendelete („motu proprio”) adott, amely az egyházi zene három alapkövetelményének a szent, művészi és egyetemes

⁶⁶ Dobszay, 71.

⁶⁷ I.m., 72. A Medicaea-gregorián a 19. század végéig érvényben maradt, s éppen ez az egyik oka, hogy Liszt Ferenc (1811–1886) szakrális zenéje más irányba mutat, mint a 20. században a *Schola Cantorum* növendékeié. Lisztet szintén „az egyházzene reformjának ügye, egy komolyabb, szakrálisabb zene igénye hajtja a gregorián felé”,⁶⁷ azonban ő csak a Medicaea-kiadás dallamait ismerhette, azok stílárrendszerében gondolkozott hanghang elleni harmonizálásában. Ugyanebben a szellemben oktatta César Franck is a gregoriánum kíséretét (lásd 2.3. alfejezet), s ezt revideálta Louis Vierne (1870–1937) és Alexandre Guilmant a solesmes-i reformok hatására (lásd 2.3. alfejezet).

⁶⁸ Raugel, *La Musique*, i.m., 114.

⁶⁹ Bergeron, *Decadent Enchantments*, i.m., 16.

⁷⁰ I.m., 72.

⁷¹ <https://lexikon.katolikus.hu/G/gregori%C3%A1n%20%C3%A9nek.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

⁷² Bergeron, *Decadent Enchantments*, i.m., 16. A scriptorium egy kolostorkor könyv- és kódexmásolásra kialakított műhelye. <https://lexikon.katolikus.hu/S/scriptorium.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

⁷³ Bergeron, *Decadent Enchantments*, i.m., 16.

⁷⁴ I.m., 17.

⁷⁵ I.h.

⁷⁶ <https://lexikon.katolikus.hu/G/gregori%C3%A1n%20%C3%A9nek.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

jelleget nevezte meg, s kijelentette, hogy e hármasság legteljesebben a gregorián énekben lelhető fel.⁷⁷

1.6. Aristide Cavallé-Coll orgonaépítő munkássága

Aristide Cavallé-Coll (1811–1899) a 19. század egyik kiemelkedő mérnöki tehetsége és feltalálója volt,⁷⁸ aki meghatározó módon járult hozzá a francia és egyetemes zenetörténet alakulásához. Az általa tervezett és épített orgonák különleges megoldásai nyomán jött létre a modern francia szimfonikus orgonahangzás, mely César Franckot, Charles-Marie Widort, Louis Vierne-t és Maurice Duruflét is inspirálta.

A Cavallé család több generációs orgonaépítő tapasztalattal rendelkezett Aristide születésekor.⁷⁹ Kezdetben Toulouse-ban tevékenykedtek,⁸⁰ de 1834-ben a gyár Párizsba települt át.⁸¹ A cég első fővárosi hangszere a Notre-Dame-de-Lorette-templom orgonája volt (1834), az igazi újítást azonban a Saint-Denis jelentette.⁸² Habár a hangszer még a klasszikus hagyomány vonásait mutatja, már felfedezhető volt rajta Aristide újszerű hangzasképe.⁸³ A gyárat hamarosan elárasztották a megrendelések:⁸⁴ az első húsz évben hetven orgonát készítettek, vagy újítottak fel, az ezt követő húsz év alatt ez a szám háromszázra ugrott fel.⁸⁵

Coll újításai a szimfonikus zenekar imitálását célzó hangzaskép sajátos felfogásával függenek össze. A kor romantikus orgonáinak építői igyekeztek élethű, hangszerutánzó színeket létrehozni – ezért azonban nagy árat kellett fizetniük, mivel a manipulációval megalkotott regiszterek nem úgy ötvöződtek egymással, mint a zenekar valódi hangszerei.⁸⁶ A megnövekedett számú sípsorok mindeközben szükségessé tették a pneumatikus traktúra

⁷⁷ Dobszay, 76. A solesmes-i előadásmóddal részletesebben a 6.1.1. alfejezetben foglalkozunk Maurice Duruflé műveinek kapcsán.

⁷⁸ Zeke Lajos: „L’orgue symphonique. Észrevételek a Cavallé-Coll-féle orgona hangzásáról.” In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. (Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1987.) 103–114. 105.

⁷⁹ Gregor Klein: „Aristide Cavallé-Coll à Paris – I. Egy orgonaépítő élete és munkássága.” Enyedi Pál (ford.) In: *Magyar Egyházzene* VII/1 (1999/2000): 39–51. 39.

⁸⁰ I.h.

⁸¹ I.m., 41.

⁸² Gregor Klein: „Aristide Cavallé-Coll à Paris – III. Egy orgonaépítő élete és munkássága. Cavallé-Coll a korabeli tudományos és művészeti életben.” Enyedi Pál (ford.) In: *Magyar Egyházzene* VII/4 (1999/2000): 489–500. 491.

⁸³ I.h.

⁸⁴ Klein, *Aristide Cavallé-Coll à Paris – I.*, i.m., 43.

⁸⁵ I.m., 44.

⁸⁶ Zeke, *L’orgue symphonique*, i.m., 104.

alkalmazását, amely viszont megszüntette a közvetlen kapcsolatot a játékos és a szélláda között, ezáltal élettelené és uralhatatlanná téve a hangzást.⁸⁷

Cavaillé-Coll ideálja is a romantikus nagyzenekari hangzás volt, azonban felismerte, hogy annak esszenciája nem a szolgai imitálásában, hanem a kétféle hangzáskép elvi analógiájában van.⁸⁸ Minden technikai újításában a zenekari megszólalást létrehozó akusztikai jellemzők orgonán történő kialakítására törekedett. Kitartott a mechanikus traktúra mellett, de bevezette a Barker-emelő használatát:⁸⁹ ezzel kiküszöbölte a nehéz billentést, de meghagyta a játékos közvetlen kapcsolatát a sípokkal. Nem csupán az egyes manuálok és a pedál sípsorait helyezte külön széllárára, hanem egy adott mű regisztereit is két csoportba osztotta (jeux de fonds,⁹⁰ jeux d’anches)⁹¹, s saját széllárával támogatta meg.⁹² A redőnyt a szólómű (Récit) szekrényén alkalmazta, s meglehetősen vastag lemezekkel látta el: ennek eredményeképpen a manuál dinamikai spektruma elképesztően sokszínű lett.⁹³ A magasabb nyelvsípek befűvási erejét osztott szélládákkal növelte, így azok dús, kerek, telt hangzást kaptak a billentyűzet teljes terjedelmén.⁹⁴ Nem jelentett ez ugyanakkor feleslegesen fényes, értelmezhetetlen magasságú megszólalást; Collt a hangigazdagságon belül mindig a letisztult mély zengés, sötét tónus vonzotta.⁹⁵ A szólisztikus nyelvregiszterek száma csekély, ugyanakkor hangszínük lágy és misztikus; legtöbbjük nagyobb regisztrációban is simulékonyan vegyül el (például Hautbois,⁹⁶ Cromorne).⁹⁷ Mindezeket túl törekedett a romantika hangzásképében meghatározó akcentusmentes hangindításra orgonáin: ebben volt eszköze a „szakáll” felhelyezése a sípszáj köré.⁹⁸

Maurice Duruflé így írt arról, milyen érzés volt számára César Franck műveit játszani a Sainte-Clotilde templomban, Coll egyik orgonáján:

Mi lehetne gyengédebb, mint Cavaillé-Coll finom oboája, hogy kifejezze a [...] *Prélude*,
Fugue et Variation szelídségét, vagy a *Pastorale* varázsát? Milyen más hangzásra vágyhat

⁸⁷ I.m., 105.

⁸⁸ I.h.

⁸⁹ „Ez a berendezés nem más, mint egy a klaviatúra és a mechanika kiindulási helye közé beiktatott miniatűr pneumatikus emelőszerkezet.” I.m., 106.

⁹⁰ Alapregiszterek. I.m., 108.

⁹¹ Nyelvregiszterek, valamint aliquotok és kevert játékok. I.h.

⁹² I.h.

⁹³ I.h.

⁹⁴ I.m., 110.

⁹⁵ I.m., 111.

⁹⁶ Oboa.

⁹⁷ I.h.

⁹⁸ I.m., 113.

1. A francia egyházzene a tizenkilencedik században

valaki, mint a Récit-ére, [...], hogy kifejezze gondolatait, melyet ezek a színek inspiráltak? A redőny minősége egy csoda. Ehhez nyilvánvalóan számos technikai megoldás is hozzájárul. A láda mérete, figyelemreméltó reagáló képessége és tökéletesen egyenletes nyitása; [...] a szekrényt minden oldalról körülvevő nagy, üres tér, mely rendkívüli rezonanciát kölcsönöz neki; végül maga a templom akusztikája és mindenekelőtt az orgonaépítő zsenialitása, aki elhozta ezt a csodát.⁹⁹

A mester orgonáinak egyedi, utánozhatatlan hangja elindította a francia zeneszerzés egy speciális irányzatát, mely a kor egyházzenei reformjával, vokális megújulásával ötvözve a francia késő romantika, századforduló és huszadik század sajátos stílusát és emblematikussá vált műveinek megszületését eredményezte.

⁹⁹ Frazier, 27. Saját fordítás.

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

2.1. César Franck, a „Pater Seraphicus”¹

César Franck személye megkerülhetetlen, ha a párizsi orgona- és egyházi zene 1870 utáni megújulásának folyamatát szeretnénk átlátni,² hiszen élete egybeesett a francia *Musica Sacra* minőségromlásának mélypontjával, az orgonista előadói kultúra devalvációjával; egyszersmind a solesmes-i gregorián reform kezdetével és Cavaille-Coll munkásságának térnyerésével. Mindez Franckban és tanítványi körében olyan újító törekvéseket hozott létre, amelyek a teljes 20. századon keresztül a mai napig érezhetőek.

Ez a megtermékenyítő hatás elsősorban az egyházi zenéből indult ki, azonban továbbgyűrűzött a világi zenébe is. Franck és az őt követők – elsősorban Vincent d’Indy – katolicizmussal átítatott stílusa hatásos módon színesítette a teljes párizsi zeneéletet.³ Ennek egyik lényege az érzelmi kifejezés, mely azonban a legritkább esetben harsány: sokkal inkább a kifinomultság, a pátoszos szemlélődés és a változatos hangszínek jellemzők rá. Martin Cooper *French Music. From the death of Berlioz to the death of Fauré* című könyvében Franck zenéjének lényegét annak érzelmi minőségében látja, s Georges Jean-Aubry (1882–1950) zenekritikust idézve a „derűs vágyódás” kifejezéssel írja le.⁴

Franck egyedisége abban rejlett, hogy az élete derekán megismert orgonatechnikai fejlesztések hatására képes volt zenéjét megújítani,⁵ miközben a klasszikus formák használata mellett visszafogott és elegánsan finom maradt.⁶ Improvizációi során sosem a hallgatóság megdöbbenése, az extravagáns regisztráció volt a célja; úgy tudott briliáns maradni, hogy került az öncélú virtuozitást.⁷ William J. Peterson *Lemmings, His École d’orgue, and Nineteenth-Century Organ Methods* című tanulmányában leírja, hogy Alfred Lefébure-Wély (1818–1869) – az ország akkori egyik legünnepeltebb orgonaművésze – olyan népszerű, vad

¹ „Szeráfi/Angyali Atya”, Assisi Szent Ferenc mellékneve. <https://www.arcanum.com/cs/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2/p-1434B/pater-seraphicus-14960/?list=eyJmaWx0ZXJzJjogeyJNVSI6IFsiTkZPX0xWF9MZXhpa29ub2tfMiJdfSwgInF1ZXJ5IjogIkxvdWdoYm9yb3VnaCJ9> (Utolsó meglátogatás dátuma: 2025. 01. 05.) Így nevezték Franck-ot tanítványai. Cooper, 28.

² Rosa Newmarch: „Introduction”. In: N.N. (szerk.): *César Franck. A Translation from the French of Vincent d’Indy with an Introduction by Rosa Newmarch*. (New York: Dover Publications, Inc., 1965.) 3–21. 4.

³ I.m., 3.

⁴ I.m., 31. Cooper a ‘serene anxiety’ fordítást használja, a „derűs vágyódás” ennek saját átültetése magyarra – az eredeti francia kifejezés számomra nem ismert.

⁵ Vincent d’Indy: *César Franck. A Translation from the French of Vincent d’Indy with an Introduction by Rosa Newmarch*. (New York: Dover Publications Inc., 1965.) 41.

⁶ Laurence Davies: *César Franck and His Circle*. (New York: Da Capo Press, 1977.) 78.

⁷ I.h.

improvizációkat játszott, melyek nemritkán valamilyen természeti csapást: vihart, vagy árvizet ábrázoltak.⁸ Franck ezzel szemben a szimfonikus orgonahangzást sokkal inkább érzelmi kifejezésének elmélyítésére használta,⁹ visszafogottsága ugyanakkor szigorúsággal és alaposággal párosult, mely szembement az orgona adta lehetőségek pusztán bravúros megoldásokra törekvő kiaknázásának.

A Schola Cantorum három alapítója közül – Alexandre Guilmant, Charles Bordes és Vincent d’Indy – ketten (Bordes és d’Indy) Franck tanítványai voltak, és az ő eszmeiségének jegyében alapították iskolájukat 1894-ben.¹⁰ Martin Cooper érdekes kérdésfelvetése, hogy Franck vajon mennyiben volt valódi zenei próféta, és mennyiben a tanítványai által kreált totem?¹¹ A zeneszerzőről szóló kifejezések némely esetben olyan költői túlzásokkal élnek, amelyek valóban megengedik a nosztalgikus túlzás gyanúját. Romain Rolland *Párizs zenéje* [sic!] című 1904-ben írt tanulmányában a következőket írja Franckról: „ő volt a mai francia zeneszerző-nemzedék nagy nevelője”,¹² valamint: „Franck [...] egyszerismind a Schola cantorum nagyatyja is”.¹³ Cooper könyvének bevezetőjében így fogalmaz: „d’Indy felvállalta a zenei Savonarola szerepét, hogy megfenyítse és kijavítsa a felszínességet és az önelégültséget Franck, a Pater Seraphicus nevében.”¹⁴ E sorok már szinte vallásos hevületet sugallnak, s César Franckot, mint transzgenerációs zenei nevelőt ábrázolják. E disszertációnak nem célja kibogozni a történelmi hitelesség és a ráragadott érzelmi elragadtatás összekuszálódott szálait, annyit azonban kijelenthetünk, hogy Franck nagy hatással volt egy őt követő táborra, s ezek nyomán alakulhattak ki a különböző némiképp túlzóan romantikus színezetű emóciók vele kapcsolatban. Tény, hogy miután 1872-ben kinevezték a párizsi Conservatoire orgonatanárává számos tehetséget volt lehetősége tanítani; még Debussy-t is, aki egy rövid kurzus erejéig improvizációt tanult nála.¹⁵

⁸ William J. Peterson: „Lemmens, His École d’orgue, and Nineteenth-Century Organ Methods” In: Lawrence Archbold (ed.), Uő. (ed.): *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor*. (Rochester: University of Rochester Press, 1999.) 51–100. 79.

⁹ Davies, *César Franck*, i.m., 78.

¹⁰ *Párizs zenéje*, 49.

¹¹ Cooper, 3.

¹² *Párizs zenéje*, 10.

¹³ I.m. 49. Utóbbi egy d’Indy beszédből idézi Rolland.

¹⁴ Cooper, 3. Girolamo Savonarola 15. századi vértanú, az Egyház megújulásának prófétája. <https://lexikon.katolikus.hu/S/Savonarola.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.05.).

¹⁵ Günther Kaunzinger: „Preface.” In: Uő. (közr.): *Franck. Complete Works for Organ I. César Franck. Trios Pièces pour Grand Orgue*. (Bécs: Wiener Urtext Edition, 1990.) 7–7. 7. Valószínűleg hasonló jelenség Franck jelenléte a francia zeneszerzési tradícióban, mint hazánkban Kodály Zoltáné, akinek jelentőségéből mit sem von le az a számtalan túlzó jelző, amellyel például Kerényi György illette egykori mesterét. Az alábbi idézet jól példázza a fenti állítást: „Kodály Zoltán bibliai alakjával küldetésben jár köztünk. Bejárja a magyar földet s amerre megy, az ének forrásai megindulnak, s most virágos mezőt látunk ott, ahol eddig pusztát gondoltunk. Amerre járt,

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

Mindez annak fényében különösen érdekes, hogy Franck személye 1872-es kinevezéséig kevésbé volt köztudatban. Karrierje és ezáltal zeneszerzői státuszának emelkedése is két eseményhez köthető: egyrészt a már említett orgonatanári kinevezéshez, másrészt ahhoz, hogy ő lett az újonnan épült Sainte-Clotilde katedrális karnagya, majd főorgonistája.¹⁶ E történések egyrészt zenei világának újragondolására készítették, másrészt megteremtették a lehetőséget arra, hogy a zeneszerzőt tanítványok és csodálók vegyék körbe, akiket megnyert sztoikus karakterével és újszerű orgonakezelésével. Franck ekkor többek között a Vaugirard jezsuita kollégiumban tanított zongorát, s egyik tanítványa, a fiatal Henri Duparc (1848–1933) a kollégium elvégzése után is tovább tanult a zeneszerzőnél.¹⁷ Három másik fiatal zenész: Arthur Coquard (1846–1910), Albert Cahen (1846–1903) és Alexis de Castillon (1838–1873) is osztozott Duparc-al Franck csodálatában; a kis csoport rendszeresen részt vett a Clotilde-bazilikában tartott szentmiséken, ahol meghallgatták és megvitatták a zeneszerző improvizációit és új műveit.¹⁸ Ezzel megalakult a Franck-iskola magja, akik mesterüket a „Pater Seraphicus” - „Angyali atya” névvel illették.¹⁹ Cooper könyvében kifejti, hogy az 1870-es évek párizsi zenéjéből hiányzott egy irányadó személyiség – Saint-Saëns túlságosan eklektikus és individualista volt, akinek személyisége inkább barátokat, mint tanítványokat vonzott –, s ezt az űrt végül Franck töltötte be.²⁰ Jelen disszertáció szempontjából a meghatározó kérdés, hogy a komponista számára hogyan bontakozott ki a kezdeti zongoravirtuóz-zeneszerzői ábrándból az orgona iránti fokozottabb érdeklődés, s miként lett ezzel az őt követő nemzedékek számára referencia?

2.1.1. César Franck kapcsolata az orgonazenével 1872-ig

A zeneszerző 1822. december 22-én született Liège-ben, a mai Belgium területén lévő vallon városban.²¹ 1830-tól a liège-i Conservatoire növendéke lett, apja virtuóz zongorista csodagyereket szeretett volna nevelni belőle.²² A család 1834-ben Párizsba költözött, Franck

felpattantak a lezárt könyvek, belőlük magyar templomi ének száll fel...” Kerényi György: „Kodály Zoltán és a magyar kórus.” *Magyar Kórus* 2/8 (1932. tél): 94–97. 97.

¹⁶ Kaunzinger, *Preface*, i.m., 7. A kinevezés pontos dátumának bizonytalanságáról a 2.1.1. fejezetben teszek említést.

¹⁷ Cooper, 28.

¹⁸ I.h.

¹⁹ I.h.

²⁰ I.m., 26.

²¹ Belgium 1830-ban lett független. Davies, *César Franck*, i.m., 40.

²² Kaunzinger, *Preface*, i.m., 7. Lehetséges, hogy Franck már itt elkezdett orgonálni tanulni, mivel egyik tanára, Dieudonné Duguet volt a liège-i St. Denis katedrális orgonistája. I.h.

1837-től lett a Conservatoire növendéke.²³ A zongorajátzásban hamar sikereket ért el, 1840-től pedig orgonatanulmányokat is folytatott.²⁴ Tanára François Benoist az ország egyik legismertebb orgonaművésze volt, aki hatalmas tiszteltre tett szert, elsősorban improvizációi miatt.²⁵ Laurence Davies *César Franck and His Circle* című könyvében kitér arra, hogy bár Franck rendkívül gyorsan haladt orgonatanulmányaiban, mégse tudott olyan elsőrangú játékosná válni ekkor, mint amilyen zongorista volt. A feljegyzések szerint túl sokat improvizált, ahelyett, hogy a tökéletességig gyakorolta volna a műveket. Ennek egyik oka volt, hogy sem az orgonisták képzése, sem maguk a hangszerek nem voltak kielégítő állapotban ebben az időben, így Franck helyzete valószínűleg nem egyedi eset.²⁶

A leendő zeneszerző tanulmányainak 1842-ben vége szakadt, amikor apja úgy látta fia nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, és kivette a Conservatoire-ból – Franck számára ez hatalmas csalódást jelentett.²⁷ Ezt követően figyelme egyre inkább a tanítás felé fordult. Megpróbálkozott egy nagyszabású oratórium írásával (*Ruth*, 1845), azonban a nyilvános bemutató utáni kritikák negatív visszhangja miatt hosszú ideig nem komponált.²⁸ 1846-ban Franck a Notre-Dame-de-Lorette templom orgonistája lett.²⁹ A tanítással, valamint a templomi szolgálattal töltött idő lassan felemésztette zeneszerzői ambícióit.³⁰ Lelkesedése akkor tért vissza, amikor 1851-ben kinevezték a Saint-Jean-François de Marais templom orgonistájává:³¹ itt egy 1843-ban épített Cavaillé-Coll orgona volt, mely ugyan szerény diszpozícióval és csupán két manuállal rendelkezett, hangzása viszont már az új, szimfonikus irányba mutatott.³² „Az új orgonám? Egy egész zenekar!” - a zeneszerző állítólag így jellemezte a hangszert.³³ Franck a következő évek során gyakran elkísérte a híres orgonaépítőt franciaországi körútjaira,³⁴ így

²³ Cooper, 26.

²⁴ Davies, *César Franck*, i.m., 50.

²⁵ I.h.

²⁶ I.m., 51.

²⁷ I.h.

²⁸ I.m., 63. A darabot 1871. szeptember 24-én ismét előadták, ekkor a kritika kitörő lelkesedéssel fogadta. D’Indy, *César Franck*, i.m., 38.

²⁹ Marie-Louise Jaquet-Langlais: „The Organ Works of Franck: A Survey of Editorial and Performance Problems.” In: Lawrence Archbold (ed.), William J. Peterson (ed.): *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor.* (Rochester: University of Rochester Press, 1999.) 143–188. 160. Franck házasságkötése is a Notre-Dame-de-Lorette-ben volt 1848. február 22-én, a II. Francia Köztársaság kikiáltását megelőző forradalom kitörésének napján. Davies, *César Franck*, i.m., 64. Davies kitér arra, hogy a forradalom során készülő barikádok egyikébe a Notre-Dame-de-Lorette egyik vasrácsát is felhasználták aznap. I.m., 69.

³⁰ I.m., 72.

³¹ Kaunzinger, *Preface*, i.m., 7.

³² Jaquet-Langlais: *The Organ Works of Franck*, i.m., 162.

³³ Davies, *César Franck*, i.m., 73.

³⁴ I.h. III. Napóleon bízta meg Cavaillé-Collt azzal, hogy vizsgálja meg és szükség esetén restaurálja a sértült hangszereket, ezzel próbálva visszaszerezni az Egyház kegyeit. I.h.

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

Saint-Saëns-el és Widorral együtt a mester tanácsadójává vált. 1862-ben segédkezett Saint-Sulpice templom orgonájának átalakításánál, a Saint-Étienne-du-Mont katedrális orgonájának újjáépítésének alkalmából pedig – ez Duruflé későbbi hangszere – szólóestet adott.³⁵ Davies megfogalmazásában: Franck elismert szakemberré és tanácsadóvá vált egy egyértelműen felfutóban lévő piacon.³⁶

Ebben az időben a francia orgonisták már kezdték feledni azt a magasrendű barokk billentyűs hagyományt, amit például François Couperin (1668–1733) képviselt: műveit nem igazán ismerték, s ugyanígy Bach orgonadarabjai is csak ritkán kerültek előadásra. Az orgonakonzerteken inkább átiratokat, improvizációkat játszottak, s César Franck is ennek az áramlatnak a részese volt, mielőtt a Sainte-Clotilde orgonistája lett.³⁷ 1852 és 1854 között számos fellépést vállalt Orléans-ban, ahol közkedvelt slágereket adott elő, például Schubert-dalok átíratát, Haydn szimfóniák tételeit, vagy valamelyik Chopin Mazurkát;³⁸ feltételezhetjük, hogy ebben az időben sem az orgona adta regisztrációs lehetőségek, sem a repertoár változatossága nem foglalkoztatta különösképpen.

A bachi tradíció legnagyobb képviselője ekkor a német Adolf Hesse (1809–1863) orgonavirtuóz volt, aki saját pedáltechnikát dolgozott ki:³⁹ Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1846) német zeneszerző azt írta Hesse pedáljátékáról, hogy az tiszteletet és ámulatot váltott ki hallgatósága körében.⁴⁰ A német orgonaművész Európa-szerte ismert volt, számos nagyvárosban adott koncerteket, köztük Párizsban is, ahol Franck is hallhatta.⁴¹

Az orgona kezelését illetően a másik példakép a francia orgonisták számára a belga (vallón) származású Jaak Nikolaas Lemmens (1823–1881), Franck kortársa volt. Lemmens többször hallotta Hesse játékát, a kutatók között pedig vita tárgyát képezi, hogy vajon tanult-e nála?⁴² Az bizonyos, hogy kapcsolatban álltak, és Lemmens-re komoly hatással volt Hesse pedáltechnikája.⁴³ Lemmens a brüsszeli Conservatoire orgonatanára volt 1849-től 1857-ig, többek között Charles-Marie Widort (1844–1937) és Alexandre Guilmant-t is ő tanította, emellett gyakran koncertezett Párizsban,⁴⁴ amely alkalmakon Franck is részt vett.⁴⁵ Lemmens

³⁵ I.m., 88.

³⁶ I.h.

³⁷ I.m., 75.

³⁸ I.h.

³⁹ Peterson, *Lemmens*, i.m., 61.

⁴⁰ I.h.

⁴¹ I.m., 63.

⁴² I.m., 62.

⁴³ I.h.

⁴⁴ I.m., 55.

⁴⁵ Davies, *César Franck*, i.m., 76.

Cavaillé-Collal is megismerkedett, hangszereit sokra tartotta,⁴⁶ így feltehetőleg mind az orgonatechnikában, mind az új romantikus orgona regisztrációjában inspirációt jelentett a zeneszerző számára.

Franckot végül a Sainte-Valère templom helyén épülő Sainte-Clotilde bazilika karnagyává (*Maitre de chapelle*) nevezték ki. A kutatók és a források egymásnak ellentmondó képet alkotnak ennek időpontjáról: Vincent d’Indy és Maurice Emmanuel – Franck tanítványa, és a Clotilde egyik későbbi karnagya – egyaránt 1858-at említik a kinevezés időpontjaként.⁴⁷ Cooper annyit ír, hogy a zeneszerző 1858-ban lett főorgonista (*Organiste titulaire*) a Clotilde-ban, „ahol már karnagyként működött”.⁴⁸ Günther Kaunzinger a *Franck. Complete Works for Organ* összkiadás I. kötetének előszavában 1853-ra datálja a karnagyi, 1859-re a főorgonista kinevezést.⁴⁹ Armin Landgraf a *Messe solennelle* op. 12 orgonakíséretes változatának kiadásához írt előszavában azt írja, hogy a mise 1860-ban keletkezett, amikor Franck „már három éve a Clotilde templom kötelékében volt”;⁵⁰ ez alapján az első kinevezés ideje 1857. Wolfgang Hochstein az op. 12 zenekari kiadásához írt előszavában a kórusvezetői kinevezés időpontjának 1858-at adja meg.⁵¹ Mindeközben Cavaillé-Coll építette az új bazilika nagyorgonáját, mely elkészültekor (1859) Franck már bizonyosan a templom egyházzenesze volt – ebben szerencsére minden forrás egyetért. Az egyes kutatók által adott eltérő információkat Franck kinevezései és a Clotilde-bazilika új nagyorgonájának elkészülte kapcsán az 1. táblázat tartalmazza:

⁴⁶ Peterson, *Lemmings*, i.m., 55.

⁴⁷ D’Indy, i.m., 42. és Maurice Emmanuel: *César Franck*. [=Henri Laurens (szerk.): *Les Musiciens Célèbres*.] (Párizs: Librairie Renouard, 1930.) 15.

⁴⁸ Cooper, 27.

⁴⁹ Kaunzinger, *Preface*, i.m., 7.

⁵⁰ Armin Landgraf: „Vorwort.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Messe in A op. 12. Orgelfassung STB*. (Stuttgart: Carus-Verlag, 1982.) 2–2. 2.

⁵¹ Wolfgang Hochstein: „Foreword.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Messe in A. Orchesterfassung*. (Stuttgart: Carus-Verlag, 1989.) VIII–VIII. VIII.

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

	Cooper	Kaunzinger	Landgraf	Hochstein	Fournier
<i>Maitre de chapelle</i>	-	1853	(1857)	1858	1858
a nagyorgona elkészülte	-	1859 ⁵²	-	1859 ⁵³	1859
<i>Organiste titulaire</i>	1858	1859	1863	-	1863

1. táblázat, César Franck kinevezései a Sainte-Clotilde bazilikába a különböző források szerint

A másik vitatott időpont tehát Franck főorgonistai kinevezéséé (*Organiste titulaire*), melyre vonatkozóan Carolyn Shuster Fournier 2007-ben a *L'Orgue*-ban megjelent cikkében az 1863-as adatot adja meg.⁵⁴ Ellentmondásos ebből a szempontból a Sainte-Clotilde templom saját weboldala, amely Franck karnagyai periódusát 1857–1863 közé helyezi, ugyanakkor főorgonistai kinevezését 1859-re teszi.⁵⁵ Ezt tovább bonyolítja, hogy a weboldal a *Les organiste accompagnateurs* (kísérő orgonisták) felsorolásánál Théodore Dubois-t (1837–1924) szintén 1857–1863 közötti időszakra helyezi e tisztségben;⁵⁶ ezt az állítást Fournier is megerősíti, amikor azt írja Franck gyakran engedte, hogy Dubois kísérje a kórust, amikor ő maga vezényelt.⁵⁷ Feltehetőleg a következő a helyes időrend: Franck 1857-ben, vagy 1858-ben lett a kórus vezetője, a kísérő orgonista pedig a legelső pillanattól Dubois volt. A nagyorgona elkészülte után továbbra is a zeneszerző vezette az énekkart, de a vezénylést vélhetően egyre többször adta át Dubois-nak, jellemzően amikor a nagyorgonát szólaltatta meg. A források alapján 1863-ban jött el az a pont, amikortól Francknak kizárólag a főorgonistai feladatok ellátása volt a feladata, s Dubois lett a karvezető; ennek bizonyítéka, hogy a weboldal 1863-tól már Stéphane Gaurion-t jelöli meg az *Organiste accompagnateur* pozícióban. Franck, Dubois és Gaurion ettől a ponttól tehát szimultán vettek részt az ünnepi szentmisék szolgálatában, mint a kórusvezető (*Maitre de chapelle*), a kísérő orgonista (*Organiste accompagnateur*), és a főorgonista (*Organiste titulaire*) – ez a felosztás Párizs nagyobb templomainak egyházzenei szolgálatában a mai napig így van.

⁵² Günther Kaunzinger: „Notes on interpretation.” In: Uő. (közr.): *Franck. Complete Works for Organ III. César Franck. Trios Pièces pour Grand Orgue*. (Bécs: Wiener Urtext Edition, 1990.) 10–11. 10.

⁵³ Wolfgang Hochstein: „Foreword.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Fünf kleine Kirchenwerke*. (Stuttgart: Carus-Verlag, 1993.) VII–VIII. VII.

⁵⁴ Carolyn Shuster Fournier: „The Musical Tradition at the Sainte-Clotilde Basilica in Paris, France.” *The Diapason* 99/4 (2008. április) 26–28. 26. A *The Diapason* a *L'Orgue*-ban megjelent 2007-es cikket vette át angolul. I.m., 28.

⁵⁵ <https://www.orgue-clotilde-paris.info/uk/musiciens-b.htm> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 09.)

⁵⁶ I.h.

⁵⁷ Fournier, *The Musical Tradition*, i.m., 26.

Francknak a Clotilde-ban nyílt lehetősége arra, hogy a hangzás terén Cavaillé-Colltól, a technika területén pedig Hesse-től és Lemmens-től szerzett inspirációit a gyakorlatban is alkalmazza. Autodidakta módon kezdett el gyakorolni – többet között Bach műveit is –, különös tekintettel a pedáltechnikára, melyre sem ő, sem tanárai nem fordítottak komoly figyelmet korábban.⁵⁸ William J. Peterson fentebb idézett tanulmányában kiemeli, hogy e második „tanulói korszak” volt a meghatározóbb Franck számára az orgonajátszás tekintetében.⁵⁹ Hamarosan kiismerte magát az új hangszer adta lehetőségeken, s elkezdte komponálni a francia szimfonikus orgonahangzást reprezentáló orgonaműveit. Az első ezek közül a *Six Pièces pour Grand Orgue*, mely hat opus-t tartalmaz: *Fantaisie* op. 16, *Grande Pièce Symphonique* op. 17, *Prélude, Fugue et Variation* op. 18, *Pastorale* op. 19, *Prière* op. 20 és *Final* op. 21. Úgyszintén ennek az időszaknak a termései számos motetta és a *Messe solennelle* op. 12 is.

Franck 1872-től lett a párizsi Conservatoire orgonatanára a nyugdíjba vonuló Benoist utódaként.⁶⁰ Tanításában valószínűleg kevésbé volt következetes, mint brüsszeli kollégája, Lemmens. Írásos dokumentációt nem hagyott hátra pedagógiai elképzeléseivel kapcsolatban, ezért csak elmondások alapján tudjuk rekonstruálni játékstílusát.⁶¹ Adolphe Marty (1865–1942), Franck egykori tanítványa így fogalmazott: „lehetetlen elképzelni azt a szabadságot, ahogy Franck játszotta saját műveit.”⁶² Peterson utal Marcel Dupré (1886–1971) kijelentésére, aki úgy látta Franck csak hozzávetőleges legato-t játszott, és rendkívül szabadon értelmezte az időkezelést.⁶³ Louis Vierne (1870–1937) úgy emlékszik vissza Franckra, mint akinek fontosabb volt az improvizáció, mint egy előadói darab tökéletesre csiszolása.⁶⁴ Tény, hogy a tanítás során a zeneszerző nagyobb hangsúlyt fektetett a rögtönzésre, mint az interpretációra,⁶⁵ ebben mindenképp különbözik az őt követő Widor iskolájától, aki Lemmens nyomán sokkal precízebb pedagógiai attitűdöt mutatott a koncertdarabok oktatása terén is.⁶⁶ Mindazonáltal elmondható,

⁵⁸ Peterson, *Lemmens*, i.m., 84.

⁵⁹ I.h.

⁶⁰ I.m., 85. Vincent d’Indy Franckról írt könyvében rejtélyként jellemzi a visszavonuló életet élő Franck kinevezését. D’Indy, *César Franck*, i.m., 47. Ugyanakkor a rejtélyre megoldást nyújt Théodore Dubois-nak 1904. október 22-én, a Clotilde-bazilika előtti téren állított Franck-emlékmű avatásán elmondott beszéde, melyben a zeneszerző elmeséli, hogy Benoist nyugdíjba vonulását követően azonnal elment mesteréhez, Ambroise Thomas-hoz, a Conservatoire akkori igazgatójához, s Franckot javasolta a posztra, aki elfogadta a javaslatot. Fournier, *The Musical Tradition*, i.m., 26.

⁶¹ Peterson, *Lemmens*, i.m., 81.

⁶² I.m., 84. Saját fordítás.

⁶³ I.h. Mivel Dupré csupán hároméves volt, mikor Franck meghalt (1890) ez utóbbi vélemény feltehetőleg sokkal inkább Guilmant-tól, vagy Widortól származik, akik Dupré tanárai voltak, s a Lemmens-i legato-t kíméltebben sajátították el, mint Franck.

⁶⁴ Kaunzinger, *Preface*, i.m., 7.

⁶⁵ I.h.

⁶⁶ Peterson, *Lemmens*, i.m., 85.

hogy élete közepén járva César Franck képes volt megújulni mind előadóművészként, mind zeneszerzőként, e megújulás legnagyobb indikátora pedig az új típusú orgonahangzás, amelyet Cavallé-Coll hangszerei jelentettek, s amelyen Lemmens kiérlelt játékmódja is megszólalt. Franck elsősorban nem kivételes technikájával volt hatással tanítványaira, sokkal inkább érzékeny hangszínkezelésével, regisztrációival, melyek improvizációi és orgonaművei nyomán előtűntek.⁶⁷ Ez az érzékeny gesztusrendszer ugyan még csak kezdeményeiben mutatkozik meg az 1872-ben kiadott *Messe solennelle*-ben, mindazonáltal érdemesnek tartom megvizsgálni, mint a francki örökség egyik kiindulópontját.

2.1.2. *Messe solennelle* op. 12 (1872)

Vincent d'Indy César Franck életművét három alkotói korszakra osztotta,⁶⁸ melyek közül az elsőt (1841–1858) mestere Conservatoire-beli tanulmányainak befejezésétől, koncertező és tanári tevékenységének kezdetétől a Clotilde-bazilikai elhelyezkedéséig datálta.⁶⁹ Ezen időszakban főként zongoraművek, triók születtek, de megmutatkozott Franck szimfonikus zene iránti késztetése is (*Première Grande Symphonie*, 1836), valamint a már említett nagyszabású oratórium (*Ruth*, 1845). D'Indy 1858-tól számítja a zeneszerző második korszakát, melynek termése főleg egyházi zene és orgonaművek.⁷⁰ Ezek közül kiemelkedik a *Les Béatitudes* (bemutató: 1879) és a *Rédemption* (bemutató: 1873) című oratóriumok,⁷¹ valamint a *Six Pièces pour Grand Orgue*.⁷² A két korszakot az op. 12-es számú *Messe solennelle* választja el egymástól, mely tehát bizonyos tekintetben Franck zenei megújulásának lenyomata.

A zeneszerző a művet 1860-ban írta, eredetileg nagyzenekarra, énekkarra és szólistákra.⁷³ Az ősbemutató 1861. április 2-án, húsvétkedden volt a Sainte-Clotilde templomban, a szerző vezényletével,⁷⁴ kiadásra csak 1872-ben került a *Repos* kiadó által.⁷⁵ Ennek hangszeres letéte nem az eredeti nagyzenekaros verzió – azt végül 1888-ban adta ki a

⁶⁷ Liszt Ferenc 1866. április 3-án a Clotilde-ban hallotta Franck játékát, s D'Indy beszámolója szerint ámulatba ejtve hagyta el a templomot. D'Indy, *César Franck*, i.m., 44.

⁶⁸ I.m., 102. A második két korszak: 1858–1872, 1872–1890. I.h.

⁶⁹ Cooper, 26.

⁷⁰ I.m., 27.

⁷¹ I.h.

⁷² Ugyanekkor íródott Franck *Les Sept Paroles de Christ sur la Croix* című oratóriuma is (1859), melyet a szerző feltehetően az 1860-i Nagyhétre szánt, s melyet azonban életében végül nem mutattak be. A darab 1955-ös felfedezéséig az utókor számára ismeretlen volt. Armin Landgraf: „Preface.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Klavierauszug*. (Stuttgart: Carus-Verlag, 1989.) 3–3. 3.

⁷³ Landgraf, *Vorwort*, i.m., 2.

⁷⁴ I.h. A nagyorgonán Dubois játszott. Fournier, *The Musical Tradition*, i.m., 26.

⁷⁵ Hochstein, *Foreword*, i.m., VIII.

Bornemann –,⁷⁶ hanem egy redukált változat orgonával, hárfával, csellóval és nagybőgő kísérettel. Erről Franck először egy 1867. augusztus 23-án kelt levelében tesz említést, amit a *Schubert* kiadóhoz intézett:

Amennyiben már nincs meg a korábbi levelem emlékeztetlek a címekre: [...] Mise 3 hangra (szoprán, tenor és basszus), zenekarra, szólistákra és kórusra. Ebből írtam egy másik változatot is orgonára és kórusra, hárfával és csellóval.⁷⁷

A redukált változat tehát 1867-re biztosan készen állt, elkészítésének oka pedig feltehetően az előadási praktikum volt. Franck addigra számos változtatást eszközölt a *Messe solennelle*-n: a *Kyrie*, *Gloria* és *Sanctus* tétel lényegében érintetlen maradt, azonban a *Credo* nagy részét megváltoztatta.⁷⁸ A teljes *Agnus Dei* tételt újraírta – az első verziót megsemmisítette –,⁷⁹ az 1861-ben elhangzó *O salutaris hostia* helyére pedig a *Panis angelicus* került.⁸⁰

Szemet szúr, hogy a zeneszerző az idézett levélben nem említi a nagybőgőt, mint kísérő hangszer; ennek oka valószínűleg az, hogy a bőgő jellemzően a basszust erősíti a darab során, s csak ritkán kap önálló szerepet, ellentétben a hárfával és a csellóval. Az elsőre szokatlanak tűnő hangszerösszeállítás lehetséges, hogy a Clotilde templom saját gyakorlata volt,⁸¹ mert Franck más, ekkoriban keletkezett műveiben is fellelhető, például a *Quae est iste* című motettában (kórus, orgona, hárfával, nagybőgő).⁸² Az, hogy 1872-ben ez a verzió került kiadásra feltehetőleg annak köszönhető, hogy a kiadó így akart kisebb rizikót vállalni; Franck neve ekkor még nem volt általánosan ismert, a nagyzenekaros változat megjelentetése pedig valószínűleg nagyobb üzleti kockázatot rejtett volna magában, mint a kisebb apparátusra írt, könnyebben előadható verzióé.⁸³ Mivel a disszertáció témájának szempontjából számomra fontosabb az 1872-ben kiadott orgonás változat, ezért a továbbiakban ezt veszem alapul az elemzés során.

A Clotilde karzata különleges elrendezésű, mivel két szinttel rendelkezik. Az alsó szint az énekkar számára volt biztosítva, a felsőn volt a nagyorgona játszóasztala.⁸⁴ Franck munkába állásakor a kórus kíséretére vélhetően csak egy harmónium állt rendelkezésre, mely elterjedt

⁷⁶ I.h.

⁷⁷ I.h. Saját fordítás.

⁷⁸ Landgraf, *Vorwort*, i.m., 2.

⁷⁹ D'Indy, *César Franck*, i.m., 138.

⁸⁰ Hochstein, *Foreword*, i.m., VIII.

⁸¹ I.h.

⁸² Hochstein, *Foreword. César Franck. Fünf kleine Kirchenwerke*, i.m., VII.

⁸³ Landgraf, *Vorwort*, i.m., 2. Magát a kiadást is feltehetően Franck ez évben történő kinevezése segítette elő.

⁸⁴ Ma a nagyorgona játszóasztala már a lenti karzaton van.

gyakorlat volt a francia katedrálisokban.⁸⁵ Mindez érthetőbbé teszi, hogy Franck miért alkalmazott számos ezidőben készült motettájánál, valamint az op. 12-ben is nagybőgőt: feltehetően így kívánta erősíteni a basszus hangzást.

Nem lehet biztosat mondani arról, hogy ekkor milyen kórusa volt az újonnan épült Clotilde bazilikának, arra csak az 1. fejezetben olvasott párizsi kórusviszonyokból tudunk következtetni. Davies leírja, hogy még Notre-Dame-de-Lorette-i szolgálata idején egy de Rollot nevű karnagy nagy lelkesedéssel mutatta be Haydn, Mozart és Cherubini egy-egy miséjét a gyülekezet kórusával, melyben több hivatásos énekes is volt.⁸⁶ Feltehetőleg hasonló lehetett a helyzet a Clotilde-ban is: hivatásos és műkedvelő énekesek vegyesen alkották a gyülekezeti énekkart. Franck ezt csupán néhány évig vezette, ugyanakkor karnagyi tevékenysége minden bizonnyal meghatározó volt számára zeneszerzői szempontból is, ezt mutatja az ez időszakban keletkezett motetták száma,⁸⁷ valamint az op. 12 megírása is.

A *Messe Solennelle* terjedelmes mű, előadása nagyjából ötven percet vesz igénybe, mely liturgiai keretek között igencsak soknak számít. Zenei világában még érződik a korabeli párizsi egyházzene jellemező operaszerűség, ugyanakkor már megmutatkoznak benne Franck azon stílusjegyei, amelyek későbbi alkotásaiban is felismerhetőek. D'Indy szerint a mise félig misztikus, félig világi, néha emelkedett, néha színházi effektusokkal megszakított.⁸⁸ egyfajta stílárís zsákfalu, amelyből nem nyílt újabb, kiérleltebb egyházi termés Franck életművében, de amely mégis továbblendítette a komponistát a nagyszabású oratóriumok és szimfonikus alkotások felé.⁸⁹ Számomra a mise, mint a megújuló francia orgona- és kórushangzás egyik nullköve jelent kiindulási alapot a 20. századi párizsi egyházzene alkotásainak megértéséhez. A továbbiakban különböző szempontok szerint mutatom be a mise jellegzetességeit.

⁸⁵ Günther Kaunzinger: „Notes on Interpretation.” In: Uő. (közr.): *Franck. Complete Works for Organ V. César Franck. L'Organiste. Pièces pour Orgue ou Harmonium.* (Bécs: Wiener Urtext Edition, 1997.) 11–11. 11. 1861-ben a templom egy új *Mustel* harmóniumot vásárolt a karzatra, szentélyorgona végül csak 1888-ban került beépítésre. <https://orgue-clotilde-paris.info/uk/orgues-g.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.)

⁸⁶ Davies, *César Franck*, i.m., 73. Davies nem közli a karnagy vezetéknevét.

⁸⁷ A motetták datálását illetően a kutatók eltérő véleményen vannak, mivel nem maradt fenn megírásuk pontos dátuma. Wolfgang Hochstein azon a véleményen van, hogy e művek keletkezési dátumának meghatározásakor figyelembe kell venni az orgonaszólam jellegét, valamint, hogy tartozik-e nagybőgő szólam a műhöz: a kutató szerint a *Domine non secundum* és az *Ave Maria* című motetták orgonaszólamja meglehetősen egyszerű, ezért feltehetően még a harmóniumra íródtak, így ezeknek a dátumát 1858-ra teszi. A *Quae est ista* és a *Dextera Domini* ellenben igénylik a pedál alkalmazását, valamint Franck immár regisztrációs előírásokat is tesz, ezért Hochstein azokat a nagyorgona elkészülte utánra, 1859 és 1863 közé datálja. Hochstein, *Foreword. César Franck. Fünfkleine Kirchenwerke*, i.m., VII.

⁸⁸ D'Indy, *César Franck*, i.m., 142.

⁸⁹ I.m., 141.

2.1.2.1. Orgonakezelés

A *Messe solennelle* orgonás változatának első kézírata 1865-ös keltezésű. Ebben a *Panis angelicus* helyett szerepel még az 1861-os ősbemutatón is elhangzó *O salutaris hostia*,⁹⁰ a *Credo* ugyanakkor hiányzik belőle – az 1872-es kiadásban már a mai formájában állt készen a darab.

Sem a kézirat, sem az első kiadás nem tartalmaz külön kiírt pedálszólamot az orgonalettben, ahogy regisztrációs utasítást sem. Ebben a tekintetben az op. 12 puritánabb az orgonát érintő szerzői utasítások terén, mint akár a *Quae est ista* és a *Dextera Domini*, s feltűnően szegényesek a *Six Pièces pour Grand Orgue*-hoz képest, melynek darabjai 1859 és 1864 között íródtak, s amelyek Marie-Louise Jaquet-Langlais szerint az „orgonazene történetében stílári forradalmat jelentettek”.⁹¹ A *Six Pièces* opusai széleskörű regisztrációs utasításokat tartalmaznak, s jól mutatják, hogy Franck milyen gyorsan és alaposan sajátította el az új szimfonikus orgonahangzás lehetőségeit és erényeit, amelyeket a Clotilde orgonája biztosított számára. Feltételezhető, hogy az op. 12 előadásainak alkalmával is hasonlóan színes regisztrációt alkalmazott a zeneszerző, függetlenül attól, hogy erre vonatkozó utasításokat nem helyezett el a kiadásra szánt kottában, sem a kéziratban.

Az orgonaszólamra ránézve elsőre úgy tűnhet, hogy az akár harmóniumon is megszólaltatható lenne, azonban bizonyos helyeken egyértelmű, hogy több manuális hangszerre íródott, például, ha egy szólam jellege szólóregisztert kíván. A pedál alkalmazására sincs külön rendelkezésre álló információ a kéziratban, ugyanakkor feltétlenül szükséges a mű előadásához, mivel máshogy nem lenne megvalósítható egy-egy szakasz (1. kottapélda). Mindemellett a több helyen beírt dinamikai árnyalások is redőnymű használatára engednek következtetni (2. kottapélda), ami ismét a nagyorgonára utal.

⁹⁰ [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP647686-PMLP29861-Franck - Messe 1865 ms.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP647686-PMLP29861-Franck_-_Messe_1865_ms.pdf) (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.) A kotta előlapján az „a.m.D.G.” felirat olvasható, ami a latin „ad maiorem Dei gloriam” kifejezés rövidítése. Ennek jelentése: „mindent Isten nagyobb dicsőségére” – ez a jezsuita szerzetesrend jelmondata. <https://lexikon.katolikus.hu/A/ad%20maiorem%20Dei%20gloriam.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.) Franck esetében azért kiemelendő, mivel a zeneszerző a Vaugirard jezsuita kollégiumban tanított zongorát a Conservatoire befejezése után. Cooper, 28.

⁹¹ Jaquet-Langlais: *The Organ Works of Franck*, i.m., 172. A szerző Jean Langlais özvegye (1943–).

2. Az új organista generáció organakíséretes kórusműveinek stílusa



1. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Credo*, 19–21. ütem, orgona

A handwritten musical score for choir and organ. The score is written on five staves. The top four staves are for the choir: Soprano, Tenor, Bass, and C. Bass. The bottom two staves are for the organ. The tempo is marked 'Andantino' and the time signature is 3/4. The organ part features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

2. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Kyrie*, 1–4. ütem (kézirat, 1865.)

Abból, hogy az egy időben keletkezett *Six Pièces* és a *Messe solennelle* organakíséretes változata a hangszerre vonatkozó kezelési utasításokra vonatkozóan milyen eltérő képet mutatnak az a tanulság vonható le, hogy bár megtörtént az orgonaépítés forradalma, Franck ennek hatásait elsősorban a tényleges orgonaművekben és az improvizációkban érezte kamatoztathatóknak. Widor, Vierne és Duruflé viszont egzakt – habár tömör – regisztrációs utasításokat fogalmaznak meg orgonával kísért kórusműveik esetében is, ami annak a jele, hogy a két előadói apparátus hangzásának összezsírozási vágya bennük már nagyobb volt.

2.1.2.2. A kísérő hangszerek használata

Az op. 12 1872-es verziójának némiképp rendhagyó hangszerösszeállításáról fentebb már szót ejtettünk, itt most az egyes hangszerek kezelésére térünk ki röviden, mivel Franck az orgona mellett játszó hárfá, cselló és nagybőgő szólalomoknak egymástól eltérő funkciót ad.

A nagybőgő sokkal inkább a praktikumért, a templomtérben ideális basszushangzás eléréséért felelős, ezzel szemben a hárfá és a cselló az érzelmi színességért felel. Ennek

megfelelően a nagybőgő sokkal kevesebbszer kap önálló szerepet, rendszerint az orgona pedálszólamát erősíti, helyenként pizzicato-val színesítve azt.

A cselló két tételben tűnik fel, nagyrészt dallami szólót megszólaltatva: a *Gloria* 94–185. ütemében (*Larghetto*), valamint a *Panis angelicus* tételben. Mindkét tétel szövege érzelmileg felfokozott: a „*Panis angelicus*” („Mennyei kenyér”) Aquinói Szent Tamás „*Sacri Solemnis*” kezdetű himnuszának utolsó versszaka, mely a „lelki táplálék természetfölötti jellegét hangsúlyozza”,⁹² míg a *Gloria* említett szakaszának szövege a világ bűnössége miatti könyörgés Jézushoz, az Istent dicsőítő tételen belül.⁹³ A cselló ezeken a helyeken szinte énekes funkciót kap (az előadói utasítás mindkétszer *molto cantabile*) az érzelmi telítettséget kifejezendő. Armin Landgraf az op. 12 orgonás változatának kiadásához írt előszavában némiképp értetlenkedésének ad hangot, hogy Franck miért csak e két szólószakasz erejéig használja a csellót az 1872-es változatban?⁹⁴ Véleményem szerint a cselló hangja, mint egyfajta szólóregiszter értendő; Franck számára hiába állt rendelkezésre három manuálon is *Viola da gamba* regiszter a *Clotilde*-ban 1859 után,⁹⁵ mégse tudott lemondani a cselló telt, expresszív, vibratóval fűszerezhető hangjáról ezen a két helyen.⁹⁶ Hasonlót láthatunk később Duruflé *Requiem* op. 9 című művének *Pie Jesu* tételében is.

A hárfa a hangzás színesítésének és az érzelmi skála növelésének eszköze a darabban, mely több helyen is hangsúlyos szerepet kap. A hangszer a *Gloria*, a *Panis angelicus* és az *Agnus Dei* tételekben tűnik fel, s jellemzően futamok, illetve tömbszerű akkordok megszólalásáért felel. Az 1861-ben bemutatott zenekari kíséretes változatban két hárfa szerepel, melyeknek valamiféle összegzését próbálta Franck az 1865-ös kéziratban megvalósítani. Ez némely esetben feleslegesen bonyolult technikai kihívás elé állította volna a játékost, így az 1872-es kiadásban már revideált módon szerepel a hárfaszóló (3a és 3b kottapélda).

⁹² <https://lexikon.katolikus.hu/P/Panis%20Angelicus.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.)

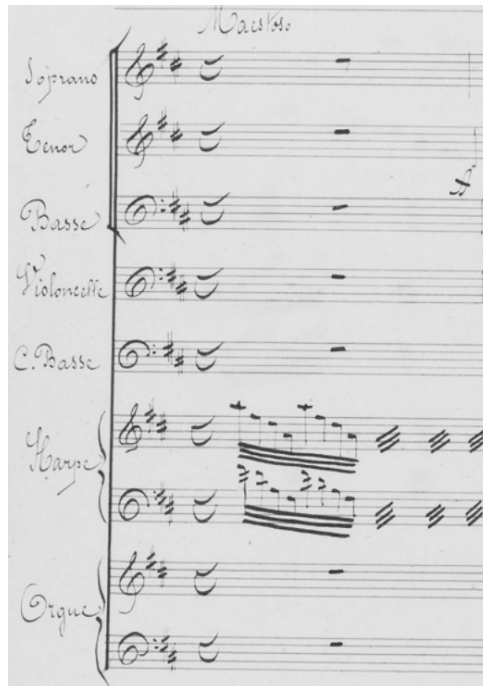
⁹³ „*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*” azaz „Te elveszed a világ bűneit, irgalmazz nekünk! Te elveszed a világ bűneit, hallgasd meg könyörgésünket! Te az Atya jobbán ülsz, irgalmazz nekünk!” <https://regi.katolikus.hu/lelkiseg.php?h=9> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.)

⁹⁴ Landgraf, *Vorwort*, i.m., 2.

⁹⁵ Jaquet-Langlais: *The Organ Works of Franck*, i.m., 166.

⁹⁶ Mindemellett az is kiemelendő, hogy az 1865-ös kéziratban a 123. ütem szóló utáni kórusbelépéséhez a zeneszerző a cselló és bőgő szólamba is beírta a *tutti* jelzést. Ez véleményem szerint inkább a zenekari változathoz következő reflex, semmint valódi igény több hangszer használatára, mivel a 145. ütemben ismét szerepel a *tutti* jelzés a cselló szólamban, holott előtte a 134–145. közötti szakaszban nem kerül újfent kiírásra a *solo* – a zenekari változatban viszont igen. A *solo-tutti* váltakozás a cselló szólamban sokkal inkább ad libitum lehetőségnek, egy játékos esetén pedig *espressivo-semblice* játékmód váltakozásának tűnik.

2. Az új organista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa



The image shows a handwritten musical score for the Gloria from Franck's Messe solennelle op. 12. The score is written in ink on aged paper. It features a vocal quartet (Soprano, Tenor, Bass, and Violoncell) and a piano accompaniment. The piano part includes a grand piano (Gp. Harpe) and an organ (Orgue). The music is in the key of A major and 4/4 time. The vocal parts are mostly rests, indicating that the vocalists are not singing in this section. The piano accompaniment is more active, with the grand piano playing a rhythmic pattern and the organ providing harmonic support.

3a kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Gloria*, 1. ütem (kézirat, 1865.)



The image shows a printed musical score for the harp part of the Gloria from Franck's Messe solennelle op. 12. The score is written in black ink on white paper. It features a grand piano (Gp. Harpe) and an organ (Orgue). The music is in the key of A major and 4/4 time. The harp part is marked with a forte (ff) dynamic and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The organ part is mostly rests, indicating that the organ is not playing in this section.

3b kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Gloria*, 1. ütem, hárfa (1872-es kiadás)

Fontos kiemelni, hogy a darab 1888-as nagyzenekari kiadásában a *Panis angelicus* nincs meghangszerelve szimfonikus zenekarra: az 1872-es verzió előadását kéri a zeneszerző.

2.1.2.3. Kóruskezelés

Manapság szokatlannak tűnő tény, hogy Franck a misét csupán három énekszólamra: szopránra, tenorra és basszusra írta. Ez a hangzásokép a zeneszerző idején bevett gyakorlat volt, Karl Gustav Fellerer német zenetudós megfogalmazásában:

A mennyiségileg és minőségileg is redukálódott egyházi kórusgyakorlat következtében a háromszólamúság a francia szakrális zenében egészen a 20. századig elterjedt maradt, míg német területen továbbra is a négyszólamúság dominált.⁹⁷

⁹⁷ Wolfgang Hochstein: „Vorwort.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Messe in A. Orchesterfassung.* (Stuttgart: Carus-Verlag, 1989.) VI–VII. VI. Saját fordítás. Hochstein téves adatot közöl Fellerer idézetének forrásaként (Karl

Cherubini 1809-ben keletkezett F-dúr miséje is ugyanerre a vokális apparátusra íródott, ahogy Franck legtöbb motettája is. A mai gyakorlat, miszerint a kiadók e műveket főleg négyszólamú verzióban teszik közzé egyrésztől érthető, hiszen sok helyen a kíséret alapján kialakítható az alt szólam. Ennek ellenére meglátásom, hogy lehetőség szerint érdemes az eredeti faktúrát megszólaltatni, mert a négyszólamú verziók teljesen más képet adnak Franck zenei elképzeléséről. Ennek egyik kulcsa a szoprán és a basszus között „ingázó” tenorszólam, amelynek hangmagasságtól függő hangszínváltozásai izgalmasan áttetsző, légiesebb karakterű hangzást eredményeznek.⁹⁸ Az alt szólam kialakításával emellett a kiadók nem egyszer máshová helyezik az eredeti tenor szólamot, ami viszont megváltoztatja a kompozíció teljes hangzín spektrumát. Franck 1859–1863 között keletkezett *Dextera Domini* című motettája jól példázza ezt (4a és 4b kottapélda):⁹⁹

4a kottapélda, Franck, *Dextera Domini*, 15–20. ütem (eredeti verzió), basszus, tenor

4b kottapélda, Franck, *Dextera Domini*, 14–20. ütem (Wolfgang Hochstein kiadása)¹⁰⁰, kórus

Franck az eredeti háromszólamú verzióban a 17. ütemben újrainduló témát (melyet előzőleg a basszus mutatott be) a tenorban szólaltatja meg, melyet a basszus egyfajta ellenpontként kezd el variálni. Ezzel szemben Wolfgang Hochstein az általa készített négyszólamú verzióban az

Gustav Fellerer: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Band 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1985.) 281.), mivel az említett helyen üres oldal szerepel, ezért Hochstein előszavának leőhelyét adom meg az idézet forrásaként.

⁹⁸ Négyszólamú vegyeskar esetén az alt szólam fényesebben, magasabban éneklő tagjait érdemes összevonni a szoprán szólammal, míg a mélyebb altok a tenor szólamát énekelhetik a nem túl mély helyeken. Természetesen ezáltal is változik valamelyest a hangszín – ennek beállítása és kikísérletezése a karnagy feladata –, de véleményem szerint a kompozíció arányainak tekintetében ez a jobb gyakorlat.

⁹⁹ Hochstein, *Foreword. César Franck. Fünf kleine Kirchenwerke*, i.m., VII.

¹⁰⁰ Wolfgang Hochstein (közr.): *César Franck. Fünf kleine Kirchenwerke.* (Stuttgart: Carus-Verlag, 1993.) 34.

újrainduló témát az alt szólamba helyezi, a basszus variálóját pedig a tenorra ruházza.¹⁰¹ Habár a két részlet abszolút hangmagassága azonos, hangszínben viszont nagy a különbség a szubjektíve mély alt szólam belépése, és az eredeti verzió, ünnepélyes, himnikus, fényes tenor szólam között. Úgyszintén a kísérőszólam arányai is azonnal helyreállnak az eredeti változat megszólaltatásával, mivel abban a tenor alatt éneklő basszus semmiképp se nyomja el az újfent megszólaló „Dextera”-témát. Hochstein verziójában ezzel ellentétben a hangszínét tekintve relatíve oktávval feljebb éneklő tenor hangzása rátelepszik a sötét, dús színű alt szólamra. Franck kórusműveiben – így az op. 12-ben is – fontos tehát nem csupán az abszolút hangmagasságok, de a relatív hangszínmagasságok figyelembevétele is.

Az énekkari hangzás tekintetében az op. 12 egyfelől tükrözi a párizsi egyházzene 19. század közepi állapotait, mindazonáltal Franck kórushasználatában megmutatkozik néhány egyedi vonás is. Az első ezek közül, hogy a kézirat szerint elhanyagolható a szólok száma: egyedül a *Gloria* tétel már említett Largetto szakaszában, illetve a teljes *Panis angelicus* tételben jelöl ki Franck egy tenor szólistát.¹⁰² Landgraf kiadásának előszavában utal arra, hogy a zeneszerző a *Credo* „Et incarnatus” szövegrészához (83–104. ütem), valamint az *Agnus Dei* kezdetéhez jelez ad libitum szoprán szólistát,¹⁰³ az 1865-ös kéziratból ezek a jelölések ugyanakkor még hiányoznak. Összességében az mondható el, hogy a cselló szólok kérdésköréhez hasonlóan Franck meglehetősen szabadon kezeli a szólisták alkalmazását. Mind Landgraf,¹⁰⁴ mind Hochstein kiemeli,¹⁰⁵ hogy a kevés beírt szólok ellenére lehetséges és kívánatos a mű több helyén szólisták alkalmazása (szoprán, tenor, basszus), s feltehetően ez volt Franck gyakorlata is, mely a párizsi egyházi kórusélet némiképp esetleges viszonyaira is utal.

A *Messe solennelle* kórushasználatában egy különleges retorikai egyensúlyt is magában rejt. Franck sok esetben a tétel témáját először egy szólamon (szólok, vagy tutti, lásd az előző bekezdést) szólaltatja meg, s csak ezt követően veszi át a három szólam tutti megszólalása. Az is jellemző, hogy a téma bemutatása férfihangon történik, majd a dallam a szopránba kerül a férfi szólamok harmóniai foglalatának kíséretében (5a és 5b kottapélda).

¹⁰¹ A szoprán szólam a kottaképből hiányzik, mert csak később, a 33. ütemben lép be.

¹⁰² Landgraf, *Vorwort*, i.m., 2.

¹⁰³ I.h.

¹⁰⁴ I.h.

¹⁰⁵ Hochstein, *Foreword*, i.m., VIII.

Farkasházi Dávid: „Montre et Voix Humaine” – Maurice Duruflé orgonakiséretes kórusműveinek
hangzásvilága Párizs megújuló egyházzenejének tükrében



5a kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Kyrie*, 23–29. ütem, tenor

Musical score for Chorus, Dolce, Kyrie, measures 36-41. The score is written on three staves (Soprano, Alto, Bass) with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The lyrics are: Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

5b kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Kyrie*, 36–41. ütem, kórus

Ilyen rezponzoriális-jellegű megszólalást találunk az idézett helyen kívül a „Kyrie” téma visszatérésénél (87–117. ütem), a *Credo* „Et in Spiritum Sanctum” szövegszakaszánál (154–219. ütem), a *Gloria* „Quoniam tu solus sanctus” szövegrészénél (185–237. ütem), valamint „Qui tollis” szakaszánál – ez utóbbinál a szoprán a korábban megszólaló cselló szóló anyagát éneкли szöveggel (94–133. ütem). A „Quoniam tu solus sanctus” tématerülete azért különleges, mert Franck az előzőleg a basszuson megszólaltatott témát ütemenként tagolva osztja el a három szólam között, ezzel szinte operai jelenetté alakítva azt (6a és 6b kottapélda).

Musical score for Bass, *p*, Gloria, measures 185-196. The score is written on two staves with a bass clef and a key signature of two sharps (D major). The lyrics are: Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Al - tis - si - mus,

6a kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Gloria*, 185–196. ütem, basszus

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

Sz. *p* Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus,

T. *p* Quo - ni - am tu so - lus - san - ctus, so - lus Do - mi - nus,

B. mus, - - - tu so - lus,

Sz. san - ctus, so - lus Al - tis - si - mus,

T. tu so - lus san - ctus, Al - tis - si - mus,

B. quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus san - ctus,

6b kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Gloria*, 204–216. ütem, kórus

Habár a legtöbb kiadás ezen egyszólamú melodikai bevezetőket a szólisták javasolt anyagaként tünteti fel, véleményem szerint lehetőség van a teljes szólam énekeltetésére e pontok némelyikén, a hangzás színesítése céljából. A további fejezetekben látni fogjuk, hogy Vierne, Poulenc és Duruflé előszeretettel írt hosszabb önálló szakaszokat egy teljes szólamra, vagy szólampárra.

A 6a és 6b kottapélda Franck prozódiai megoldásaira is példát mutat: érezhető, hogy a zeneszerzőt elsősorban a dallam vezetése és nem a szövegjelentési elegancia vezette. Az „Altissimus” („Fölség”) szó második szótagját helyezi ütemegyre a zeneszerző a témában, azonban a 216. ütem tenor szólamában ez a szótag mégse kap akcentust: a zeneszerző számára fontosabb a három ütemmel korábbi szoprán motívum zenei ismétlése – melynek szövege a 212–213. ütemben még „sanctus” volt –, mint a konzekvens prozódiai megoldás.¹⁰⁶ Hasonló következtelenségekkel az egész darabban találkozhatunk, s Cooper a *Les Béatitudes* kapcsán is utal Franck nehézkes szövegkezelésére.¹⁰⁷ Ez a prozódiai fésületlenség annak a jele, hogy Franck elsősorban hangszeres attitűddel komponálta a vokális szólamokat is, melyre szintén

¹⁰⁶ Az átkötés elhagyásával az ütemegyen a tenor is kimondhatta volna a második szótagot a szopránnal együtt, de így sérült volna a motívum jellege.

¹⁰⁷ Cooper, 30.

utalnak a dallamokban előforduló nagy ugrások: ez inkább az instrumentális, semmint az énekes zene sajátossága (7. kottapélda).

qui lo-cu - tus est qui lo-cu - tus est lo-cu - tus est per pro-
qui lo-cu - tus est qui lo-cu - tus est lo-cu - tus est per pro-
qui lo-cu - tus est qui lo-cu - tus est lo-cu - tus est per pro-

7. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Gloria*, 305–309. ütem, kórus

Mindezzel együtt a zeneszerző sokszor rendkívül érzékeny megoldásokat kér az énekkartól, különösen, amikor a zenei tartalom balansa a kíséret felé billen. A *Kyrie* 77. ütemétől az orgona előlegzi meg a 10 ütem múlva visszatérő „Kyrie” témát: a megelőző ciszmoll szakasz azonnal Cisz-dúrrá változik, a főtémát az orgona jobb keze játssza. A kórus ezalatt *ppp* énekel unisono, így a hangszer kíséretévé (8. kottapélda) válik. Franck számos ehhez hasonló zenei párbeszédet épít fel a darabban, nem egyszer maga a tétel témája is az orgonában van, nem pedig az énekkaron; a vokális megszólalás ilyenkor rendkívül egyszerű, szinte beszédszerű (*Credo* és *Sanctus* tételek indítása). Hasonlóan fontos kiemelni azt is, hogy nagy számban található unisono megszólalások is a kórusfaktúrában (7. kottapélda), mely Vierendeel és Duruflé műveiben is gyakori jelenség.

ppp
Christe e - le - i - son
ppp
Cantando. motto. dim. - - -
Christe e - le - i - son
Chri - ste Chri - ste e - le - i - son
ppp
Christe e - le - i - son
Motto. dim.

8. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Kyrie*, 74–79. ütem

2.1.2.4. Harmóniai nyelv, szerkesztésmódok

Az op. 12 harmóniai stílusa megfelel az érett romantika hangvételének, azonban bizonyos jegyek különösen jellemzőek Franckra, például az azonos alapú dúr és moll területek folytonos váltakoztatása, mely a zeneszerző későbbi műveiben is visszatérő jelenség. A legtöbb esetben a maggiore-minore meglepetésszerű hatás, mellyel Franck éles hangulati kontrasztot teremt, egyfajta folyamatos „keserédes” hangvételt adva az adott szakasznak. Az azonos alapú dúr/moll hangnembe rendszerint mindenféle átvezetés nélkül, az előző szakasz lezárásaként, annak tonális érzetében érkezünk (9. kottapélda, Függelék 1. kottapélda). Franck a már korábban elhangzott témát, vagy karakteres zenei motívumot ekkor általában megismétli az új hangnemben, így téve nyomatékosabbá a váltást (Függelék 1. kottapélda, orgona aprózódó motívuma). Nem csak mollból dúrba, de dútból mollba is gyakran helyezi át a kompozíció hangnemét a zeneszerző: a *Gloria* 253. ütemében az oldalakon át tartó ünnepélyes D-dúrt egyetlen pillanat alatt változtatja d-mollá az imitációs szakasz kezdetekor („cum Sancto Spiritu...”, 9. kottapélda).

The image shows a musical score for Franck's *Messe solennelle*, op. 12, *Gloria*, measures 251-257. It consists of five staves. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) with lyrics: "De - i Pa - tris", "De - i Pa - tris", and "De - i Pa - tris cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i". The bottom two staves are for the organ. The organ part starts in D major (two sharps) and changes to D minor (two flats) at measure 253. Dynamics include *ff* and *p*. A large 'E' is written above the organ staff at the beginning of the key change.

9. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Gloria*, 251–257. ütem

Az azonos alapú dúr-moll váltás nem csak az érzelmi hatás, hanem az új hangnembe történő modulálás eszközeként is megjelenik: ilyenkor rendszerint Franck impresszionista módon enyhén elfedi a hangnemek közti távolságot a beékelt moll, vagy dúr akkorddal. A *Kyrie* tétel középső, „Christe” szakasza Cisz-dúrban zárul, ekkor a tételt kezdő „Kyrie” témát az orgonában halljuk (8. kottapélda). Ez a 87. ütemben tér vissza a tenorban, az eredeti A-dúr hangnemben. Az átmenet puhaságának érdekében Franck nem az új tonikai harmóniát helyezi

a téma indításának pillanatában az orgonába – az azt megelőző Cisz orgonaponton nyugvó Gisz-dúr szeptimakkord után ez túlságosan harsány váltás lenne –, hanem azonos alapú mollt (cisz), amely a következő ütemben az alsó hang változtatása nélkül változik A-dúr szextakkorddá, melyet egy II. fokú kvintszept, majd domináns átmenő szeptim követ (Függelék 2. kottapélda).

Hasonló hely a *Gloria* tétel egyik formai határa, amikor a hosszabb ideje H-dúrban lévő és záródó szakasz egyetlen ütem erejéig h-mollá változik az orgonában és a hárfa hangjaiban, melyet a következő szövegrész („Quoniam tu solus sanctus...”) direkt indítása követ A hangról. Ekkor a H-dúr és a h-moll váltása miatti elbizonytalanodó tonikai érzetünket a szinte azonnal megszólaló A-dúr szeptimakkord vezeti át magabiztosan az új szakasz D-dúr hangnemébe (Függelék 3. kottapélda). Az ilyen finom dúr-moll árnyalások adta átmenetekkel Franck elkerüli a túlságosan éles hangnemi határokat és – jellemzően tercrokon – modulációkat, mely hozzájárul ahhoz, hogy a folytonos alterációk ellenére zenéjét szelídek és kiegyenlítettnek érezzük. Érdemes megjegyezni, hogy a mise 1856-os kéziratában a *Gloria* említett helyén (Függelék 3. kottapélda) Franck nem csak az utolsó, hanem az azt megelőző ütemben is már h-moll akkordot írt, mind a hárfában, mind az orgonában (10. kottapélda). Az 1872-es kiadás ellenben már csak az utolsó ütemre helyezi a minore váltást, ezáltal elkerülve a kéttercü érzetet, melyet a cselló dallamának utolsó előtti Disz hangja és az azt követő h-moll akkor terce (D) okozhatott. Mindebből az következik, hogy Franck maga is ízlelgette a maggiore-minore váltás kényes balansát, s kiérlelt stílusa e tekintetben bizonyosan kísérletezés eredménye.

The image shows a handwritten musical score for Maurice Franck's Gloria. It features four staves: two for the organ (top two) and two for the harp (bottom two). The organ part is written in G-clef and the harp part in C-clef. The key signature is D major (two sharps). In the 10th measure, a black box highlights the organ part where the chord changes from D major to h minor (A-clef, two flats). The harp part continues with a melodic line. The text 'Quoniam tu solus sanctus' is written above the harp staff.

10. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Gloria*, 179–184. ütem (kézirat, 1865.)

Úgyszintén érezhető az op. 12-ben a később Franck egyik védjegyévé váló ciklikus gondolkozás. Ez ugyan ebben a műben még nem jelent a teljes darabon végigvonuló motívumot, de egyes tételeken belül a zeneszerző számtalanszor csempészi bele annak

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

jellegzetes témáit, témafejeit a zenei szövetbe. A mise indítása egy motívum szekvenciális variálása (11. kottapélda), amely végül az indító „Kyrie” megszólalás témafeje lesz (5a kottapélda).

11. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Kyrie*, 1–8. ütem (kézirat, 1865.)

Az *Agnus Dei* tétel nyitó motívumát – melyet az orgona játszik – a basszus idézi fel (dúrban) némiképp elbújtatva az első tutti kórus megszólaláskor a szoprán dallama alatt (12a és 12b kottapélda).

12a kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Agnus Dei*, 1–5. ütem, orgona

12b kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Agnus Dei*, 55–59. ütem, kórus

Franck szerkesztésmódja legtöbb esetben homofon, vagy dallami-kísérő jellegű, ahol az egyik szólamnál lévő melódiát a többi többnyire kiegyenlített ritmusban követi. A zeneszerző azonban néhány helyen imitációba futtatja ki az egyes szövegszakaszok alkotta formarészeket: szabályos fúga kezdődik a *Gloria* 253. ütemétől (9. kottapélda), melynek apoteózisa a „Gloria” szövegi és dallami visszatérése,¹⁰⁸ s amely a korábban elhangzó „Quoniam” téma moll változata (6a kottapélda). Úgyszintén fúga indul a *Credo* 222. ütemétől („Et unam sanctam catholicam”, Függelék 4. kottapélda) is. Franck tehát nem pusztán a különböző ízléses modulációk romantikus hangvételét, hanem a régizene archaikusabb szerkesztésformáit is előszeretettel alkalmazza a misében – nincs ez másképp ekkortól írt orgonaművei estében sem.

2.1.2.5. Összegzés

A *Messe solennelle* érzékeny színfolt Franck fiatalkori alkotásai és a Clotilde-ba történő kinevezést követő zenei megújulás, s a későbbi érett kompozíciók között. A hangszereszerűség és az olykor felületes prozódia ellenére a zeneszerző egyedi hangzásvilágot tudott létrehozni a vokális anyag terén is, amely kezd elszakadni az addigi francia egyházzene operai gesztusrendszerétől, s egy letisztultabb szakralitás felé mutat. Talán az utoljára keletkező *Agnus Dei* mutatja leginkább Franck stílusának érését, melyről D’Indy azt mondta: „a tömör dallami gyengédség kis műremeke.”¹⁰⁹ A Schola Cantorum alapítója hozzáteszi, hogy Franck egyházzenejének enyhe kezdetlegessége abból is fakad, hogy számára még kevésbé voltak hozzáférhetőek azon művek és kutatási anyagok, amelyek a 20. század elején aztán inspiráló erővel hatottak az európai egyházzeneire. A zeneszerző tájékozottsága elhanyagolható volt a reneszánsz vokálpolyfóniával kapcsolatban,¹¹⁰ s nem ismerte behatóan a solesmes-i bencések gregorián reformját.¹¹¹ Mindemellett pedig – teszi hozzá d’Indy – Franck kinevezésekor a Clotilde-bazilika még nem volt az a gazdag, befolyásos plébániai gyülekezet, amellyé később vált, kevés anyagi forrás állt rendelkezésre a kottavásárlásra;¹¹² ez is oka annak, hogy munkába állásakor a zeneszerző több művet is írt a Clotilde kórusának. Habár a vokális egyházzene végül nem vált Franck zeneszerzői tevékenységének központi elemévé, a *Messe solennelle*-t hallva

¹⁰⁸ Ez a visszatérés a liturgikus textus szempontjából nem lenne szükséges, tehát ennek oka kizárólag zenei.

¹⁰⁹ D’Indy, *César Franck*, i.m., 140. Saját fordítás.

¹¹⁰ I.m., 129.

¹¹¹ I.m., 130.

¹¹² I.m., 132.

„még Saint-Saëns is meghatódott – aki nem mindig viseltetett jóindulattal a St. Clotilde orgonistájával szemben –, [...] s csodálattal mondta: »Ez a katedrálisok zenéje!«”¹¹³

2.2. Charles-Marie Widor, Cavallé-Coll pártfogoltja

Charles-Marie Widor (1844–1937) a századforduló francia orgonazenéjének nagy – ha nem a legnagyobb – alakja volt. Bizonyos tekintetben szélesebb és mélyebb hatással bírt a későbbi generációk orgonajátszására, mint Franck, ennek oka pedig abban rejlik, hogy míg utóbbinak meg kellett tanulnia a Coll-féle újításokat, addig Widor és kortársai már eleve ezen újításokon szocializálódtak zeneileg.¹¹⁴

Widor – Guilmant-hoz hasonlóan – nem Párizsban, hanem Brüsszelben tanult Lemmens irányítása alatt.¹¹⁵ Technikája újszerű és összeszedett volt, és sokat merített mestere precíz játékból, különösen Bach műveinek előadása terén. Habár Franck felismerte a Coll-féle orgonák új, kimeríthetetlen hangzásvilágának lehetőségeit, azokat mégis elsősorban saját művei és rögtönzései során alkalmazta: kivételes improvizátor volt, de nem volt precíz előadóművész.¹¹⁶ Bach-ot flexibilisen és rubato játszotta, hasonlóan saját alkotásaihoz, amint azt az előző alfejezetben olvashattuk.¹¹⁷ Widor ezzel szemben nyugodt, kimért és pontos volt, az öncélú virtuozitást nem tartotta sokra,¹¹⁸ mely éles ellentétben állt Franck szépséget kereső vehemenciájával. Mindez különösen nagy hatást gyakorolt az új francia orgonista nemzedékre, mivel 1890-ben Widor lett Franck utóda a Conservatoire orgonatanári posztján.¹¹⁹ Újszerű technikája és módszertana mellett a hangsúlyt az improvizációról az interpretáció irányába mozdította el,¹²⁰ ezzel megteremtve a nem csak hangzásban, hanem technikában is modern francia orgonajátszást. 1896-ban helyét Guilmant vette át – Widor zeneszerzés professzornak nevezték ki –, aki folytatta a Lemmens-i hagyományok tanításának elődje által elkezdett útját.¹²¹

¹¹³ Landgraf, *Vorwort*, i.m., 2.

¹¹⁴ Davies, *César Franck*, i.m., 74.

¹¹⁵ I.m., 78.

¹¹⁶ Near/Widor, 46.

¹¹⁷ Peterson, *Lemmens*, i.m., 86.

¹¹⁸ I.m., 87.

¹¹⁹ I.m., 86.

¹²⁰ I.h.

¹²¹ I.h. Guilmant 1911-ig volt a Conservatoire orgonatanára. I.h.

A zeneszerző 1844. február 21-én látott napvilágot Lyonban.¹²² „Orgonasípban születtem” nyilatkozta idősebb korában, utalva ezzel arra, hogy a család két generációs orgonaépítő múlttal rendelkezett.¹²³ A leendő művész dédapja, Jean Widor Svájcba emigrált magyar származású kőfejtő volt. Nagyapja, Jean-Baptiste Widor tovább vándorolt Franciaországba, ahol 1806-os házasságkötésének anyakönyvi kivonata szerint orgonaépítőként dolgozott.¹²⁴ A Callinet-gyárnál munkát vállalva Jean-Baptiste segédkezett a Saint-Sulpice orgonájának restaurációjában 1834–1839 között – ez annak tükrében különösen sorsszerű, hogy szűk harminc évvel később unokája, Charles-Marie lett a templom főorgonistája.¹²⁵ Apja nyomdokait követve ugyancsak orgonaépítő lett François-Charles (Widor édesapja), aki szoros barátságot ápolt Aristide Cavaillé-Collal.¹²⁶ Coll a fiatal Charles-Marie-t már gyermekkorától kezdve számon tartotta, s éppen ő tanácsolta a tehetséges ifjúnak, hogy tanulmányait Brüsszelben folytassa Lemmens-nél – ahová nem sokkal korábban szintén ő küldte Guilmant-t is.¹²⁷ Coll különösen nagyra tartotta Widort, s Brüsszelből való hazatérése után jellemzően őt kérte fel új orgonáinak bemutatására országszerte.¹²⁸ A fiatal művész tökéletesen értette e hangszerek működését és pontosan tudta, hogyan hozza elő belőlük a regiszterek maximális színgazdagságát.¹²⁹ Hamar hírnevet szerzett Párizsban, elismerően nyilatkozott róla Franck, Saint-Saëns, sőt az ekkor már a városban élő Rossini is.¹³⁰

Míndeközben lezajlott a Saint-Sulpice templom Coll-féle restaurációja. A hangszer 1862-ben készült el, s ez a valaha épített legnagyobb hangszer, melyet a neves orgonaépítő mester alkotott. Maga a templom is hatalmas, több, mint tízezer ember befogadására képes – csakis a Notre-Dame vetekszik vele méretben.¹³¹ Coll az új orgona bemutatására több koncertet is szervezett: Widor 1863. július 28-án adott hangversenyt, hatalmas sikerrel.¹³² Ekkor azonban még nem ő, hanem Alfred Lefébure-Wély volt a templom orgonistája, aki feltehetőleg a Sulpice-ben is sokkal inkább a hatásvadász effektekre, semmint a gondos hangszínkezelésre

¹²² Near/Widor, 6.

¹²³ I.m., 3.

¹²⁴ I.h. Widor tudatában volt magyar származásának, egyszer Budapesten járva Zichy gróf bemutatatta egy névrokonának, akivel magyarországi tartózkodása alatt többször is kedélyesen elbeszélgetett. I.m., 4.

¹²⁵ I.h.

¹²⁶ I.m., 8.

¹²⁷ I.h.

¹²⁸ I.m., 32.

¹²⁹ I.h.

¹³⁰ I.m., 30.

¹³¹ I.m., 27. Az orgona a mai napig az eredeti Coll-által épített mechanikus traktúrával és regisztratúrával rendelkezik, ezért még manapság is két regisztrátor szükséges a főorgonista mellé miseszolgálat és koncert alatt. Saját párizsi tanulmányút alapján (2025. 01. 25–29.).

¹³² I.h.

törekedett (lásd a 2.1. alfejezetet). Widor ugyancsak részt vett a Notre-Dame orgonájának Coll-féle átalakításának felavatásában 1868. március 8-án – érdekes módon az aznap játszó nyolc orgonista közül ő volt a legfiatalabb, s egyben az egyetlen, aki improvizált is a hangszeren.¹³³ A zeneszerző szintén játszott a Sainte-Trinité felavatásakor 1869. márciusában:¹³⁴ ez a hangszer lett később Guilmant, majd Messiaen orgonája.

Widor tehetsége és karrierje akkor ívelt fel drámaian, amikor Wély 1869. szilveszter estjén meghalt.¹³⁵ Coll már az első pillanattól Widort szerette volna a Sulpice orgonistájának: ez és a Notre-Dame volt számára a két legfontosabb hangszer. Utóbbinak ekkor Eugène Sergent (1829–1900) volt a gazdája, aki nem tudta előcsalogatni az orgona választékos hangszíneit.¹³⁶ Wély halálakor Coll azonnal lépéseket tett abba az irányba, hogy legalább a Sulpice-be méltó utód kerüljön.¹³⁷ Mindeközben váratlanul César Franck neve is felbukkant a jelentkezők között – a mester bizonyára vágyott egy, még a Clotilde-nál is kifejezőbb és nagyobb hangszerre.¹³⁸ Marie-Louise Jaquet-Langlais ennek kapcsán így fogalmaz Franck műveiről írt tanulmányában: „Nem tudjuk elképzelni, hogy milyen hatás érte volna Franck orgonazenéjét, ha élete utolsó húsz évében a hatalmas Saint-Sulpice orgonáján játszott volna.”¹³⁹ Habár Coll nem vitatta Franck zsenialitását, továbbra is a technikailag kiforrottabb Widort pártfogolta. Az, hogy az ekkor csupán huszonöt éves művész kapja meg az akkoriban a világ legjobbjának tartott hangszert számos francia orgonistában ellenérzést váltott ki.¹⁴⁰ Közös levelet intéztek a klérushoz, melyben kérték Widor elutasítását.¹⁴¹ A papság végül 1871-re halasztotta a kinevezéssel járó döntést, addig Widort bízták meg ideiglenesen a főorgonistai teendőkkal.¹⁴² A sors fintora, hogy a hivatalos kinevezés sosem történt meg,¹⁴³ s a zeneszerző egészen 1934-es lemondásáig ideiglenesen kinevezett orgonista volt.¹⁴⁴

A Sulpice-be való „kinevezéssel” Widor lett a világ egyik legelismertebb orgonistája.¹⁴⁵ Immár rendelkezésére állt Coll legnagyobb színpalettája, s a zeneszerző elkezdte felderíteni a

¹³³ I.m., 38.

¹³⁴ I.m., 39.

¹³⁵ I.m., 43.

¹³⁶ I.m., 45.

¹³⁷ I.h.

¹³⁸ I.m., 46.

¹³⁹ Jaquet-Langlais: *The Organ Works of Franck*, i.m., 168. Saját fordítás.

¹⁴⁰ Near/Widor, 48.

¹⁴¹ I.h.

¹⁴² I.h.

¹⁴³ I.h.

¹⁴⁴ I.m., 374. Franck ellenérzése hamar alábbhagyott, s gyakran hallgatta meg a vasárnapi misét a Sulpice-ben (a Clotilde-ban 9:00-kor, a Sulpice-ben 10:30-kor volt a szertartás, így volt ideje átérni). Néha letről, néha a karzatról hallgatta az orgonát, s sosem mulasztotta el, hogy gratuláljon Widornak. I.m., 52.

¹⁴⁵ I.h.

szimfonikus orgonazene lehetséges módozatait.¹⁴⁶ Az első négy orgonaszimfónia közös opus szám alatt (op. 13) jelent meg 1872-ben.¹⁴⁷ Ebben Widor saját elmondása szerint nem keresett semmilyen stílust vagy formát, hanem kizárólag a Sulpice hangzása ihlette.¹⁴⁸ Mindez nemcsak a szerző új kreatív alkotói időszakának nyitánya, hanem a francia orgonairodalomban is új fejezet kezdete, mivel egészen addig csupán Franck 1868-ban kiadott *Six Pièces pour Grand Orgue* című alkotása jelentett igényes, új kortárs orgonazenét. Widor első orgonaszimfóniái jóval túlmutatnak a Lemmens által felvonultatott lehetőségeken, s a modern virtuóz orgonatechnika letéteményesei lettek – írja John R. Near *Widor. A Life beyond the Toccata* című könyvében.¹⁴⁹

2.2.1. *Messe à deux Chœurs et deux Orgues* op. 36 (1885)¹⁵⁰

Widor ezt a nagyszabású misét célzottan a Saint-Sulpice falai közé álmodta meg, s különlegessége, hogy nem egy, hanem két orgonára szánta: a hangzás esszenciájának lényege a két hangszer párbeszédében rejlő drámaiság.

Mint minden nagyobb párizsi templomban, úgy a Sulpice-ben is a nagyorgona a főbejárat fölötti karzaton, a templom hátsó részében, míg a kórus és a hívek kíséretére szorítókozó szentélyorgona (szintén Cavaillé-Coll) a főoltár előtt, a szentély tövében kap helyet. A Sulpice-ben ez az elrendezés annyival különlegesebb a megszokotthoz képest, hogy a szentélyorgona valóban szemben található a nagyorgonával, így annak hangja jól hallható – a Notre-Dame-ban a szentélyorgona a klérusülések között kap helyet, s hangja oldalról éri a szentélyt, így a nagyorgona karzatára óhatatlanul több késéssel jut el.¹⁵¹

A Sulpice méretei ellenére akusztikailag kifogástalan tér, melyben a két orgonistának lehetősége van egymás játékát többnyire érthetően hallani és arra reagálni. A templom kereszthajós elrendezésű, nincs benne kupola, amely megkeverné az akusztikát. A szemben álló két orgona hangja – dacára a köztük lévő több, mint száz méter távolságnak – egyenesen száll egymás felé, ebben segít, hogy a templom belső falazata márványborítás nélkül kő, így a visszhang egyáltalán nem túlzó. Még a nagyorgona mérete sem akadályozza az együttjáratot,

¹⁴⁶ I.m., 65.

¹⁴⁷ I.h.

¹⁴⁸ I.h.

¹⁴⁹ I.m., 67.

¹⁵⁰ Mise két kórusra és két orgonára. Saját fordítás.

¹⁵¹ Saját párizsi tanulmányút alapján (2025. 01. 25–29.).

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

mivel a játszóasztal a karzat alján található, s a hangszer toronyként magasodik az orgonista fölé: ennek következménye, hogy a grandiózus hangtömeg szinte elszáll a játékos feje fölött, s nem keresztezi a lenti szentélyorgona felérkező hangját.¹⁵² Widor a két orgona párbeszédének lehetőségeiben további inspirációt kapott, amikor 1871–1874 között a zeneszerzőnél csak egy évvel fiatalabb Gabriel Fauré (1845–1924) lett a templom szentélyorgonistája; a két művész rendszeresen töltötte ki úgy a miseszolgálatot, hogy egymás témáira improvizáltak, reagáltak, s fejlesztették tovább a korábban elhangzott motívumokat.¹⁵³

Az op. 36 keletkezési dátuma ismeretlen.¹⁵⁴ Első kiadása 1885-ben jelent meg, ugyanakkor a párizsi sajtó arról számol be 1890-ben, hogy a művet minden év január harmadik vasárnapján megszólaltatták hagyomány szerint – ez alapján John R. Near szerint a darab némileg korábbi, s az 1870-es évek második felére teszi keletkezését.¹⁵⁵ Widornak ekkorra már bizonyosan kialakult egy érett képe a Sulpice terének hangzásáról, valamint magáénak érezte a templom és az orgona drámai lehetőségeit. A kotta címoldalára a szerző a következőket írta:

Ez a mise a párizsi St. Sulpice templom énekkarának íródott, azaz kettős kórusra, amely egyrészt a Nagy-szeminárium mintegy kétszáz énekeséből, másrészt a templomi énekkar mintegy negyven tagjából áll.¹⁵⁶

A rövid leírás jó képet ad a templom kórusának méreteiről. Megjegyzendő, hogy a kétszáz fő által énekelt egyszólamú szemináriumi férfikar bizonyosan hangosabban szólt, mint a negyven tagból álló vegyeskar által énekelt négyszólamú letét. Habár a misében a két kórus felelgetve és együtt is megszólal, fontos hangsúlyozni, hogy a Sulpice-ben a nagyorgona karzatán nincs lehetőség kórus fogadására, így mindkét együttes feltehetőleg a szentélyben, vagy a szentély két oldalán a kereszthajóban kapott helyet. A nagyobb ünnepeken vonószzenekar erősítette az énekkari szólamokat.¹⁵⁷

Nem ismerjük, hogy Widornak milyen kapcsolata volt a kóruszenével, de feltehetően még Franckhoz képest is – aki évekig volt a Clotilde kórusának karnagya főorgonistái kinevezése előtt – kevesebb kórusgyakorlata volt. Ugyanakkor tudjuk, hogy Lemmens módszerének része lehetett a belső szólamok éneklése. Guilmant (aki szintén Lemmens

¹⁵² Saját párizsi tanulmányút alapján (2025. 01. 25–29.). Természetesen ez mutatja, hogy mennyire komplikált folyamat a Sulpice hangszerén regisztrálni.

¹⁵³ I.m., 106.

¹⁵⁴ I.m., 109.

¹⁵⁵ I.m., 109.

¹⁵⁶ I.m., 104. Saját fordítás.

¹⁵⁷ I.h.

tanítványa volt) a feljegyzések szerint azt mondta hallgatóinak „sose játsz egyetlen hangot se, amely nem éneklő, és amikor komponálsz akkor is győződj meg róla, hogy minden belső szólam a szoprán dallamosságával bír.”¹⁵⁸ Widor maga is gyakran énekelte a szólamokat játék közben, s feltehetőleg ez a Guilmant-al közös megközelítés Lemmens hatása. Így, ha Widor aktív kórusgyakorlással nem is rendelkezett, a vokális vezetettség és rendezettség igénye minden bizonnyal fontos elemét képezi kompozíciós gondolkodásának is. Az énekesként és orgonistaként is teljes értékűen érett szerzői megközelítés ugyanakkor véleményem szerint Maurice Duruflé műveiben lesz majd tetten érhető.

Az op. 36 nem terjengős mű – teljes hossza mindössze 15 perc, amivel nagyjából az átlagos brevis misékkal azonos –, Widor inkább a karakteres drámaiságot, mint a hosszas építkezést célozza meg a darabban. Ennek részben kiváltó oka maga a Sulpice liturgiájának teatralitása, mely némiképp fölülmúlta még a legtöbb párizsi katedrálisét is. Frederic Benjamin Stiven (1882–1947) amerikai professzor így írja le az egyik nagy ünnepen tapasztalt élményét a templomban:

Amikor a plébános befejezte a prédikációt mindannyian visszatértünk az orgonakarzatra, ahol Widor ismét a játszóasztalhoz ült és briliáns improvizációba kezdett menettempóban. A Nagyboldogasszony napi ünnepi körmenet ezzel kezdetét vette. A karzat kőkorlátján áthajolva láttuk, ahogy a ministránsfiúk piros reverendában és fehér karingben, gyertyákkal közelednek alattunk a középső folyosón. Őket férfiak követték, akik a zene ritmusára lengtették égő tömjénezőiket. Utánuk lányok jöttek [...] 20-an, 30-an vonultak kettesével, s a belül állók egy hatalmas zászlót vittek, melyről széles szalagok lógtak le, ezt a csoport első és utolsó lányai tartották. Több ehhez hasonló csapat jött [...] fehér ruhában és lebegő fátyolban. Aztán még több gyertya, tömjénező és végül a papság. [...] A körmenet csúcspontját mégis az érsek elhaladása jelentette. [...] Egy ragyogó vörös és arany színű baldachin alatt sétált, melyet négy aranyoszlop tartott. [...] Az oszlopok kerekeken álltak, s az egész baldachint négy, gyertyát cipelő akolitus mozgatta.¹⁵⁹

Ha nem is ilyen mértékben, de a grandiózus bevonulás ma is a Sulpice hagyományának része: hosszan és szigorú rendben követi egymást az asszisztencia, a zászlóvivők és a papság.¹⁶⁰ Widor minden bizonnyal örömmel és hatásosan támasztotta alá az ilyen meneteket

¹⁵⁸ Peterson, *Lemmens*, i.m., 90. Saját fordítás.

¹⁵⁹ Near/Widor, 104. Saját fordítás.

¹⁶⁰ Saját párizsi tanulmányút alapján (2025. 01. 25–29.).

improvizációival, s ez a tömör, de teátrális gesztusrendszer sugárzik az op. 36-ból is. Franckhoz képest Widor miséje már nem az operai dramaturgiából, hanem a liturgia saját emelkedettségéből táplálkozik.

2.2.1.1. Orgonakezelés

Az op. 36-ban Widor helyenként már egzakt regisztrációt jelöl (pl. *Agnus Dei* tétel eleje, *Petit Orgue: Récit Gambes 8*),¹⁶¹ de jellemzőbb az alapok és nyelvek általános megkülönböztetése (pl. *Gloria 13.* ütem, *Petit Orgue: Fonds 16 et 8 anches récité*).¹⁶² A zeneszerző következetesen és állandó jelleggel kiírja, hogy az adott orgona mikor melyik manuálon játsszon – néha természetesen a dinamika is egyértelműen mutatja ezt (fortissimo esetében természetesen a főmű a kívánt manuál, kopula alkalmazásával). Widor tehát regisztrációs tekintetben már jobban vezeti az orgonista kezét, mint Franck, aki szinte semmilyen hangszínbeli utasítást nem közöl. Ugyanakkor az Vierne-re és Durfülére jellemző kimunkált regisztrációs elképzelés még nem figyelhető meg Widor miséjében. Véleményem szerint a regisztrációs utasítások szaporodása ebben az időszakban egyenesen arányos az orgonisták képzettségének javulásával: a fokozatosan növekvő zeneszerzői hangszín-moderáció nem az egyre ügyetlenebb, hanem az egyre alaposabb orgonisták számára visszajelzés és megerősítés a kiindulási hangzasképre vonatkozóan.

A legfontosabb gesztus, amit Widor miséjében az orgonák használatát illetően megfigyelhetünk az a nagyorgona megszólalásainak helye és jellege. Ezt egyrészt akusztikai másrészt formai oldalról közelíthetjük meg. Akusztikai oldalról feltűnő, hogy a nagyorgona kétféle artikulációt kap, függően attól, hogy önállóan (bevezetés, átvezetés, utójáték), vagy a szentélyorgonával folytatott párbeszéd részeként szólal-e meg? Előbbi esetben nemritka a hatszólamú szólamvezetés, legato játékmód és karakteres melodikus anyag (13. kottapélda). Párbeszédés szakasz közben ugyanakkor főleg a metrikus ütésre érkező, legtöbbször nyolcad értékű harmóniák megszólaltatása jellemző a hangszerre, egyfajta akusztikai oszlopcsarnokkal díszítve a szentélyorgona és a kórus megszólalásait (14. kottapélda).

¹⁶¹ Azaz nyolc lábás Gamba regiszter(ek) a szentélyorgona redőnyművén.

¹⁶² Azaz tizenhat és nyolc lábás alapregiszterek a főművön, valamint nyelvek a redőnyművön (szintén szentélyorgona).



13. kottapélda, Widor, *Messe à deux Chœurs et deux Orgues* op. 36, *Kyrie*, 34–41. ütem, nagyorgona

Musical score for example 14, showing vocal and piano accompaniment for the Kyrie section. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are "Ky-ri-e e-le-i-son". The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The piano accompaniment is highly rhythmic and complex, with many chords and moving lines.

14. kottapélda, Widor, *Messe à deux Chœurs et deux Orgues* op. 36, *Kyrie*, 84–92. ütem

A kiírt nyolcadok hangértéke nem elsősorban a hosszúságot, sokkal inkább a karaktert jelentik ezeken a helyeken. A nagyorgona drámai hangtömegének távoli pulzálása teszi a zenei szövetet dinamikussá és teátrálissá. Éppen ez az oka annak, hogy a mű megszólaltatása egyorgonás átiratban – még ha lehetséges is – nem célravezető, mert éppen a darab esszenciájának lényegevész ezáltal oda.

Ezen akkordikus oszlopok elhelyezése a zenei materiában némiképp a tempó függvénye. A Moderato, 2/4-ben írt menetelő *Kyrie* elbírja az összes metrikus ütésen elhelyezett nagyorgona-akkordot (14. kottapélda), azonban a Vivace, 3/4-ben komponált önfeledt *Gloria* esetében a zeneszerző már sokkal gazdaságosabban bánik ezen tömbszerű harmóniákkal.

2. Az új organista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

Megszólalásai jellemzően a lenti együttesek tartott hangjai alatt történnek (15a kottapélda), vagy csak a fősúlyokon (15b kottapélda). A Con brio, szintén $\frac{3}{4}$ -es Sanctus esetében épp ennek komplementere, a súlytalan ütemrészekben megjelenő hangoszlopok a jellemzők, melyek karakteresen domborítják ki az ütemegyek foglalatát (16. kottapélda). A szentélyorgona ezzel szemben főként az énekkarok kíséretében vesz részt, s habár szólamában számos helyen jelennek meg önálló, vagy éppen a nagyorgona melodikus anyagát idéző motívumok, jellemzően mégis colla parte játékmódot mutat.

The image shows a musical score for the Gloria section of a Mass, measures 26-34. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and organ accompaniment. The vocal parts are written in a four-part setting, with lyrics in Latin: "glo - ri - am tu - am Do - mi - ne De - us", "ri - ca - mus te Do - mi - ne De - us", "ri - ca - mus te Do - mi - ne De - us", and "glo - ri - am tu - am Do - mi - ne". The organ accompaniment is written in two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

15a kottapélda, Widor, *Messe à deux Chœurs et deux Orgues* op. 36, *Gloria*, 26–34. ütem

Farkasházi Dávid: „Montre et Voix Humaine” – Maurice Duruflé orgonakíséretes kórusműveinek
hangzásvilága Párizs megújuló egyházzenejének tükrében

15b kottapélda, Widor, *Messe à deux Chœurs et deux Orgues* op. 36, *Gloria*, 107–116. ütem

16. kottapélda, Widor, *Messe à deux Chœurs et deux Orgues* op. 36, *Sanctus*, 5–9. ütem

A nagyorgona megszólalása nemcsak akusztikai szempontból színesíti, hanem olykor formailag tagolja is a tételket. A *Kyrie*-ben a szöveg hármasszoros egységének mind nagyobb kifejezése okán a Grand Orgue csak az induló, majd visszatérő *Kyrie*-szakaszban szólal meg: a lágyabb zenei hangvétellel rendelkező *Christe*-ben csak a szentélyorgona kíséri az énekeseket.

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

A *Gloria*-ban a karzati hangszernek tagoló funkciója van, az egyes gondolatilag-zeneileg összetartozó szövegrészek megszólalása előtt és között játszik néhány ütemes bevezetést, átvezetéseket, s csak a záró dicsőítésben („cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris, amen.”) csatlakozik állandó jelleggel a lenti együtteshez (15b kottapélda). A *Sanctus* és *Benedictus* tételekben, melyek az angyali kórushoz csatlakozott földi liturgia zenei kifejezései végig jelen van a nagyorgona, azonban a bensőséges és lírai *Agnus Dei* esetében – melyről John R. Near könyvében azt írja, hogy Widor munkái közül az egyik legihletettebb – csak a tételt (és az egész művet) lezáró néhány ütemben szólal meg.

2.2.1.2. Kóruskezelés

Az énekkari hangzás tekintetében alapvetően kijelenthető, hogy a fókuszpont kevésbé a kóruszöveg bonyolultságán, inkább annak átláthatóságán van, mely a két orgona párbeszédességét támogatja. A kórusfaktúra jellemzően korálszerű, s kisebb-nagyobb belső mozgásoktól eltekintve homofon. Widor ugyanakkor előszeretettel színesíti a négyszólamú materiát a szemináriumi kórus legtöbbször egyszólamú anyagával. A teljes tutti megszólalás mellett gyakran találunk háromszólamú férfikari állásokat is (egyszólamú baritonkórus + vegyeskar férfi szólamai), melyek nemritkán egy már hallott négyszólamú vegyeskari motívum redukált, ám más tónusú ismétlései, amivel mintha a kóruszöveg „regisztrálását” végezné a szerző. Franck fentebb ismertett technikáját, miszerint a tétel egy-egy jellemző melodikus anyagát egy szólam mutatja be, amelyet aztán a teljes énekkar megszólalása követ Widor miséjében is minduntalan felfedezhetjük. Ezen kívül az op. 36-ban is nagy számmal találhatók rövidebb-hosszabb unisono szakaszok, melyek általában a felfokozott szövegrészek érzelmi kifejezései, egyúttal akusztikai „udvariassági” gesztusok is: az ezeken a helyeken hangsúlyosan jelen lévő nagyorgona hangját engedik kibontakozni.

2.2.1.3 Összegzés

Charles-Marie Widor az op. 36-ban véleményem szerint két mérföldkövet tett le az újjáéledő francia egyházi zenében. Egyrészt mintát adott a templom távoli pontjain elhelyezett kiváló orgonák harmonikus együttműködésére, másfelől zenéje elfordul az 19. század Párizsának operaszerű hangzásvilágától (amely még Franck miséjét is erősen áthatja), s egy önálló, autentikusan vallásos-liturgikus teatralitás felé néz. Habár a mű kevésbé ismert előadói

körökben, a Louis Vierne által a mintájára készített *Messe solennelle* op. 16 az egész világon játszott alkotássá vált.

2.3. Louis Vierne, Franck és Widor tanítványa, Duruflé mestere

Louis Vierne (1870–1937) a huszadik század eleji francia orgonazene egyik legfontosabb alakja, folytatója és átadója annak a tradíciónak, amely a párizsi egyházzenei élet újjáéledésével, az új szimfonikus orgonák elterjedésével, az általános organistaképzés fejlődésével kezdetét vette, s amelynek egyik örököse Maurice Duruflé a 20. század közepén.

Vierne 1870. október 8-án született a nyugat-franciaországi Poitiers-ben.¹⁶³ Vakon jött a világra,¹⁶⁴ s egy 1877-ben elvégzett szemműtét is épp csak arra volt elegendő, hogy azt követően érzékelje közvetlen környezetét, s el tudja olvasni a nagybetűvel írt szövegeket.¹⁶⁵ Zenei tehetségét nagybátyja, Charles Colin, a párizsi Saint-Denis-du-Saint-Sacrement organistája, s egyben a Conservatoire oboatanára vette észre,¹⁶⁶ aki jó kapcsolatot ápolt César Franckkal is.¹⁶⁷ A gyermek Vierne először hat évesen hallott orgonaszót, a lille-i Saint-Maurice templomban.¹⁶⁸ A hangszer azonnal mély benyomást tett rá, erről a zeneszerző *Mes Souvenirs* címmel megjelent visszaemlékezéseiben így ír:

Azt hittem ez valami varázslat; a hangszínek sokfélesége, a hosszan kitartott hangok, a varázslatos lágy puhaság, a crescendo, és a benne rejlő erő titokzatos félelemmel töltött el, és azzal a vággyal, hogy magam is játszhaszak ezen a csodálatos hangszeren.¹⁶⁹

A család 1880-ban Párizsba költözött, s az év októberétől Vierne az Institut National Des Jeunes Aveugles diákja lett.¹⁷⁰ A 18. század végén alapított intézmény azért jött létre, hogy szakmára tanítsa a vak fiatalokat.¹⁷¹ Igazgatója 1821-ben egy A. R. Pignier nevű orvos lett, aki jó kapcsolatot ápolt a Saint-Sulpice Szemináriummal, mivel korábban ott dolgozott orvosként. Számos papot ismert, akiknek gyakran volt szükségük organistára és énekesekre, ezért Pignier

¹⁶³ Jon Laukvik: „Foreword.” In: Uő. (közr.): *Louis Vierne. Messe solennelle en ut dièse mineur op. 16. Pour chœur à quatre voix mixtes et deux orgues.* (Stuttgart: Carus-Verlag, 2010.) 5–6. 5.

¹⁶⁴ Rollin Smith: *Louis Vierne. Organist of Notre-Dame Cathedral.* (Hillsdale: Pendragon Press, 1999.) 7.

¹⁶⁵ Laukvik, *Foreword*, i.m., 5.

¹⁶⁶ Smith, *Louis Vierne*, i.m., 7.

¹⁶⁷ I.m., 9.

¹⁶⁸ I.m., 7.

¹⁶⁹ I.h. Saját fordítás.

¹⁷⁰ I.m., 13. Magyarra fordítva: Vak Fiatalok Országos Intézete.

¹⁷¹ I.m., 12.

úgy döntött zenei képzést is indít az intézetben. 1826-ban indult az első orgonaosztály, s 1835-re tizenkilenc francia templom és katedrális alkalmazott az intézetben végzett orgonistát.¹⁷² Vierne tehát egy nagy tradícióval és renoméval rendelkező iskola diákja lett, s ugyanitt tanult később Jean Langlais (1907–1991) is,¹⁷³ aki Franck és Tournemire utóda lett a Clotilde-ban.

Az intézetben a diákoknak kötelező volt zongora, szolfézs, összhangzattan és zeneszerzés órákat hallgatni, ezen kívül egy zenekari hangszeren is játszani.¹⁷⁴ Ugyancsak elengedhetetlen volt az iskolai kórusban énekelni,¹⁷⁵ mely a zeneszerző vokális műveinek szempontjából hasznos tapasztalatot jelenthetett. Mindemellett természetesen közismereti tárgyakat is tanultak, csakúgy, mint bármely más középiskolában.¹⁷⁶

Az intézet 1884-ben kapott egy új, három manuálos, harminchat regiszteres Cavallé-Coll orgonát; ennek átadására komponálta Franck a 150. zsoltár szövegét megzenésítő művét, melynek bemutatóján Vierne is énekelt, mint az iskola diákja.¹⁷⁷ A leendő zeneszerző 1887-től kezdett játszani az intézet kápolnájában tartott szertartásokon az új hangszeren,¹⁷⁸ s e liturgikus gyakorlat fontos tapasztalat volt élete későbbi szakasza szempontjából.

Franck jó kapcsolatot ápolt az iskolával, s az éves házi orgonaversenyeken rendszeresen ő volt a zsűri elnöke.¹⁷⁹ Vierne ezeken többször is első helyezést ért el, például első tanévében is.¹⁸⁰ Franck felfigyelt a fiatal tehetségre, s engedélyezte, hogy az soron kívül megfigyelőként látogathassa orgonaóráit a Conservatoire-ban.¹⁸¹ Vierne végül az Institut elvégzése után 1890-ben sikerrel felvételizett az intézménybe, s hivatalosan is megkezdte orgonatanulmányait a legendás mesternél.¹⁸²

A zeneszerző életrajzát olvasva kitűnik, hogy minden tanárával szemben igyekezett maximális alázatot és szorgalmat tanúsítani. Franck-ot kiváltképp tisztelte, s érzékletesen ír arról, hogy milyen érzés volt hallani játékát, mikor először járt – még gyermekként – a Sainte-Clotilde-ban:

¹⁷² I.h.

¹⁷³ Ann Labounsky: *Jean Langlais. The Man and His Music.* (Cleckheaton: Amadeus Press, 2000.) 33. Ugyancsak itt tanult Louis Braille (1809–1852) is, aki háromévesen vakult meg, s 1819-től volt az iskola diákja. 1828-tól haláláig tanított az intézetben, s az általa feltalált írás nagyban hozzájárult, hogy a vak gyermekeket a látókkal azonos oktatásban tudták részesíteni. I.m., 31.

¹⁷⁴ Smith, *Louis Vierne*, i.m., 13. Vierne hegedülni tanult. I.m., 14.

¹⁷⁵ I.m., 15.

¹⁷⁶ I.m., 17.

¹⁷⁷ I.m., 21.

¹⁷⁸ I.m., 27.

¹⁷⁹ I.m., 23.

¹⁸⁰ I.m., 27.

¹⁸¹ I.h.

¹⁸² I.m., 35.

Tisztán emlékszem arra a szentmisére. Korán érkeztünk és én türelmetlenül vártam. Az orgona titokzatos bevezetőt játszott, egészen más milyet, mint amit korábban Lille-ben hallottam; teljesen megdöbbsentem és szinte eksztázisba jöttem. Az Offertoire még tartalmasabb lett, mert a mesternek több ideje volt. [...] Gyönyörködtem az orgonajáték pillanataiban, és azt kívántam bárcsak sose érne véget. [...] Az utolsó hangig hallgattuk a Sortie-t; [...] nem tudtam visszatartani a könnyeimet. Mikor nagybátyám megkérdezte mit éreztem a zene hallatán, azt válaszoltam: »Gyönyörű, mert gyönyörű; nem tudom miért, de olyan csodálatos, hogy azt kívánom bárcsak én is ilyen zenét játszhatnék és aztán azon nyomban meghalhatnék.«¹⁸³

Vierne nagynénje megijedt unokaöccse választától, s azonnal hazavitte őt:¹⁸⁴ nem sejtette, hogy a leendő zeneszerző szájából szinte jóslat hangzott el.

A Conservatoire-ban Franck heti háromszor tanított: kedd, csütörtök és szombat reggelente, nyolctól tízig.¹⁸⁵ A stúdium egy része a gregorián dallamok kíséretével foglalkozott, mely a házi versenyek egyik tesztfeladata volt:¹⁸⁶ ez ekkor még kissé merev, hang-hang elleni harmonizációt jelentett (lásd 1.5. alfejezet), melyben a gregorián dallam egészhangonként halad a szopránban, vagy a basszusban, s ezt a többi szólam jellemzően kiegyenlített mozgású harmóniamenete kíséri. Ezen túlmenően a kurzus legnagyobb része – a heti hat órából legalább öt – a szabad improvizáció gyakorlásából állt.¹⁸⁷ „Sose hallottam semmit, ami tisztán a zenei invenció szempontjából összehasonlítható lenne Franck improvizációival” – írta mestere játékaról Vierne.¹⁸⁸ A koncertrepertoár fejlesztése nem volt kiemelt célja az óráknak: Franck magától értetődőnek gondolta, hogy aki bekerül az intézménybe technikailag készen kell álljon azok helyes eljátszására.¹⁸⁹

Vierne 1890. október 4-én kezdte meg tanulmányait a Conservatoire-ban, s egyik osztálytársa Charles Tournemire (1870–1839) volt; később mindketten Duruflé tanárai lettek. Vierne lelkesen számol be Franck óráiról és sugárzó zeneiségéről, ugyanakkor drámai tény, hogy mindössze néhány hetet volt alkalma hivatalosan nála tanulni. Ez ekkor 68. évében járó mester az év júniusában szenvedett közúti balesetet, amikor egy próbára tartott. A Pont Royal-

¹⁸³ I.m., 10.

¹⁸⁴ I.h.

¹⁸⁵ I.m., 41.

¹⁸⁶ I.h.

¹⁸⁷ I.m., 43.

¹⁸⁸ I.h.

¹⁸⁹ I.h.

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

nál épp taxiba szállt, amikor egy nagyobb jármű rohant beléjük. Franck nagy ütést kapott teste jobb oldalán, s egy időre el isájult, azután mégis elindult a próbára. Fáradt volt, de nem mutatta jelét egyéb traumának.¹⁹⁰ Ezt követően közérzete és testi ereje folyamatosan ingadozott, azonban 1890. októberére úgy tűnt visszanyerte régi vitalitását. Október 17-én megfázott, de másnap mégis megtartotta óráját – az utolsót életében.¹⁹¹ A hallgatók november 11-én kapták a szomorú hírt, hogy Franck az előző éjjel meghalt, s temetése másnap, november 12-én lesz a Sainte-Clotilde-ban.¹⁹²

Úgy éreztem magam, mint akibe villám sújtott, megsemmisültem. Imádtam azt az embert, aki ilyen gyengédséget és kedvességet tanúsított irántam, aki támogatott és bátorított, mélységes zeneszeretettel inspirált bennem, és felkeltette legnagyobb reményeimet! Olyan borzalmas érzés volt, mintha másodszor vesztettem volna el édesapámat.¹⁹³

Habár az orgonaosztály első reakciója az volt, hogy nem folytatják tanulmányaikat – úgy érezték senki sem lehet méltó átvenni Franck helyét a katedrán –, végül e fiatalos, fájdalmas dac csillapodott.¹⁹⁴ Az osztályt nem sokkal később Widor kapta meg.¹⁹⁵

A diákok nem ismerték őt, azt viszont tudták, hogy a Sulpice fiatalon kinevezett orgonistája. Widor 1890. december 11-én tartotta első óráját, s magas, katonás kiállása, kissé rideg és távolságtartó modora nem sok derűlátásra adott okot.¹⁹⁶ Az új professzor kifejtette, hogy az improvizáció túlzott hangsúlyozása helyett az interpretáció és a technika lesz a stúdium középpontjában,¹⁹⁷ majd miután egyesével meghallgatta a csoportot maga is játszani kezdett: a hallgatók elképedtek páratlan játékmódján, s úgy érezték semmit se tudnak az orgonálásról.¹⁹⁸

Widor tanítási módszere merőben különbözött Franckétól. Számára sokkal fontosabb volt a formálás, s ez meglátszott improvizációiban is. Míg Franck figyelmét elsősorban a

¹⁹⁰ I.m., 49. Különös tény, hogy Maurice Duruflé 1975-ben éppígy közúti baleset áldozata lett, melybe nem halt bele, de olyan súlyosan megsérült, hogy előadóművészi karrierjének és főorgonistai tevékenységének vége szakadt. Ugyanígy autóbaleset áldozata lett Pierre-Octave Ferroud zeneszerző is, aki Magyarországon, Debrecen mellett hunyt el a drámai karambolban 1936-ban; ezen szomorú eset hatására komponálta Francis Poulenc a *Litanies à la Vierge Noire*-t, melyről a következő fejezetben lesz szó. A Ferroud-ot ért baleset egyetlen túlélője Lajtha László, aki szintén az autóban utazott. Ozsvárt Viktória: „Messzi élő valóság”. *Lajtha László utolsó alkotókorszaka (1945–1963)*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020. (Kézirat). 237.

¹⁹¹ Smith, *Louis Vierne*, i.m., 49.

¹⁹² I.h.

¹⁹³ I.h. Saját fordítás. Vierne apja 1886. június 6-án hunyt el. I.m., 25.

¹⁹⁴ I.m., 53.

¹⁹⁵ I.m., 55.

¹⁹⁶ I.h.

¹⁹⁷ I.h.

¹⁹⁸ I.m., 61.

nüanszok változtatásának művészete kötötte le – apró dallami fejlesztések, harmóniai árnyalások –, addig Widor számára a formai egyensúly minden egyéb részlet felett állt.¹⁹⁹ Havonta egyszer az improvizációs kurzus helyett analízist tartott, amelynek keretében a szimfonikus formákba vezette be a hallgatókat Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert és Schumann művein keresztül.²⁰⁰

Játéktechnikai szempontból Widor Lemmens-iskoláját vitte tovább, tökélyre fejlesztve azt. Semmilyen felesleges mozgás, vagy hevesesség nem volt megengedett; a mester célja az volt, hogy minden tekintetben az értelem kerüljön fölénybe az ösztönnel szemben.²⁰¹ Komplex módon magyarázott, gyakran élt más művészeti területekről vett példákkal, különösen a festészet és az építészet terén.²⁰² Vierne elhatározta, hogy megbízik Widorban és minden tekintetben megpróbált megfelelni új mestere elvárásainak,²⁰³ amivel elnyerte tanára bizalmát és támogatását.

Vierne 1892. februárjában lett Widor helyettese a Saint-Sulpice-ben (Tournemire-t váltotta, akit ekkor neveztek ki a Saint-Médard orgonistájának),²⁰⁴ mindeközben már a Conservatoire-ban is asszisztált mestere orgonaóráin.²⁰⁵ 1900-ig töltötte be a posztot, s ez idő alatt sokat tanult a liturgikus orgonakezelésről.²⁰⁶ „A legjobb módja, hogy fejleszd magad, ha olyan gyakran jössz fel a karzatra, amilyen gyakran csak tudsz, és úgy jegyzetelsz, mint egy tanórán” – mondta Vierne-nek Widor.²⁰⁷ Kettejük között hasonló mentorális viszony volt, mint korábban Widor és Cavaillé-Coll között, s Widor mindent elkövetett, hogy segítse és terelje Vierne-t pályáján.²⁰⁸

1896. februárjában elhunyt Ambroise Thomas, a Conservatoire igazgatója.²⁰⁹ A városvezetés az esélyesebb Massenet helyett végül Théodore Dubois-t nevezte ki az intézmény élére (aki korábban a Sainte-Clotilde karnagya volt Franckot követően).²¹⁰ Massenet ekkor

¹⁹⁹ I.m., 65.

²⁰⁰ I.m., 67.

²⁰¹ I.m., 69.

²⁰² I.m., 83.

²⁰³ I.m., 85.

²⁰⁴ I.m., 89. A „suppléer” poszt nem összekeverendő a szentélyorgonistai feladatokkal, amelyeket például Fauré látott el 1871–1874 között a Sulpice-ben. A szentélyorgonista a lenti orgona megszólaltatásáért felel, a főorgonista helyettese pedig a nagyorgonáéért, amennyiben az *Organiste titulaire* (kinevezett főorgonista) egyéb okok miatt nem tudja ellátni aktuális szolgálatát.

²⁰⁵ Near/Widor, 273.

²⁰⁶ Smith, *Louis Vierne*, i.m., 89.

²⁰⁷ I.h.

²⁰⁸ Near/Widor, 273.

²⁰⁹ I.m., 243.

²¹⁰ I.h.

lemondott tanári státuszáról a zeneszerzés-osztályban, ennek eredményeképpen mind Dubois, mind Massenet osztálya vezető nélkül maradt.²¹¹ Widor jelentkezett a pozícióra, s végül meg is kapta Dubois osztályát (Massenet csoportja Fauré-hoz került).²¹² Ezzel azonban orgonaosztályát át kellett adnia, s javaslatára Guilmant-t nevezték ki a csoport élére.²¹³ Feltételként azt szabta, hogy Guilmant feltétlenül tartsa meg Vierne-t tanársegédként.²¹⁴

Vierne elmondása szerint új tanáruk nem is különbözhetett volna jobban Widortól. Guilmant alacsony és zömök testalkatú volt, heves gesztusokkal játszott, ráadásul semmilyen szinten nem rendelkezett elődje ékesszólásával és irodalmi- építészeti tájékozottságával.²¹⁵ Technikai szinten nem tudott újat mutatni Widorhoz képest, hiszen mindketten Lemmens játékmódját vették alapul. Ezen túlmenően improvizációi kevésbé voltak termékenyek és inspirálóak,²¹⁶ ugyanakkor a fűgaszerkesztés terén messze kitűnt elődjéhez képest.²¹⁷ Guilmant tanításának igazi esszenciája a színkezelés terén mutatkozott meg.²¹⁸ Kiválóan ismerte a különböző regiszterek kombinációjának lehetőségeit, s műveinek kiadásában is aprólékosan jelölte a különböző regisztrációkat (17. kottapélda): hasonlóan gondos utasításokat találunk Vierne műveiben is. Mindezen túl Guilmant és Vierne voltak azok, akik javasolták és kidolgozták a gregorián dallamokra épülő orgonaimprovizáció egy új, szabadabb módját, melyben a korábbi, Franck idején divatos hang-hang elleni harmonizálástól eltérően a hangszer inkább csak kommentálja a liturgikus éneket, apró melodikai díszítésekkel árnyalja azt, az akkordok pedig csak a főhangok alatt változnak.²¹⁹ Mindez bizonyosan összefügg a solesmes-i reformok térnyerésével, s Tournemire, Langlais és Duruflé műveiben is tetten érhető stílárius változást eredményezett.

²¹¹ I.m., 244.

²¹² I.h.

²¹³ Smith, *Louis Vierne*, i.m., 117.

²¹⁴ I.h.

²¹⁵ I.h.

²¹⁶ I.h.

²¹⁷ I.m., 119.

²¹⁸ Edward Zimmerman, Lawrence Archbold: „Why Should We Not Do the Same with Our Catholic Melodies?": Guilmant's *L'Organiste liturgiste*, op. 65" In: Lawrence Archbold (ed.), William J. Peterson (ed.): *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor*. (Rochester: University of Rochester Press, 1999.) 201–247. 220.

²¹⁹ Smith, *Louis Vierne*, i.m., 123.

INDICATION DES JEUX { **Récit:** Voix humaine, Bourdon de 8, Viole de Gamba et Voix céleste de 8 avec le Tremblant
G^d Orgue: Bourdon de 16 P. seul, Récit accouplé.
Pédale: Soubasse de 16 P. et Flûte de 4 P.

The image shows a musical score for an organ piece. It is labeled '18. ORGUE' and is in 9/8 time. The score consists of three measures. The first measure is marked with a dynamic of 'pp' and has a registration number of 11. The second and third measures are marked with a dynamic of 'pp' and have a registration number of 13. The score is written on three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a lower bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

17. kottapélda, Guilmant, *L'Organiste liturgiste* op. 65, *Stabat Mater dolorosa*, 1–3. ütem

1900-ban Eugène Sergent, a Notre-Dame idős orgonistája tartós betegségbe zuhant, emiatt a katedrális vezetősége Widort kérte fel, hogy javasoljon új főorgonistát. Widor habozás nélkül ajánlotta Vierne-t, s bár tanítványa vonakodott a kinevezés gondolatától, végül ismét megbízott mestere iránymutatásában. Sergent halála után a papság végül pályázatot tett közzé az állás betöltésére, amelyre kilencvennyolc orgonista jelentkezett. A tíztagú zsűri – melynek elnöke Widor volt – egyhangúan a harminc éves Vierne-t nevezte meg a verseny győztesének.²²⁰ „Widor értékes tradíciója így Franciaország legfontosabb orgonista-pozíciójába került” írja Vierne kinevezése kapcsán John R. Near.²²¹ Vierne 1937-ig, megrendítő haláláig volt a templom főorgonistája. Ez idő alatt a hangszer egy komoly felújításon is átesett (1932. június 10-án avatták fel a restaurált hangszert),²²² s Sergent után Vierne a legmagasabb rangra emelte a Notre-Dame liturgikus orgonazenéjét.

1937 szomorú év volt a francia zenetörténetben: elhunyt Maurice Ravel, Henri Libert, Gabriel Pierné, s ugyanebben az évben halt meg mester és tanítvány: Charles-Marie-Widor és Louis Vierne is.²²³ Vierne halála a zenetörténet egyik ikonikusan drámai pillanata volt: a zeneszerző a Notre-Dame orgonájának játszóasztalán, koncert közben kapott agyvérzést és hunyt el 1937. június 2-án.²²⁴ E koncerten tanítványa, s a katedrális korábbi segédorgonistája,

²²⁰ Near/Widor, 274.

²²¹ I.h. Saját fordítás.

²²² I.m., 365. Az átadón Widor is játszott, s Near érzékletesen tér ki arra, hogy felemelő lehetett a zeneszerző számára újfent átadni a hangszert, melyet 1868-ban César Franckkal közösen szólaltatott meg, s melynek gazdája immár kedves tanítványa, Vierne – aki a több, mint hatvan évvel korábbi ünnepség idején még meg sem született. I.m., 367.

²²³ I.m., 398. Widor március 12-én, Vierne szűk három hónappal később, június 2-án hunyt el.

²²⁴ Frazier, 50. Ekkor már kilátásban volt Vierne nyugdíjazása, s a papság megszabta, hogy 1937. június 2-i koncertje lesz a zeneszerző utolsó nyilvános fellépése a templomban – a sors drámai módon teljesítette be a papság döntését. I.h.

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

Maurice Duruflé állt mellette, aki a regisztrációban segítette Vierne-t.²²⁵ Az ő beszámolója az esetről:

Alig emelte fel kezét, amikor összeesett az orgonapadon a stroke hatására. Egy improvizáció következett volna, a „Salve Regina” témájára. De a Szűzanya tiszteletére tett végső tisztelgés helyett csak egy hosszú pedálhangot hallottunk. Lábának hangja volt, mely lenyomta a pedált, s mely többé nem emelkedett fel.²²⁶

A zeneszerző temetését június 5-én tartották a Notre-Dame-ben; orgonája a teljes szertartás alatt néma maradt.²²⁷

Louis Vierne művészetében és tanításában összeér Franck romantikus dallamkezelése, Widor precízen kidolgozott technikája és liturgikus drámaisága, valamint Guilmant választékos hangszínkezelése. Mindez táptalajt nyújtott Duruflé művészetéhez, aki a gregorián dallamvilág inspirációjával ötvözte a Vierne általa képviselt tradíciót, megalkotva mással összetéveszthetetlen egyedi stílusát.

2.3.1. *Messe solennelle* op. 16 (1899)

Vierne 1899 nyarán kezdte komponálni e két orgonára és énekkarra írt miséjét, észak-franciaországi vakációja alatt. A művet 1900-ban adta ki a Pérégally & Parvy kiadó, s 1901. december 8-én mutatták be a Sulpice-ben.²²⁸ Habár ekkor a zeneszerző már a Notre-Dame orgonistája volt, feltehetőleg azért a Sulpice-ben mutatták be a darabot, mert e templom akusztikájára és orgonáira készült.²²⁹ Az ősbemutatón Widor játszott a nagyorgonán, s Vierne a szentélyorgonán.²³⁰ A kotta címlapján Vierne Théodore Dubois-nak szóló ajánlása olvasható, aki ekkor már a Conservatoire igazgatója, kinevezése előtt pedig a Madeleine-templom orgonistája volt.²³¹ Bernard Gavoty Vierne-ről szóló életrajzában a darab kapcsán megemlíti,

²²⁵ I.h.

²²⁶ I.h. Saját fordítás. Egyes beszámolók szerint Duruflé lélekjelenlétére utal, hogy a holttest elszállítása után maga fejezte be a koncertet, a döbönt közönség elcsendesítésének és megnyugtatójának céljából. I.h.

²²⁷ I.h. Különös, hogy Vierne Franck temetésén meglepettségének adott hangot, hogy az elhunyt mester orgonája megszólalt a szertartáson. Smith, *Louis Vierne*, i.m., 49. Ezen észrevételének ad drámai elégtételt saját temetésén az orgona csendje.

²²⁸ Laukvik, *Foreword*, i.m., 6.

²²⁹ 1899-ben Vierne még a Sulpice-ben dolgozott Widor helyetteseként.

²³⁰ Laukvik, *Foreword*, i.m., 6.

²³¹ Dubois előtt Saint-Saëns, utána pedig Fauré volt a templom orgonistája. https://en.wikipedia.org/wiki/La_Madeleine,_Paris (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 10.)

hogy eredetileg a nagyorgona szólamát zenekarra komponálta a zeneszerző.²³² Jon Laukvik a mű általa készített kiadásának előszavában leírja, hogy a mise orgonára és zenekarra írt változatának kézírata a párizsi Bibliothèque nationale de France-ban található,²³³ s az ő megítélése szerint is ez a mű első verziója, melyet kicsivel később dolgozott át két orgonára a szerző.²³⁴

Az op. 16 megírásában Vierne számára feltehetőleg Widor op. 36-os miséje jelentette az inspirációt. Előfordulhat, hogy először azért merült fel benne a zenekari kíséretes mű ötlete, hogy némiképp különbözzék mestere darabjától, mely ekkorra az előadott repertoár része volt a Sulpice-ben (lásd a 2.2.1. alfejezetet). Végül feltehetőleg a praktikum, valamint a kialakult tradíció követésének logikus gondolata miatt dönthetett a zeneszerző a két orgonás megszólalás mellett. A darab 5 tételes (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*), a *Credo* tétel hiányzik, ebben a tekintetben is pontos mása Widor miséjének. Mindebből az is következik, hogy a darab teljes mértékig liturgiára, nem pedig koncertre szánt alkotás.

Az op. 16-ra posztromantikus hangvétel jellemző, kevésbé érezhető még benne a szerzőjének későbbi műveit átható sűrű, kromatikus gondolkozás. Különösen érdekes, hogy a *Kyrie* tétel első kórusmegszólalása egy rövid fuga, melyet a két orgona drámai előjátéka előz meg (18. kottapélda). A régizenei polifonikus szerkesztés egyébiránt nem jellemző a darabra, a fent említett helyen kívül egyedül az *Agnus Dei* 58–73. ütemében jelenik meg. Mégis kiolvasható mindebből, hogy ekkoriban már terjedőben volt a régizenei mozgalom Párizsban, s jelen volt Vierne gondolkodásában is – Widor miséjében sehol se találunk polifonikus szakaszt.

²³² Laukvik, *Foreword*, i.m., 6.

²³³ Francia Nemzeti Könyvtár. Saját fordítás.

²³⁴ I.h. Laukvik azt is megjegyzi, hogy a darab olyan változatban is megjelent, amelyben az orgonákhoz ad libitum nagybőgő, valamint vonósnegyes és trombiták csatlakoznak. I.h.

2. Az új organista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

14 Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -

21 Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

18. kottapélda, Vierne, *Messe solennelle* op. 16, *Kyrie*, 14–25. ütem, kórus

2.3.1.1. Orgonakezelés

Az op. 16 orgonakezelése hasonló Widor kétorgonás miséjéhez abban a tekintetben, hogy a nagyobb hangszer jellemzően bevezető, lezáró, vagy epizodikus szerepet kap, illetőleg a teljes apparátus megszólalása esetén rendszerint a fősúlyokon, vagy éppen azok komplementerén hangzik fel tömörszerű akkordok formájában (19. kottapélda).

75 Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

75 Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

75 Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

75 Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

19. kottapélda, Vierne, *Messe solennelle* op. 16, *Kyrie*, 75–80. ütem

Widorhoz képest ugyanakkor Vierne sokkal gyakrabban és konkrétan adja meg a kívánt regisztrációt; mindez főként a nagyorgonára igaz. E hangszer esetében néha általánosabb utasítást láthatunk a kottában (20a kottapélda), néha pedig egyértelműen megnevezett regisztrációt (20b kottapélda). A szentélyorgona esetében ugyan sehol sincsenek meghatározott regiszterek – főleg a dinamikai jelzésekből tud tájékozódni az előadó –, Vierne e hangszer esetében is következetesen kiírja, hol kívánja pedálmű használatát, valamint esetenként az egyes manuálokat is megnevezi (20c kottapélda).

Maestoso ma non troppo lento. ♩ = 76

G. d. ORGUE.

G.P.R. Fonds et Anches 16 - 8 - 4 PED. Fonds et Anches 32 - 16 - 8 - 4.

PED. G.P.R.

20a kottapélda, Vierne, *Messe solennelle* op. 16, *Kyrie*, 1–6. ütem, nagyorgona

Andante. ♩ = 92

G. d. ORGUE.

R. Cromorne.
P. Bourdon 16 Flûte 4.
G. Flûte et Salicional 8.
PED. Flûtes 8, 16.

20b kottapélda, Vierne, *Messe solennelle* op. 16, *Agnus Dei*, 1–3. ütem, nagyorgona

Tempo.

G. R.

R.

PED.

20c kottapélda, Vierne, *Messe solennelle* op. 16, *Gloria*, 72–75. ütem, szentélyorgona

E tekintetben a *Messe solennelle* egyik legszínesebb tétele a *Benedictus*, melyben mind az énekkar, mind a nagyorgona különleges hangszínkombinációkat szólaltat meg.²³⁵

²³⁵ A tétel kóruskezelésével a 2.3.1.2 alfejezetben foglalkozunk.

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

A szentélyorgonának a tételt indító négy ütemes bevezetője nincs külön regisztrációval jelölve, a dinamikából következik az alapok használata (Függelék 5. kottapélda). Mind a jobb, mind a bal kézben tercmenetek váltják egymást komplementer ritmusban, egymástól távolodva. A kórus megszólalását követően hangzik fel a nagyorgona, mely a szentélyorgona zenei matériájának ellenpólusát alkotja: a tercmenetek ezúttal is egymást kiegészítő ritmusban szólalnak meg, azonban rendkívüli távolságból egymás felé közelítve. A jobb kéz háromvonalas magasságból ereszkedik lefelé, míg a pedál nagy Cisz hangról indul – megjegyzendő, hogy a 16 lábas regiszter miatt a kontra Cisz is szól. Ebben a mélységben fülünk a terceket csak érthetetlen bűgásnak értelmezni, ezért Vierne a bal kézben Cisz orgonapontot helyez el, mely csak a 11. ütemben változik mozgó szólammá, a pedál skálájához csatlakozva, azt tercmenetté egészítve ki. A kórus megszólalását ölelő két orgonaszólam így nyíló (szentélyorgona) és záródó (nagyorgona) gesztusrendszert alkot. Mindezt erősíti az utóbbi regisztrációja. Vierne a redőnyművön kér 8 és 4 lábas fuvolákat, a pedálban pedig szintén fuvolák szólalnak meg 16 és 8 lábas magasságban, a redőnymű kopulájával. Egyazon puha, felhangszegény regisztercsalád hangjai hallhatók, azonban rendkívüli a különbség abban, hogy ez melyik tartományban történik. A pedál mély, szinte kivehetetlen hangokon bűg, míg a jobb kéz tercei távoli, túlvilági magasságból ereszkednek lejjebb, enyhén lebegő, fényes, de nem éles hangszínen.

A 12 ütemes cisz-moll szakasz a nagyorgona enyhe modulációjával a következő 12 ütemben ezúttal gisz-mollban hangzik fel, azonos regisztrációban. A 25. ütemtől a szentélyorgonában megszólaló Desz-F-A bővített akkord új, feszített hangvételt ad a felette megszólaló nőikari hangzásnak, melyet a nagyorgona korábban hallott összeszűkülő tercei követnek (ezúttal csak két ütem erejéig).²³⁶ A szakaszt ezúttal is megismétli a szerző, a nőikarhoz tenor is csatlakozik, majd ismét a nagyorgonát halljuk; végül a szentélyorgonában a korábbi bővített alaphármas F-A-Cisz-nek értelmezett szextakkordja a 40. ütemben d-moll szextté oldódik, s immár a teljes kórus megszólalásában kezdődik az egyre erősödő „hosanna” dicsőítés.

A 25–40. ütem különlegessége, hogy a nagyorgona regisztrációja megváltozik: a korábbi csillogó, de puha fuvola regiszterek helyett Vierne a redőnyön Voix céleste és Gambe regisztereket kér (30. ütem), melyek a továbbra is tartó kopulával a pedálban is megszólalnak. E két regiszter hangzása rendkívül lebegő, vibráló, felhanggazdag, misztikus hangvételt

²³⁶ A tercek a második ütemben a harmónia miatt kvarttá válnak.

eredményez, mely a bővített hármashangzattal ötvözve túlvilági ködfátyolt von a nagyorgona köré. A *Benedictus* tételben Vierne mintha a címadó „benedictus” („áldott”) szóról sokkal inkább a „venit” („eljön”) szóra helyezné a hangsúlyt, az Isten országából közénk érkező Megváltót megfestve. E kiérlelt hangszínkezelésben és jelentéstartalomban Bynum Petty a mű egyik később kiadott CD-felvételéről írt kritikájában Duruflé érzékeny művészetének gyökereit is felfedezni véli,²³⁷ mely gondolathoz csatlakozni tudok.

2.3.1.2. Kóruskezelés

A *Benedictus* nem csak az orgonaregisztráció, de a kóruskezelés terén is az op. 16 egyik legsokszínűbb tétele. Az 1–12., valamint a 13–24. ütem azonos zenei anyagában az megváltozott tonalitás (cisz-moll – gisz-moll) eltérő kórusfelrakást eredményez (Függelék 5. kottapélda). Az első szakaszban nőikari hangvétel, míg a másodikban férfikari hangzás uralkodik. E mondat megtévesztőnek tűnik, amennyiben az 5–8. ütem kórus megszólalásában a nőikaron kívül tenor szólamot is találunk. A hangzás lényege valójában nem a szólamok nemi arányaiban, hanem az énekelt regisztertartományban keresendő. A szoprán viszonylag mélyen, az egyvonalas magasság közepén helyezkedik el, az alt szólam pedig terccel lejjebb követi. A szopránhoz csak egy kvinttel lejjebb éneklő tenorszólam énekel relatív tekintetben a legmagasabban. A hangzás esszenciája a szólamok hangszínének összezsírozása, egyazon „orgonaregiszter” egységességét megteremtve. A tenor semmiképp sem tűnhet ki, azonban a szoprán csillogása se fakulhat. A három szólamnak egységben, azonos hangszínt keresve kell énekelnie.

Az ezt követő gisz-moll szakasz háromszólamú férfikari hangzásában ugyanígy az uralkodó vezérelv e korábbi hangszínkép kvarttal lejjebb transzponálása.²³⁸ Ha orgonán képzeljük el a szakaszt, a regisztráció változtatása nélkül lenne szükséges játszani, hiszen enélkül is történe alakulás a hangzásban: minden regiszter színe és intenzitása némiképp változik attól függően, hogy mely tartományban szólaltatjuk meg. Véleményem szerint az énekkart éppen így szükséges kezelni, s a szakasz hangszínét minél inkább közelíteni kell a

²³⁷ Bynum Petty: „Louis Vierne: Messe solennelle.” *The Tracker*. 54/4 (2010. ősz): 41–42. 42.

²³⁸ Éppen a háromszólamú férfikari felrakás miatt nevezem a korábbi szakaszt nőikarinak a tenor szólam jelenléte ellenére.

2. Az új organista generáció organakíséretes kórusműveinek stílusa

korábbi szoprán-alt-tenor megszólaláshoz, nem elfedve természetesen a férfikar saját csengését.²³⁹

Vierne érzékeny gondolkozását tükrözi a bővített hármashangzatra épülő harmadik formai egység kóruskezelése. A 25–29. ütemig tartó első kétszólamú nőikari szakaszt a 33–36. ütemben annak variált ismétlése követi. Ekkor egyrészt dallami variáció jelenik meg (a szoprán terccel feljebb nyílik a 35. ütemben, mint korábban a 28-ban), másrészt ismét csatlakozik a tenor szólam a nőikarhoz. A megszólalás különlegessége, hogy a tenor teljes egészében a szoprán oktávval lejjebbi kopulája, valamint, hogy csupán négy énekes bevonására ad utasítást a szerző. Ez a leheletfinom szöveti változtatás mégis kontúrt kölcsönöz a hangzásnak, s emeli annak dramaturgiáját.²⁴⁰ A *Benedictus* a 40. ütemtől a teljes apparátusban egyre emelkedő dinamikájú „hosanna in excelsis” („hosanna a magasságban”) megszólalásokkal tér vissza a *Sanctus* végén már hallott dicsőítésbe a 49. ütemben, s végül ünnepélyesen érkezik meg a tonikai E-dúr akkordra.

Vierne a teljes misében gyakran hajt végre ehhez hasonló „regisztrálást” az énekkaron. Ilyen például a *Gloria* 97–100. üteme, ahol a szopránokat kettéosztva, az alttal és ismét csak négy tenorral ér el felhangdús, fényes hangzást, mely válaszol a néhány ütemmel korábbi, azonos dallamú férfikari megszólalásra (21. kottapélda).

The image shows two systems of musical notation for a choral piece. The first system (measures 89-99) includes four vocal parts: 1st Ténors, 2^{es} Ténors, 1^{res} Basses, and 2^{es} Basses. The second system (measures 16-95) includes 1st Sopranos, 2^{es} Sopranos, Altos, and 4 Ténors. The lyrics are: Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no-bis. The score includes dynamic markings such as *p cresc.*, *sf*, and *dim.*

21. kottapélda, Vierne, *Messe solennelle* op. 16, *Gloria*, 89–99. ütem, kórus

²³⁹ Mindebben segítségünkre lehet, ha mind a két szakasz esetében egy vagy két alt énekest keverünk a tenor szólamába, így kialakítva a homogenitást. Meggyőződésem, hogy organista szerzők kórusműveinek esetében a partitúrát sok esetben, mint a hangszínek képletét kell értelmezni, nem, mint a szólamok belépésének rendjét; ez a gondolkodás megköveteli a leírt hangjegyek mögötti jótékony kísérletezést.

²⁴⁰ Nem elfeledve, hogy a nagyorgona regisztrációja éppen ez előtt (30–32. ütem) vált a korábbi fuvola-hangzásról a misztikusabb Voix céleste és Gambe regiszterekre.

Férfikari állások több helyen is előfordulnak a műben, s lehetséges, hogy e tekintetben is Widor miséje szolgált mintául Vierne számára, amelyben a szemináriumi és a vegyeskari férfi szólamok szintén gyakran énekelnek együtt.

A másik szembetűnő vonás, amely az op. 16-ot jellemzi az a szólamszólók nagy aránya. Se Widor, se Vierne miséjében nem jelenik meg énekes szólista, ellenben gyakori az egy szólam általi témabemutatás, mely Franck *Messe solennelle*-jére is jellemző (habár abban az alkotásban szólisták is szerepet kapnak). Vierne műve ugyanakkor jóval több énekkari szólamszólót tartalmaz, mint Widor, vagy akár Franck miséje, s ebben a tekintetben Duruflé *Requiem*-jének előképe, amelyben szintén sok hasonló hely szerepel. Ezen túlmenően az unisono kórusmegszólalások is szerves alkotóelemei az op. 16-nak, amelyek mindig a teljes apparátus megszólalásainak forte dinamikájú pillanataiban érhetőek tetten.

2.3.1.3. Összegzés

Az op. 16 tartalmazza Franck és Widor szellemiségét és az egyre inkább saját arculatot kapó újjáéledő párizsi egyházzene hangvételét. A távol elhelyezkedő két orgona szimultán részvétele a darabban egyszerre eredményez különleges akusztikai hatást, s természetesen előadói kihívást. Yves Castagnet, a Notre-Dame jelenlegi szentélyorgonistája és zeneszerzője elmondta, hogy Vierne életében soha nem is adták elő a *Gloria* tételt a katedrálisban.²⁴¹ Ennek oka, hogy a Notre-Dame mérete még a Sulpice-én is túltesz, s teljesíthetetlen feladatnak bizonyult a tétel egyben tartása a térben. Manapság is kizárólag koncerteken adják elő a *Gloria*-t, liturgiában csak a *Kyrie*, *Agnus Dei*, s olykor a *Sanctus*, *Benedictus* kapnak helyet – természetesen immár minden alkalommal a technika áll a zenészek segítségére.²⁴²

Mindezzel együtt feltehetőleg Widor és Vierne idején is voltak kisebb-nagyobb ritmikai szünetek a vizsgált misék előadásai során, ezt Daniel Roth, a Sulpice 2023-ban nyugállományba vonult főorgonistája is megerősítette.²⁴³ Az előadások lehetséges pontosságával kapcsolatban a legkiegyensúlyozottabb választ Frédéric Blanc, Maurice Duruflé

²⁴¹ Farkasházi Dávid: „Interjú Yves Castagnet-val.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 26.) (Digitális hangfelvétel) Castagnet elmondta, hogy mindezt Jehan Reverttől tudja (1920–2015), aki 1959-től 1991-ig volt a Notre-Dame karnagya, s aki gyermekkorában is a katedrális szolgálatában állt kórusénekesként – ekkor még Vierne volt a főorgonista.

²⁴² A nagyorgona játszóasztalán több állásból is látszik a szentély, így az orgonista követheti a karnagy mozdulatait, valamint mikrofonok segítségével nem a térből, hanem hangszóróból hallja szimultán az énekkart és a szentélyorgonát. A kihívást az jelenti, hogy minden esetben az adott megszólalás *elé* kell játszania; kritikus, hogy éppen csak annyival, hogy lent időben érjenek össze a hangok – ez különleges zenei vezetettséget kíván.

²⁴³ Farkasházi Dávid: „Interjú Daniel Roth-al.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 26.) (Digitális hangfelvétel)

2. Az új orgonista generáció orgonakíséretes kórusműveinek stílusa

hagyatékának őrzője adta: szerinte valójában a két orgona és az énekkar örvénylő megszólalásának drámaisága számított, s ez sokkal fontosabb ezen művek előadásában, mint a tényleges pontosság.²⁴⁴ A mise, folytatva a Widor által elképzelt és valóra váltott hangzást, teret adott a kétorgonás nagymisék hagyományának Párizsban, mely például Jean Langlais, Duruflé kortársának nagyszabású, a Notre-Dame számára komponált *Missa Salve Regina* című művében is testet ölt.

²⁴⁴ Farkasházi Dávid: „Interjú Frédéric Blanc-al.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 29.) (Digitális hangfelvétel)

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: *Litanies à la Vierge Noire* (1936) és *Concerto en Sol mineur* (1938)

Francis Poulenc (1899–1963) az egyetlen a vizsgált zeneszerzők közül, aki nem volt gyakorló orgonista és nem állt liturgikus szolgálatban. Két alkotása született orgonára, ezek ugyanakkor lényegesen kapcsolódnak a vizsgált területhez. Poulenc figyelme 1936-ban fordult a szakrális zene felé, s a *Litanies à la Vierge Noire* az első ilyen jellegű műve; ez és az egyházi kórusművészet terén született későbbi alkotásai megkerülhetetlen részei az egyházi- és koncertrepertoárnak. A *Litanies*-n kívül a *Concerto en Sol mineur* keletkezett orgonára, s relevánsnak találok Poulenc elkötelezett érdeklődését a hangszer iránt – kiváltképp, mivel a *Concerto* keletkezése kapcsán Maurice Duruflé is hangsúlyos szerepet kapott.

3.1. *Concerto en Sol mineur* (1938)

A *Concerto en Sol mineur* Poulenc egyik versenyműve, melyet orgonára, valamint vonószekarra és timpanira írt. Habár a darab elkészülésének dátuma későbbi, mint a *Litanies*-é, valójában a zeneszerző már jóval korábban, 1934-ben elkezdett dolgozni rajta.¹ A megbízás Polignac hercegnőhöz (1865–1943) köthető, aki a korabeli francia zenei élet egyik legnagyobb mecénása volt,² párizsi szalonja a két világháború közötti arisztokrata és zenei élet egyik központjaként szolgált. A hercegnő az általa szervezett koncerteken rendszeresen tűzte bemutatásra kortárs szerzők kompozícióit, köztük Ravel, Satie, Stravinsky és Poulenc műveit is.³ A hercegnő ezen kívül maga is kiváló zongorista és orgonista volt; utóbbi kezelését Eugène Gigout-nál (1844–1925) és Nadia Boulanger-nál (1887–1979) tanulta.⁴

1933-tól Boulanger lett a hercegnő tanácsadója a szalon zenei életének szervezése terén. A következő év őszén Boulanger javasolta, hogy rendeljenek egy orgonaversenyt, melyet Madame Polignac mutathatna be. Eredetileg Jean Françaix-t (1912–1997) kérték fel, de ő egyéb feladatai miatt nem tudta vállalni a munkát. James E. Frazier *Maurice Duruflé. The Man and His Music* című könyvében azt írja, ekkor javasolta Boulanger Poulenc-et a hercegnőnek. Ennek némiképp ellentmond, hogy Poulenc maga azt nyilatkozta, ő vetette fel a versenymű

¹ Frazier, 69.

² I.h. A hercegnő Winnaretta Singer néven született, s az amerikai Singer varrógépgyártással foglalkozó vállalat vagyonának örököse volt. Második férje, Edmond de Polignac herceg harminc évvel volt idősebb nála. I.h.

³ I.h.

⁴ I.h.

ötletét a hercegnőnek,⁵ mivel zeneszerzőként érdeklődni kezdett a hangszer iránt.⁶ A két állítás nem feltétlenül mond ellent egymásnak, amennyiben Boulanger és Poulenc külön-külön is javaslatot tehetek egy orgonára írt concerto-ra Polignac-nak.

A zeneszerző – tőle szokatlan módon – lassan haladt a művel. 1936-ra ugyan készen volt a darab nagy része, azonban a komponista nem érezte azt teljesnek, s új ötletei is támadtak.⁷ Ennek egyik oka az lehetett, hogy időközben elkészült a *Litanies à la Vierge Noire*, mely nőikarra és orgonára íródott, s amelynek orgonaszólama kapcsán a szerző Boulanger-tól kért tanácsot.⁸ Végül a hercegnő 1938. januárjára tűzte ki a bemutatót, azonban betegsége miatt ez júniusra tolódott. Poulenc viszont még ekkor is könyörgött az ősbemutató elhalasztásáért,⁹ s a június 30-án megtartott koncerten végül nem is hangzott el a darab.¹⁰ A kompozíciót a zeneszerző végül 1938 júliusában fejezte be, s augusztus 4-én mutatta meg a hercegnőnek.¹¹

A zártkörű ősbemutató végül 1938. december 16-án volt Polignac szalonjában, Boulanger vezényletével – az orgonaszólamot azonban nem a hercegnő, hanem Maurice Duruflé játszotta.¹² Nem tudjuk az okát, végül miért nem Madame Polignac szólaltatta meg az orgonaszólamot, ugyanakkor Duruflé karrierjének szempontjából igen jelentős eseménynek bizonyult a felkérés: a darab főleg Amerikában lett népszerű, s hozzájárult Duruflé későbbi tengerentúli meghívásaihoz.¹³ Szintén a zeneszerző volt az orgonistája a nyilvános bemutatonak, melyet 1939. június 21-én tartottak a Salle Gaveau-ban, hatalmas sikerrel.¹⁴

Habár Poulenc mindig hangoztatta, hogy nem ért az orgona kezeléséhez, Duruflé kiemelte, hogy ez egyáltalán nincs így: „Hamar felismertem, hogy [Poulenc] tökéletesen megértette az orgona lényegét, és amit a hangszerre írt az kifogástalan” – mondta a mű kapcsán.¹⁵ Ehhez minden bizonnyal az is hozzájárult, hogy Poulenc minden vasárnap a Sulpice-

⁵ Nicolas Southon: *Francis Poulenc: Articles and Interviews. Notes from the Heart*. Roger Nichols (ford.) (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2014.) 265.

⁶ I.m., 246.

⁷ Frazier, 70.

⁸ I.h.

⁹ I.h.

¹⁰ I.m., 71.

¹¹ I.h.

¹² I.h. A szalon koncerttermében egy 1892-ben készült, két manuális Cavaillé-Coll orgona állt. I.m., 267.

¹³ I.m., 69. Duruflé amerikai körútjai: 1964, 1966, 1967, 1969 és 1971. I.m., 230–236. Duruflé ugyanakkor sose került be a hercegnő belső köreibbe, mivel Polignac nem zeneszerzőként, hanem „felbérelt” előadóként tekintett rá. Duruflének akkor még csak négy darabja jelent meg (lásd Függelék 4. táblázat), s Madame Polignac kizárólag a komponisták felé mutatott érdeklődést. I.m., 72.

¹⁴ I.h. A karmester ezúttal Roger Désormière (1898–1963) volt, aki számára különösen kedves volt a kortárs francia művek előadása. Nicolas, *Francis Poulenc*, i.m., 208. Habár Poulenc elismerte Désormière precizitását, Boulanger-nak írt levelében mégis azt írta, hogy hiányzott az a líraiság, amelyet a fél évvel korábbi zártkörű bemutaton ő tanúsított a darab vezénylese közben. Frazier, 72.

¹⁵ I.m., 73. Saját fordítás.

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: *Litanies à la Vierge Noire* (1936) és *Concerto en Sol mineur* (1938)

be járt misére, ahol hallotta Marcel Dupré (1886–1971) orgonajátékát;¹⁶ Dupré volt Widor utóda a templom főorgonistájaként.¹⁷ Duruflé méltatta a zenekari anyagot is, amelyben Poulenc elhagyja a fűvósokat, megtartja viszont a timpanit. Az orgona és a vonósok színgazdag hangzása az ütőhangszer ritmikusságával Duruflé szerint tökéletes egyensúlyt hoz létre;¹⁸ nem kizárt, hogy a darab partitúrája inspirálta őt később a *Requiem* op. 9 és a *Messe “Cum júbilo”* op. 11 hasonló apparátusú verzióinak megírására (lásd 5. fejezet).

A *Concerto* 1939-ben jelent meg a Salabert kiadónál, s Poulenc ekkor Duruflét kérte meg, hogy javasoljon konkrét regisztrációs utasításokat az orgonaszólamba.¹⁹ A Saint-Étienne-du-Mont templomban találkoztak, melynek Duruflé volt a főorgonistája; Poulenc élvezettel hallgatta kollégája tanácsait a hangszíneket illetően.²⁰ A templom adott helyszínt a mű 1961-es felvételének is, melynek szólistájaként ugyancsak Maurice Duruflé működött közre.²¹ Az orgona nem sokkal korábban hosszan tartó felújításon esett át, s ez lett az első felvétel, amely már az új hangzásképpel készült, s amely az egész világon híressé tette a hangszert, valamint a templom kiváló akusztikáját.²²

A *Concerto* Poulenc megfogalmazásában a szakrális zene margóján áll.²³ A dolgozat szempontjából a legfontosabb tény, hogy Poulenc érdeklődése erős és gyümölcsöző volt az orgonahangzás adta lehetőségek iránt, s, hogy ebben éppen Duruflé volt segítségére. Nem tudjuk pontosan, hogy miért vágyott művet írni a hangszerre; feltehetőleg indíttatása azzal is összefüggött, hogy édesapja nagyon vallásos életet élt,²⁴ s Poulenc-nek számos gyermekkori élménye volt a liturgikus légkörről.²⁵ Ugyanez hatott rá a *Litanies* megírása kapcsán is.

¹⁶ I.h.

¹⁷ Near/Widor, 372.

¹⁸ Frazier, 73.

¹⁹ I.h.

²⁰ I.h. Poulenc a kiadott partitúra egy példányát elküldte Duruflének, kedves szavú kísérőlevéllel; erre adott válaszában Duruflé nagybecsülését fejezte ki a darab kapcsán, s reményét az újbóli előadásra. I.m., 74. Duruflének a regisztrációs utasítások terén végzett segítése a *Concerto* partitúrájának címlapján is olvasható.

²¹ I.h.

²² I.h. A felvétel elérhető az interneten: https://www.youtube.com/watch?v=RduLr1Cp9Ls&ab_channel=olla-vogala (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 16.)

²³ Nicolas, *Francis Poulenc*, i.m., 236.

²⁴ I.m., 184.

²⁵ I.m., 233.

3.2. *Litanies à la Vierge Noire* (1936)

A *Litanies à la Vierge Noire* Francis Poulenc első egyházi szövegre íródott műve,²⁶ mely orgonára és nőikarra készült. Hangzásvilága egyszerre archaizáló és modern, az apparátus megfoghatatlanná, misztikussá teszi a mű alaphangulatát. A darab számos olyan eszközt vonultat fel, amelyek Poulenc későbbi egyházzenei műveiben, mint jellegzetességek figyelhetőek meg.

Poulenc 1936-ban, tizennégy év kihagyás után tért vissza a kórusművészetéhez, jóllehet egészen addig is csupán csak egy művet komponált énekkarra (*Chanson à boire*,²⁷ 1922, négyzólamú férfikarra).²⁸ A kóruszene iránti újbóli érdeklődését minden bizonnyal Boulanger keltette fel, aki 1935-ben alapított egy énekegyüttest, amellyel régizenei kórusműveket szólaltatott meg.²⁹ 1936-ban márciusában az együttes több koncerten is Monteverdi-műveket énekelt a Pognac-szalomban, mely előadásokon Poulenc is részt vett; ezt követően a zeneszerző szenvedélyesen merült el az itáliai zeneszerző kottaiban.³⁰ További inspiráció lehetett André Latarjet-nek, a kiváló hírnek örvendő Chœurs de Lyon énekkar elnökének javaslata, hogy Poulenc írjon művet az együttes számára,³¹ így született meg 1936. áprilisában az Appolinaire és Eluard verseire komponált *Sept chansons* vegyeskarra.³² Ettől kezdve jellemző a kórus használata Poulenc művészetében.

A *Litanies* 1936-ban keletkezett, s egy szomorú történés övezi létrejöttét.³³ A zeneszerző egyik jóbarátja és kollégája, Pierre-Octave Ferroud zeneszerző (1900–1936) ebben az évben hunyt el egy autóbalesetben Magyarországon.³⁴ Ferroud a Triton kamarazenei egyesület alapítója volt, amely időnként Lajtha László műveit is műsorra tűzte. A csupán

²⁶ Shaun McClelland Amos: *The Sacred Choral Works for Women's Voices of Francis Poulenc*. DMA disszertáció. Tuscaloosa: The University of Alabama, 1994. (Kézirat). 11.

²⁷ Magyarul a „Bordalok” a legpontosabb fordítás.

²⁸ I.m., 6.

²⁹ Hervé Lacombe: *Francis Poulenc*. (Párizs: Librairie Arthème Fayard, 2013.) 443.

³⁰ I.h. Poulenc Boulanger-nak dedikálta *Tenebrae factae sunt* című motettáját, a híres pedagógus hetvenedik születésnapjára pedig egy rövidke, öt ütemes darabot komponált *Viva Nadia* címmel. Ezen kívül egy *Ave Maria*-t is tervezett írni Boulanger tiszteletére, de ez végül nem valósult meg. Nicolas, *Francis Poulenc*, i.m., 75.

³¹ Hervé, *Francis Poulenc*, i.m., 443.

³² Keith W. Daniel: *Francis Poulenc. His Artistic Development and Musical Style*. [=George Buelow (szerk.): *Studies in Musicology*. 52.] (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.) 155.

³³ Amos, *The Sacred Choral Works*, i.m., 9.

³⁴ Toby Patrick Moschard *The Sacred Choral Music of Francis Poulenc: a Contextual and Analytical Study* című MA szakdolgozatában a baleset helyszínéül tévesen Salzburgot adja meg, Yvonne Gouverné karmester beszámolójára hivatkozva. Toby Patrick Moschard: *The Sacred Choral Music of Francis Poulenc: a Contextual and Analytical Study*. MA szakdolgozat. Durham: University of Durham, 2004. http://etheses.dur.ac.uk/2988/1/2988_1011.pdf?UkUDh:CYT (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.03.20.).

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: *Litanies à la Vierge Noire* (1936) és *Concerto en Sol mineur* (1938)

harmincöt éves francia muzsikus 1936 augusztusában Debrecenből tartott Budapestre a magyar zeneszerzővel, amikor a végzetes esemény bekövetkezett.³⁵ A *Pesti Napló* 1936. augusztus 18-i száma így ír a balesetről: „Borzalmas autószerencsétlenség áldozata lett Debrecen mellett Ferroud francia zeneszerző és Dutilleux francia festőművész. Lajtha László, a kocsis harmadik utasa sértetlen maradt.”³⁶ A balesetet Lajtha saját visszaemlékezése szerint éppen azért élte túl, mert utastársai teste felfogta az autó súlyát.³⁷

Ez a tragikus esemény Poulenc-et megtörte, és vallásos életének újrakezdésére sarkallta. A zeneszerző éppen nyári szabadságát töltötte barátja, Pierre Bernac énekművész és Yvonne Gouverné karmester és zenekritikus társaságában a Közép-Franciaországi Uzerche településen, amikor értesült Ferroud halálhíréről.³⁸ Ekkor kérte meg Bernacot, hogy autójával vigye el őt Rocamadourba, a neves középkori francia zarándokhelyre. Ugyanezen a napon, 1936. augusztus 22-én este fogott bele a *Litanies* komponálásába. Minderről a zeneszerző így ír:

1936-ban, életem és karrierem egyik kulcsfontosságú napján, kihasználva, hogy Bernaccal és Gouverne-el éppen zenéléssel töltött közös szabadságunkat töltöttük Uzerche-ben, megkértem Pierre-t, hogy vigyen el autójával Rocamadourba, egy helyre, amelyről édesapám oly' sokat mesélt nekem. [...] Pár nappal korábban értesültem kollégám, Pierre-Octave Ferroud tragikus haláláról. Ferroud élete virágában lévő muzsikus volt, hirtelen és értelmetlen elvesztése sokkolt. Emberi mivoltunk törekénységén való elmékedésem közben éledt fel bennem újra a lelki élet iránti vágy. [...] Még a Rocamadourban történt látogatás estéjén írni kezdtem a *Litanies à la Vierge Noire*-t, nőikarra és orgonára. Ettől a naptól fogva gyakran visszatértem Rocamadourba, a Fekete Madonna oltalma alá helyezve olyan műveket, mint a *Figure Humaine*, a *Stabat Mater* – melyet kedves barátom Christian Bérard szeretett emlékének ajánlottam – és *A kármeliták* című operát Bernanostól. Nos, immár ismerik vallásos műveim inspirációjának valódi forrását.³⁹

³⁵ N.N.: „Borzalmas autószerencsétlenség áldozata lett Debrecen mellett Ferroud francia zeneszerző és Dutilleux francia festőművész. Lajtha László, a kocsis harmadik utasa sértetlen maradt” *Pesti Napló* 87/188 (1936. augusztus 18.): 5.

³⁶ Ozsvárt Viktória: „Messzi élő valóság”. *Lajtha László utolsó alkotókorszaka (1945–1963)*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020. (Kézirat). 237.

³⁷ I.h.

³⁸ Daniel, *Francis Poulenc*, i.m., 41.

³⁹ I.h. Saját fordítás. Poulenc édesapja emlékének ajánlotta 1937-ben készült *Messe en sol majeur* című vegyeskarra írott művét, mivel úgy érezte apja vallásos példájának köszönheti hitét. Nicolas, *Francis Poulenc*, i.m., 234. A Fekete Madonna, melyre Poulenc hivatkozik egyike azoknak a sötét fából készített ikonoknak és szobroknak, melyek a középkorban Európa-szerte elterjedtek voltak. Imrik Zsófia: „A Fekete Madonna-kultusz története.” <https://imrikzsofia.hu/a-fekete-madonna-kultusz-tortenete> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. 05. 04.) A Rocamadourban lévő Madonnát a legenda szerint Szent Amadour, a kegyhely alapítója faragta. Amos, *The Sacred Choral Works*, i.m., 10.

A *Litanies* háromszólamú nőikarra és orgonára íródott, kompozíciós stílusa egyszerre hagyománykövető és modern. Jól kimutatható Poulenc érdeklődése a középkori zene iránt, törekvése az énekhang tudatos kezelésére, valamint figyelmet érdemel az orgonaszólam és annak kórusfaktúrához való viszonyulása is. Megjegyzendő, hogy a nőikar használata ritkaság Poulenc-nél, mindössze három művet, műrészletet írt erre az apparátusra: a *Litanies*-t, az *Ave Verum Corpus* című motettát, valamint egy *Ave Maria*-t a *Dialogues des Carmélites* második felvonásában.⁴⁰ A művet 1936 novemberében mutatták be Nadia Boulanger vezényletével.⁴¹

3.2.1. Formai és hangnemi felépítés

A *Litanies* formai megértéséhez hozzátartozik a litánia, mint egyházi műfaj ismerete is. A „litánia” szó görög eredetű, jelentése esdeklés, könyörgés.⁴² Azt a vallásos formát nevezzük így, amelyben a közösség változó megszólításokkal fohászkodik egy spirituális szereplőhöz; a könyörgéseket az előimádkozók kezdik, majd a gyülekezet állandó válasszal csatlakozik.⁴³ Poulenc művének formai felépítése a fentiekkel azonos: különböző bibliai személyek kerülnek megszólításra, amelyet az állandó válasz, a könyörgésre való felhívás követ, habár nincs elkülönített előimádkozó vagy közösség. Fontos kiemelni, hogy mivel a Katolikus Egyház csupán a *Mindenszentek litániáját* használja a liturgia keretében, ezért Poulenc műve bár egyházzenei alkotás, nem liturgikus darab.⁴⁴

A litániák irodalmi szempontból legkifejezőbb része a megszólítás és a kérés közötti leírás, amellyel a nép az adott bibliai szereplőt bemutatja. A *Litanies*-ban is – ahol a megszólított személy a Fekete Madonna – számos ilyen leíró képet találunk, melyek dramaturgiája az adott zenei karakterre is hatással vannak a kompozícióban. A *Litanies* ilyen módon miniatűr jelenetek sorozata, melyben a lelki tartalmat a zenei eszközök juttatják kifejezésre. A mű szövegét a Függelék 2. táblázatában közlöm.

⁴⁰ Amos, *The Sacred Choral Works*, i.m., 7. Ezzel szemben férfikari műből két teljes ciklust is találunk kompozíciói között (a *Quatre petites prières de Saint François d’Assise* 1948-ban és a *Laudes de Saint Antoine de Padoue* 1957-ben), szintén férfikarra íródott a *Chansons françaises* két tétele (IV. *Clic, clac, dansez sabots*, VI. *La belle si nous étions*), valamint a fentebb említett *Chanson à boire* is. Poulenc kórusra írt és kiadott műveinek jegyzékét a Függelék 1. táblázatában közlöm, az egyházzenei műveket vastag szedéssel jelezve.

⁴¹ Nicolas, *Francis Poulenc*, i.m., 75.

⁴² N.N.: *Éneklő Egyház. Római Katolikus Népektár liturgikus énekekkel és imádságokkal*. (Budapest: Szent István Társulat, 2010.) 983.

⁴³ I.h.

⁴⁴ I.h.

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: *Litanies à la Vierge Noire* (1936) és *Concerto en Sol mineur* (1938)

Poulenc azt az eredeti költeményt vette alapul, amelyet Rocamadourban imádkoznak. A szerző ehhez csupán néhány ismétlést tesz hozzá, melyek a zenei dramaturgia egyensúlyában játszanak szerepet; ezeket vastag szedéssel jeleztem, jelentésük az adott szövegrész megismétlése a partitúrában. A számok a szöveg tartalmi változásait mutatják, mely a megszólítások változásával is együtt jár. Mindez az alábbiak szerint csoportosítható (2. táblázat):

1.	Jézus Krisztus megszólítása	10–17. ütem
2.	a Szentháromság megszólítása	18–34. ütem
3.	a Madonna megszólítása, utalás a kegyhely alapítására	35–50. ütem
4.	Madonna, Franciaország védelmezője	51–85. ütem
5.	Madonna, a zarándokhely Királynője	86–104. ütem
6.	Jézus Krisztus megszólításai az „Isten Báránya” formulával	105–128. ütem
7.	a Miasszonyunk utolsó megszólítása, zárókönyörgés	129–135. ütem

2. táblázat, a *Litanies* felépítése a szöveg tartalma szerint⁴⁵

Poulenc követi ezt a csoportosítást az egyes szakaszok jól elkülöníthető zenei indításával, valamint hangnemválasztásával. Minden szakasz között hangsúlyosan szólal meg az orgona, így a hangszer formai tagoló funkcióval is rendelkezik. Ez alól kivétel az utolsó, 7. számú rész, mely attacca csatlakozik az előtte álló „Isten Báránya” megszólításhoz. A litánia szövegét egy az orgona által játszott bevezető, illetőleg utójáték foglalja keretbe.

A *Litanies* tartalmi tagolását összeegyeztetve annak hangnemi felosztásával egy három részből álló nagyformát kapunk. Az önálló hangszeres bevezető és az első két szövegszakasz megszólalása D alaphangra épül, amely azonban nem válik egyértelműen moll, dúr, vagy más modális hangnemmé. A kilenc ütemes orgona bevezetőben Poulenc az F-Fisz, valamint a C-Cisz hangok gyakori váltakoztatásával tonális bizonytalanságot tart fenn, a hangsor egyaránt lehet D-dúr és D-dór. Az ezáltal létrejövő homályos tonalitás, a kvintpárhuzamok és gyakori szeptim hangközök együttes alkalmazása a színek intenzív keveredését váltja ki, ami édes-fanyar hangzást eredményez a *Litanies* kezdő ütemeiben. Az egész darabra jellemző ez a bizonytalan hangnemi érzet.

A középső, a Madonnához intézett könyörgéssorozat (3-tól 5-ig terjedő szövegszakaszok) g-mollban indul, amit az előjegyzés megváltoztatásával is jelez a szerző. E

⁴⁵ A mű részleteire ezentúl ütemszámokkal is hivatkozom, habár Poulenc kórusműveinek kiadásainak többségében a kottákban csak próbajel-számozások szerepelnek.

formai egység változatos modulációkon keresztül érinti a cisz-moll, Asz-dúr, a-moll és f-moll hangnemeket.

A művet az immár végérvényesen G-tonalitású, ám bizonytalan hangnemű 6-os és 7-es szövegrész, valamint az orgona szólója zárja. A nőikar által énekelt szakaszokban az Esz és E hangok váltakoztatásával, valamint a 133. és 134. ütemben a Fisz hang megjelenésével a zeneszerző moll és dór hangsor között lebegtetni a hangzást. A hat ütemes – tehát a bevezetőnél valamivel rövidebb – orgona utójátékban a hangnemi érzet a modalitás irányába mutat, mivel a pedál G orgonapontja feletti A-C, G-B tercek és D-A üres kvintek ingamozgása (a bal kézben kopulázva a tercek és kvintek alját) az utolsó két ütemben az F hang megszólaltatásával, valamint a felső szólam korábbi A hangjának átkötésével puhán, de drámaian érkezik meg egy G alapú modális nónakkordra (22. kottapélda).



22. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 136–140. ütem, orgona

A hangnemi többértelműség köszön vissza a szövegszakaszokat egymástól elválasztó orgonaakkordokban is (23. kottapélda). Ezeknek első megjelenése a darabot bevezető orgona szóló végén felhangzó harmónia. A hét ütem alatt felépített bizonytalan tonalitású, de karakteres atmoszférájú hangzás a 8. és 9. ütemben a pedállal dúsulva egy disszonánsnak ható akkordon áll meg, amelynek hangjai között nincs egyértelmű kapcsolat. Egyfelől megszólal egy azonos felrakású D-dúr és d-moll szext, valamint egy esz-moll kvartszext is. Az akkordból ugyanakkor egy A-C-Esz-Fisz (Ges) szűkített négyeshangzat is kiolvasható egy B-D-E-F klaszter akkord kíséretében. Véleményem szerint a hangok közti összefüggésnél sokkal fontosabb annak felrakása; a hangzásban végig uralkodó marad a jobb kéz D-A üres kvintje, a pedál E és C hangjai pedig a modális jelleget erősítik. A bal kéz sűrű B-Esz-F-Fisz klasztere belülről feszíti a D-E, C-E hangközök diatonikus érzetét. Hasonló felrakású, szélsőséges dinamikai jelzéssel ellátott harmóniakat látunk az első és második szövegszakasz végén is, melyek improvizatív jelleget kölcsönöznek a műnek.⁴⁶ A harmadik szövegszakasztól kezdve az

⁴⁶ A műben a tömörszerű orgona akkordok esetében több helyen is pedálkettőzést találunk. Az így megjelenő felhangok még sűrűbb hangzást eredményeznek.

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: *Litanies à la Vierge Noire* (1936) és *Concerto en Sol mineur* (1938)

orgona tagoló harmóniai jellemzően szűkített szeptim- és nónakkordok. A *Litanies* teljes formai és harmóniai felépítését a Függelék 3. táblázatában közlöm.

Calme (♩=63)
Récit 8, 4
MANUALE mf
PEDALE
8 seul

23. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 1–9. ütem, orgona

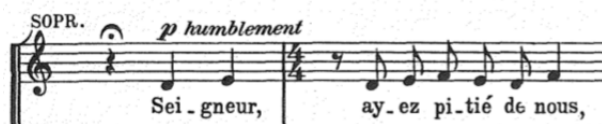
3.2.2. Kóruskezelés

Poulenc a *Litanies* írásakor már gyakorlott dalszerző volt.⁴⁷ Az 1920-as években több ciklus bizonyítja érdeklődését a műfaj iránt (*Poèmes de Ronsard* – 1924, *Chansons Gaillardes* – 1926, *Airs Chantés* – 1928), amit az 1930-as évtized elején újabb dalok, valamint a szintén versekre íródott és már említett *Sept chansons* követtek. A szerző a műfajban kipróbált érzékenységgel közelített a *Litanies* szövegéhez is.

Az orgonabevezetőben megismert homofon akkordikus mozgás végig megmarad az énekszólamokban is, a darab egyáltalán nem tartalmaz polifon szerkesztést. A szöveg deklamálása szinte végig szillabikus, csak a 66. ütemben található egy melizmatikus fordulat a „France” szó első szótagján, feltehetőleg a szó kiemelése céljából. A szillabikus szövegkezelés – bár jellemző Poulenc későbbi kórusműveire is – a *Litanies*-ben az egyszerű népi ájtatosság kifejeződése. A mű előadásakor a kórus hangszíneinek kimunkálásán túlmenően különös gondot kell fordítani a szöveg kifejező, megfelelően deklamált előadásmódjára is. A darabot – habár direkt utasítás nincs a kezdő instrukciók között – enyhén szabadon, rubato kell előadni,

⁴⁷ Csereklyei Andrea: *Francis Poulenc dalai. Louise de Vilmorin dalciklusok*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017. (Kézirat). 7.

hogyan megmaradjon a francia nyelv Poulenc által áhított beszédszerűsége és helyes súlyozása. Ezt a szerző az ütemmutatók gyakori váltásával segíti, ami az egész darabra jellemző és már az orgona előjátékában is megfigyelhető. A nemkívánatos szövegsúlyokat a zeneszerző további zenei eszközök segítségével (pl. nyolcadszünet utáni indítás) kerüli el (24. kottapélda).



24. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 10–11. ütem, szoprán

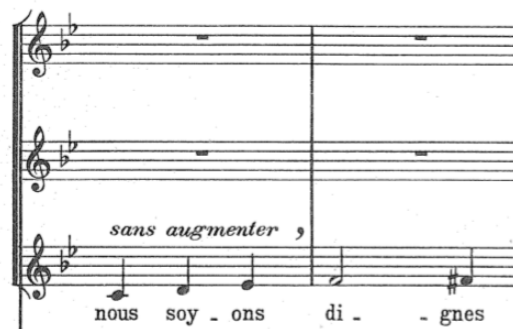
A szoprán szólam kényelmes D hangról történő indulása, valamint a „humblement” („alázatosan, szerényen, egyszerűen”) instrukció is a beszédszerűség felé tereli az énekhangot. A dallam négy ütemig csupán kis terc hangközben mozog: a szoprán szólam számára ez a magasság, habár kényelmes, nem kifejezetten előnyös, mivel a szólam csillogóbb, fényes karaktere itt kevésbé érvényesül. Poulenc feltehetőleg éppen azért szólaltatja meg először a szopránt, mert a szólam fátyolos hangzásával az egyszerű, ájtatos karakter jobban kifejezhető. A tizennegyedik ütemtől Jézus Krisztus harmadik megszólításakor a zeneszerző egy hirtelen, csupán másfél ütem alatt felépített crescendo-val zárja az első szövegszakaszt. A hatalmas dinamikai váltást a mezzo és alt szólamoknak a szopránhoz való unisono csatlakozásával erősíti a szerző, egyfajta „regisztrációt” alkalmazva a kóruson. Az érkező „nous” („nekünk”) szót az orgona súlyos akkordja emeli ki (25. kottapélda).

25. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 14–17. ütem

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: *Litanies à la Vierge Noire* (1936) és *Concerto en Sol mineur* (1938)

A mezzo és alt szólam a darab több pontján az előzőhöz hasonlóan azonos dallammal, nemritkán oktáv párhuzamban erősíti a szopránt, a teljes nép megszólalását imitálva a könyörgő formulákon. A második szövegszakasztól kezdve (a Szentháromság megszólítása, 18. ütem), a kóruszövet jellemzően háromszólamú, esetenként szólamszólo beékelésével. A mű két pontján (51–55. ütem és 88–96. ütem) Poulenc csak három-három szólistát ír a partitúrába, amitől a hangzás ezeken a helyeken még áttetszőbbé válik.

Figyelemre méltóak a szerző egzakt előadási jelzései a kóruszólamokra vonatkozóan. Ilyen például a 129. ütemben a mezzo hangszínerre tett utasítás („très doux, mais chaud”, azaz „nagyon puhán, de melegséggel”), vagy a 131. ütemben az alt skálájára tett megjegyzés („sans augmenter”, azaz „lassítás nélkül”). Poulenc ezen a helyen azt is jelzi, hogy az altnak a 132. és 133. ütem között levegőt kell vennie (26. kottapélda). Ezzel a szerző jelét adja világos hanginterpretációs elképzeléseinek, ugyanis vélhetően tudatában van, hogy külön utasítás nélkül ezen a helyen lassítással párosult, legato összekötött három ütem is megszólaltatható lenne az altban. Az ilyenén való túl romantikus felfogás helyett Poulenc a távolságtartóbb, racionálisabb, ám épp ezért ridegségében kifejezőbb megoldást választja.



26. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 132–133. ütem, kórus

3.2.3. Stílári és technikai utalások a régizenére

A *Litanies*-ban Poulenc sajátos elegyét alkotja meg a modern harmóniakezelésnek és improvizációs jellegnek, valamint a régi zenéből ismert számos kötött kompozíciós technikának és a modális dallamvilágnak. Ezek közül a legszembevetőbb a fauxbourdon és az ostinato szerkesztésmód, melyeket több helyen megfigyelhetünk a darabban (27. kottapélda). A fauxbourdon a szöveg lejtését és érthetőségét segíti, míg az ostinato az orgona önálló reflexiójának gyakori táptalaja.

The image shows a musical score for three voices and piano. It consists of five staves. The top three staves are for the voices, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and B-flat major. The lyrics are: "Vier-ge que Za.chée le pu-bli-cain nous à fait con.nai-tre et ai-mer,". The tempo/mood is marked "mf très lié".

27. kottapéllda, Poulenc, *Litanies*, 40–43. ütem

Poulenc a középkor kvintekre és kvartokra épülő hangzásvilágát is megidézi a *Litanies*-ban. A mű legelején megszólaló két üres kvint (D-A-E) gregoriánra emlékeztető, de mégis szokatlanul lebegő, hosszan kitartott hangja azonnal egyedi atmoszférát teremt (23. kottapéllda). A felső két szólam az ezt követő ütemen át is kvintpárhuzamban mozog, s csak a harmadik ütem első hangján kerülnek terc távolságba, innentől azonban a felső és az alsó szólam között folytatódik a kvintpárhuzam. A nyolcad mozgást hosszabb-rövidebb ideig tartó megállások szakítják meg, negyed és fél értékben (helyenként átkötve). Az első ilyen nyugvópont a harmadik ütem második ütésén van, F-E-C hangokkal. A két szélső szólam között továbbra is fennálló kvintet a középső szólam E hangja gazdagítja, melynek az alsó szólam F hangjával alkotott szeptimje új szintet visz a hangzásba. A bevezető hangjait tovább vizsgálva azt találjuk, hogy egyetlen kivétellel nincs olyan hangzat, amely ne tartalmazna kvint vagy szeptim párhuzamot – esetleg mindkettőt – valamely két szólam között.⁴⁸ A két felső szólam a hetedik ütemtől kvart, a középső és alsó szeptim párhuzamban mozog a nyolcadik ütem már taglalt diszsonáns akkordjáig.

Figyelmet érdemel Poulenc készítése a szövegfestésre, amely szintén a régizene sajátos kifejezőmódja. Ilyen például a 46–47. ütem éles dinamikai, karakter- és hangnemi váltása a „Eleva ce sanctuaire” („A szentélyt felszentelte”) szövegrészen, amit Poulenc a felfelé haladó dallammeneten túl a hangok feloldójellel és keresztekkel történő emelésével fest le, így ezt a szakaszt nyugodtan nevezhetjük Augemusiknak. Az ezt követő „Priez pour nous”

⁴⁸ Ez alól csupán a negyedik ütem első hangzata kivétel (D-dúr kvartszext).

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: *Litanies à la Vierge Noire* (1936) és *Concerto en Sol mineur* (1938)

(„Könyörögj értünk”) felszólítás után robusztusan hangzik fel az orgona, melynek tizenhatod ritmikájú skálája a pedálszólamban J.S. Bach *Pedal-Exercitium* című művére emlékeztet (28a és 28b kottapélda).



28a kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 48–49. ütem, orgona



28b kottapélda, Bach, *Pedal-Exercitium* BWV 598, 13. ütem

A hetedik próbajeltől megváltozik a zene karaktere és a darabban először a tempó is: a negyed mérő 63 helyett 88 lesz. A három zaklatott „Reine” („Királynő”) invokáció a francia nép harcias eseményeire reflektálva szólítja meg a Madonnát („Reine, à qui Roland consacra son épée, priez pour nous” – „Királynő, kinek Roland szentelte kardját, könyörögj értünk”). A subito tempóváltás, magas regiszterben történő éneklés és az orgona trillái a harcot, háborút hivatottak megjeleníteni, melyben a Madonna a francia népet védelmezte (29. kottapélda), mely madrigalizmus ismét régizenei elem.

29. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 69–73. ütem

A harmadik, egyben leghangosabb felkiáltás az alt által is énekelt kétvonalas Esz, majd G hangtól válik igazán élessé; ez a magasság ennek a szólamnak kifejezetten nehéz, kényelmetlen, a hangzás így harsogó, átütő lesz (30. kottapélda).

30. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 78–87. ütem, kórus

A szerző a *Litanies* Madonnát megszólító utolsó formai egységében is él a szövegfestés lehetőségével: a „Notre-Dame, dont le pèlerinage est enrichi de faveurs spéciales” („Miasszonyunk, kinek zarándokútja különös kegyelmekkel gazdagít”) szövegrészre az orgona egyszólamú basszusmenetbe kezd, mely a zarándokutat jelképezheti (31. kottapélda). Hasonló lehet a 97–99. ütemig tartó szakasz, melynek szövege „Notre-Dame, que les peuples visitent” („Miasszonyunk, akit a népek meglátogatnak”). Lehetséges, hogy ezen szakasz dallami-harmóniai ereszkedése a zarándokhely jellegzetesen sziklás, meredek elhelyezkedésére utal.

31. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 88–92. ütem, orgona

3.2.4. Orgonakezelés

Poulenc a *Litanies*-ban az orgonát nem, mint hagyományos kísérő hangszert használja. Az hangszer szólama a kórust nem látja el harmóniai támasszal, sokkal inkább önálló entitásként reflektál rá, néhol egyfajta leírt improvizációként. Ennek egyik szembetűnő példája a 20–21.

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: *Litanies à la Vierge Noire* (1936) és *Concerto en Sol mineur* (1938)

ütem egyetlen kitarított kvintjének lebegő megszólalása („très doux et aérien”, azaz „nagyon puhán és szellősen”), amely könnyű fátyolként borul a kórus harmóniáira (32. kottapélda).

The image shows a musical score for three voices and organ. The top three staves are for voices, each with the lyrics: "Dieu le père, créateur, ayez pitié de nous. Dieu le fils, rédempteur." The organ part is shown in the bottom two staves, marked "pp très doux et aérien". The score is divided into three measures, with time signatures changing from 4/4 to 5/4 and back to 4/4. A box with the number "2" is placed above the organ staff in the first measure.

32. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 18–20. ütem

A mű előadása során így nagyon fontos az orgonaszólam regisztrációjának átgondolt és kórushoz igazított megkomponálása. Poulenc ebben a kérdésben három módon jár el: megadhatja csupán a lábszámokat, valamint a kívánt manuált (23. kottapélda, 1. ütem), vagy a konkrét regisztrációt (31. kottapélda, 88. ütem) – ez a jelölés Widor és Vierne műveiben is gyakori. A harmadik, s egyben legérdekes megoldás amikor csupán dinamika és a kívánt hangszín jellegének verbális utasítását adja meg a zeneszerző, viszont se regisztráció, se lábszámzás nem tartozik a kottaképhez (32. kottapélda, 20. ütem).⁴⁹ Sokszor két típusú utasítás együtt szerepel, például 88. ütemben (31. kottapélda), vagy a 26. ütemben (33. kottapélda). Redőny használatára való utalást egy helyen tesz a szerző, a 67. ütemben az orgonába kiírt crescendo jellel (34. kottapélda). A regisztrációs megjegyzések ekkor még feltehetően Nadia Boulanger segítségével készültek, amint arra a 3.1. alfejezetben is utaltam.⁵⁰

⁴⁹ Az utolsó csoportba tartozó kiírást összesen négy helyen találunk a műben: a 37. ütemben (Viole de Gambe, Cor de nuit), a 88. ütemben (az előző két regiszter), a 103. ütemben (Viole de Gambe), a 113. ütemben (Viole de Gambe, Voix céleste). Átgondolandó a 12. próbajel „Solo (mais très doux)”, azaz „Szóló (de nagyon puhán)” utasítása, ahol a szerző nem határoz meg konkrét szolóregisztert, de jelzi ezirányú szándékát. Emögött minden bizonytalanság az a Poulenc által is ismert jelenség rejtőzik, hogy az ilyen részletes hangkiadottságot minden orgonán eltérően kell beállítani.

⁵⁰ Frazier, 70. A *Litanies*-t 1937-ben adta ki a Durand, Poulenc csak a *Concerto* 1939-es kiadásakor kérte immár Duruflé tanácsát a regisztráció illetően. I.m., 73.



33. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 25–27. ütem, orgona



34. kottapélda, Poulenc, *Litanies*, 67–68. ütem, orgona

3.2.5. Összegzés

A *Litanies* egy különleges hangzású, érezhetően nagy ihletettséggel megírt kompozíció, melyet számos további egyházzenei mű követett Poulenc életművében. Mindazon jellegzetességek – szillabikus szövegkezelés, rövid szakaszokból összeálló nagy forma, tudatos instruálás a hangzásra vonatkozóan – melyek későbbi kórusműveit jellemzik már fellelhetők a szerző ezen alkotásában is. Az orgona kezelése, valamint a kórusfaktúra és a hangszeres szólam egymást kiegészítő kapcsolata miatt a művet nem orgonakíséretes kórusműként, hanem orgonára és kórusra írt alkotásként tartom érdemesnek definiálni – utalva Lajthának a Bevezetésben olvasott gondolataira. A kompozíció népszerűsége okán, valamint saját vágyától is vezérelve a szerző 1947-ben egy timpanira és vonószenekearra írt változatot is készített a darabból (mely a hangszerek terén így a *Concerto*-val azonos apparátust mutat), azonban csatlakozom Toby Patrick Moschard véleményéhez, aki úgy látja, ebből a verzióból hiányoznak az orgona által keltett misztikus asszociációk.⁵¹ Az eredeti változat érzékeny kórus- és orgonakezelése, a hangszínek terén mutatott aprólékossága, és a modern és archaikus zenei elemek keverésének módjai hasonlóságot mutatnak Maurice Duruflé nem sokkal később orgonára és kórusra írt alkotásaival.

⁵¹ Moschard, *The Sacred Choral Music*, i.m., 48.

4. A gregorián ének szellemében – Maurice Duruflé művészetének jellemzői

Maurice Duruflé (1902–1986) a huszadik századi francia orgonairodalom egyik legfontosabb alakja. Életműve összeköti a tizenkilencedik század újjáéledő francia liturgikus zenei szellemiségét a jelennel, kompozíciói a modern zenei nyelvezetet egyesítik a gregorián ősi szellemiségével. Habár csupán kicsit több, mint egy tucat kompozíciót alkotott, azok mindegyike mestermű, és legtöbb közülük ma is repertoárdarab.

Az, hogy Duruflé stílusát, zeneszerzői attitűdjét pontosan hová lehet besorolni vita tárgyát képezi a szakirodalomban és a kritikusok között. Születési és halálozási évszámai szinte megegyeznek Olivier Messiaenével (1908-1992), azonban a két szerzőt tekintve Duruflét tarthatjuk kevésbé progresszívnek. Nem osztom ugyanakkor Ronald Ebrecht véleményét, aki a zeneszerzőt egy letűnt kor kompozíciós stílusának utolsó mohikánjaként ábrázolja, műveinek értékét azok szépségén túl ritkaságukban és nosztalgikus voltunkban érzi.¹ Sokkal inkább egyetértek James E. Frazierrel, aki bár szintén inkább konzervatívnak tartja Duruflét, életművét egy adott stílus – s véleményem szerint a disszertációban megjelenő tradíció – egyik betetőzésének, kiteljesedésének véli, mivel az nem szült újabb iskolát, és körülhatárolhatóan távol maradt a különböző avantgárd irányzatoktól.² Egyedül Pierre Cochereau-t (1924–1984), a Notre-Dame egykori orgonaművészt – akit Duruflé tanított zeneelméletre a Conservatoire-ban³ – nevezi meg, mint a zeneszerző stílusának tulajdonképpeni örökösét, azonban ezzel a hagyományt lezártnak tekinti, mivel Cochereau elsősorban az improvizáció, nem pedig a leírt kompozíció területén szerzett hírnevet. Véleményem szerint e Francktól eredő, Duruflén és Cochereau-n átívelő zenei tradíció éppen ebben, a liturgikus improvizációban ma is jelen van, elég csak Daniel Roth-ra és Philippe Lefebvre-re gondolni, akik szintén Duruflé tanítványai voltak.⁴ napjainkban Roth a Saint-Sulpice, Lefebvre a Notre-Dame *emeritus* orgonistája. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy ma már sokkal határozottabban különülnek el az orgonista előadóművész-improvizátor, valamint a zeneszerzői szakterületek.⁵

¹ Ronald Ebrecht: „Preface. Maurice Duruflé, the Last Impressionist, 1902-1986.” In: Ronald Ebrecht (szerk.): *Maurice Duruflé, 1902–1986. The Last Impressionist*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2002.) v-vi. v.

² Frazier, 113.

³ James Frazier: „In Gregorian Mode.” In: Ronald Ebrecht (szerk.): *Maurice Duruflé, 1902–1986. The Last Impressionist*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2002.) 1–64. 42.

⁴ I.h.

⁵ Természetesen továbbra is vannak Párizsban olyan orgonisták, akik egyben zeneszerzők is, például Yves Castagnet, a Notre-Dame szentélyorgonistája. Az, hogy Castagnet és más szerzők munkássága mennyiben táplálkozik Duruflé és elődei hagyományából egy másik dolgozat tárgyát képezhetné, ezért erre nem térünk ki.

Az is vitatott a kutatók között, hogy mely zeneszerzők inspirálták leginkább Duruflét: egyesek inkább Fauré, míg mások sokkal inkább Debussy hatását vélik felfedezni darabjaiban.⁶ A zeneszerző saját művészetének inspirálójaként inkább Ravelt és Debussy-t említi, mint Faurét,⁷ különösen előbbiért rajongott, amint erről memoárjában írt:

1928. A francia zene izgalmas időszaka. Ott volt Ravel, Roussel, Dukas, Schmitt, aztán Honegger és Poulenc is. A figyelem középpontjában mégis Ravel állt. Bármely művének ősbemutatója az egész zenei világ nagy eseménye volt... Néha meglepett harmóniáinak merészsége. Mégis a klasszikus forma, amelyet használt a hagyomány iránti tiszteletéről tanúskodott. Úgy érződött ő ennek a gondolkodásmódnak a legnagyobb mestere. [...] Szerencsés vagyok, hogy ebben az izgalmas időben élhettem.⁸

Duruflé tiszteletét mutatja az is, hogy gyakran használt fel Ravel-részleteket a tanítás során a Conservatoire-ban,⁹ ahol 1943-tól 1970-ig volt a zeneelmélet professzora.¹⁰

Debussy-vel kapcsolatban Duruflé a túlzott avantgárd jelzők kerülését szorgalmazta: „Éppen, hogy nem viselkedett forradalmárként. Nem dobott ki semmit. Szimplán csak feszegette a határokat. Nem törte be az üveget; pusztán kinyitotta az ablakot.”¹¹ A zeneszerző ezzel feltehetőleg arra a friss és természetes zenei gesztusrendszerre és hangzásoképre utalt, ami Debussy művein keresztül beáramlott a koncerttermekbe, s aminek alapja a zenei arabeszk, mely Frazier szerint az egyik legfontosabb Debussy-hatás Duruflé művészetében.¹²

4.1. Debussy arabeszkfogalmának hatása Duruflére

Az arabeszk kanyargós, sűrű geometriai díszítési elemek összessége, mely eredete az ókori görög, bizánci, arab és perzsa művészethez köthető.¹³ A formák bonyolult szövése, egymásba fonódása az európai művészetben éppúgy tetten érhető a 16. századi építészet hullámozó, törékenynek ható kőcsipkés ornamentikájában,¹⁴ mint a századforduló táján az Art

⁶ Frazier, 99.

⁷ I.m., 100.

⁸ I.h. Saját fordítás.

⁹ I.h.

¹⁰ I.m., 77.

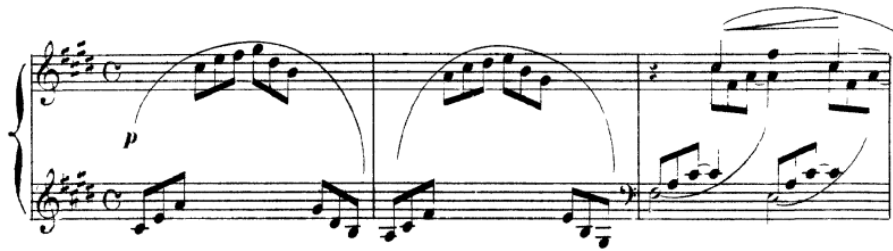
¹¹ I.m., 101. Saját fordítás.

¹² I.m., 103.

¹³ Frazier, *In Gregorian Mode*, i.m., 29. Kialakulásának oka vélhetően, hogy a muszlim vallás nem engedte az állat-, ember- és istenábrázolást, ezek híján a díszítőművészet e bonyolult struktúrájú mintákra korlátozódott.

¹⁴ I.m., 30.

Nouveau képzőművészetének a tér kitöltésére irányuló „ellenállhatatlan impulzusában”.¹⁵ Norbert Dufourcq – Duruflé kortársa – így fogalmazott: „Kulcsfontosságú tisztázni Debussy művészetének megértéséhez, hogy hogyan vélekedett az arabeszkéről [...], mivel egészen mást jelentett számára, mint a dallam fogalma. Egy természetes ívekre épülő díszítővonalat”¹⁶ (35. kottapélda).



35. kottapélda, Debussy, *Deux Arabesques*, No. 1., 1–3. ütem

Frazier hasonlóságot vél felfedezni Debussy ezen technikája és a Duruflé műveiben gyakran fellelhető mives figuráció – találóan duruflésque-nek nevezi¹⁷ – között, különösen a *Prélude, adagio et choral varié sur Veni Creator* op. 4 (36. kottapélda) és a *Prélude et fugue sur le nom d'ALAIN* op. 7 Prélude tételeiben.¹⁸

36. kottapélda, Duruflé, *Prélude, adagio et choral varié sur Veni Creator* op. 4, 1–3. ütem

Ezt a zenei gesztusrendszert Duruflé *Requiem* op. 9 és *Messe "Cum jubilo"* op. 11 című műveiben is több helyen felfedezhetjük (37a és 37b kottapélda):

¹⁵ Fazekas Gergely: „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében.” *Magyar zene XLV/2* (2007. május): 143–181. 152.

¹⁶ Frazier, *In Gregorian Mode*, i.m., 29.

¹⁷ Frazier, 104.

¹⁸ Frazier, *In Gregorian Mode*, i.m., 30.

Farkasházi Dávid: „Montre et Voix Humaine” – Maurice Duruflé orgonakíséretes kórusműveinek hangzásvilága Párizs megújuló egyházzenejének tükrében

Andante moderato (♩=60)

G.R. Fonds 8

R.

Péd. Soubasse 16
Bourdon 8
Flûte 8

37a kottapélda, Duruflé, *Requiem* op. 9, I. *Introit*, 1–3. ütem, orgona

cresc. poco a poco

a. Ho - sán - na in ex - cél - sis.

G.P.R.

R.

cresc. poco a poco

37b kottapélda, Duruflé, *Messe "Cum jubilo"* op. 11, *Sanctus*, 32–34. ütem

Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy Debussy számára az arabeszk nem pusztán díszítő figuráció volt, amint arra Fazekas Gergely *Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében* című tanulmányában rámutat: a zeneszerző az arabeszkről a zene organikus fejlődésének, szabadságának lenyomataként gondolkodott, abban a „kimódolt, iskolás, mesterkéltséggel szemben a természetközelség szimbólumát” látta.¹⁹ Az e fogalom szerinti dallamalkotás egyik példaként Fazekas Gergely a *Prélude à l'Après-midi d'un faune* kezdőütemeit említi (38. kottapélda), melyet maga Debussy is arabeszknek nevezett.²⁰ A részlet a behatóbb elemzés nélkül is jól megvilágítja a Debussy által gyakran használt eszközöket, melyektől zenéje természetesnek, improvizáltnak hat: a nagyobb hangközugrások hiányát (a legtágabb hangközlépés a kis szext a harmadik ütemben, s az is csupán csak egyszer fordul elő), a változatos és bonyolult ritmikát, valamint, hogy a két ütempár egymással semmiféle előtag-utótag viszonyban nem áll. Ezzel az organikus, rögtönzöttnek tűnő, önteremtő fejlődésén alapuló arabeszk dallamossággal Debussy kilép a klasszikus és romantikus formai struktúrákból.

¹⁹ Fazekas, *Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái*, i.m., 158.

²⁰ I.m., 159.

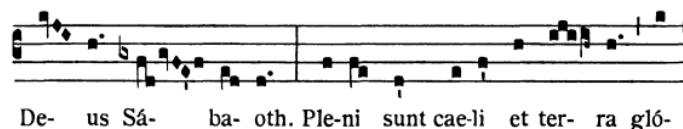
4. A gregorián ének szellemében – Maurice Duruflé művészetének jellemzői



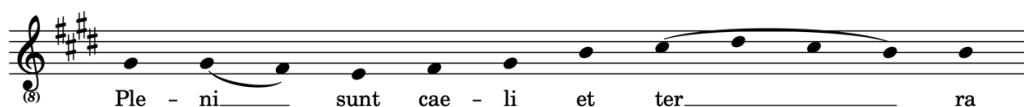
38. kottapélda, Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, 1–4. ütem, fuvola

Duruflé műveiben az arabeszk stílusban sokat merít Debussy azonos technikájából, funkciója ugyanakkor eltérő. Míg Debussynél az egész dallamalkotás mögött az arabeszk, mint önálló kompozíciós elv húzódik,²¹ addig Duruflénél a legtöbb esetben, mint közeg funkcionál a zeneszerző számára igen meghatározó gregorián dallamvilág transzformálására. Ha Debussynél az arabeszk a levegő, amelyet belélegzünk, akkor Duruflénél a légkör, amelyben a fény elér a földre.

Ha részletesen megvizsgáljuk Duruflé arabeszk figurációit észrevehető, hogy azok sok esetben az alapul vett gregorián melódiából épülnek fel. Eltérő, hogy milyen mértékben érhető tetten az eredeti dallam: a teljes egyezéstől, a részleges azonosságig, a csupán hangsori szinten felidézett figurális feldolgozásig találunk példát a zeneszerzőnél (39–41. kottapélda). Az 39a–39c kottapéldákban a Cum júbilo (IX.) gregorián mise Sanctus tételének egy részletével („Pleni sunt caeli et terra”) hangról hangra azonos arabeszk-szerű megjelenést láthatunk Duruflé *Messe “Cum júbilo”* op. 11 című művének *Sanctus* tételében.



39a kottapélda, a Cum júbilo (IX.) gregorián mise Sanctus tételének részlete



39b kottapélda, a fenti részlet mai notációval lejegyezve



39c kottapélda, Duruflé, *Messe “Cum júbilo”* op. 11, *Sanctus*, 28–29. ütem, orgona

²¹ I.m., 168.

A már fentebb is idézett *Prélude, adagio et choral varié sur Veni Creator* op. 4 (36. kottapélda) Duruflé nagyszabású, 1930-ban kiadott orgonaműve, mely teljes egészében a Veni Creator Spiritus gregorián pünkösdi himnusz dallamfrázisait dolgozza fel. A 40a–40c kottapéldákban azt láthatjuk, hogy a szerző a himnusz első versszakának harmadik sorát („Imple superna gratia”) veszi alapul a művet indító arabeszkhez.

VIII
V
E-ni Cre- á-tor Spí-ri-tus, Mentis tu- ó-rum ví-si-
ta: Imple su-pérna grá-ti- a Quæ tu cre- ásti pécto-ra.

40a kottapélda, a Veni Creator Spiritus gregorián himnusz első versszaka

Im-ple su-per-na gra-ti-a,

40b kottapélda, a fenti részlet mai notációval lejegyezve

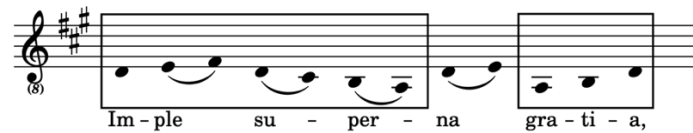
Allegro, ma non troppo $\text{♩} = 72$
MANUALE
R. Sw. *pp legato*
PEDALE
Péd. R.
Ped. Sw.

40c kottapélda, Duruflé, *Prélude, adagio et choral varié sur Veni Creator* op. 4, 1–3. ütem

A kiemelt dallamsor szinte hangról hangra egyezik a jobb kéz szólamának arabeszkjével (41a és 41b kottapélda). A gregorián melódia közepén a visszaugró D-E hangok helyett Duruflé a lefelé tendáló dallamot tovább mélyíti a H-Fisz-E lépésekkel, megtartva a szövegrész D-hexaton hangsorát,²² s ezután érkezik meg a gregorián dallam végével is egyező A-H-D motívumra, mely utolsó D hang egyben a következő azonos frázis indító hangja is. Az így létrejött süllyedő-emelkedő figuráció – mely különösen jellemző Duruflére – nagyobb ívű lüktetést eredményez, szemben a kiegyenlítettebb gregorián frázissal. Ugyancsak szembevetendő mind a gregorián dallam, mind Duruflé arabeszkjének esetében, hogy kis hangközlépésekből áll, mely az organikusság érzetét kelti, s ahogy láttuk megfigyelhető Debussy-nél is.

²² Maga a himnusz mixolid hangsorban van.

4. A gregorián ének szellemében – Maurice Duruflé művészetének jellemzői

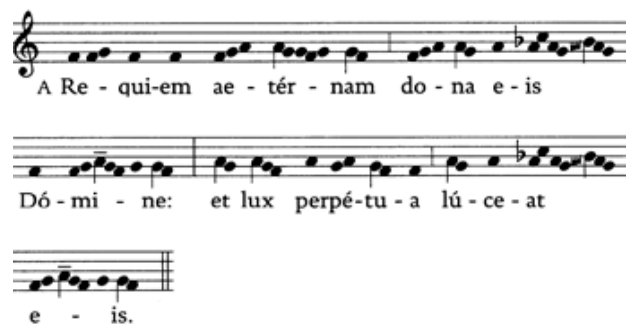


41a kottapélda, a Veni Creator Spiritus gregorián himnusz harmadik dallamsora



41b kottapélda, Duruflé, *Prélude, adagio et choral varié sur Veni Creator* op. 4, 1. ütem

A Duruflé által írt arabeszek harmadik típusában már nem lelhetjük fel a kiindulási gregorián melódiát, a figuráció mégis magán hordozza a kísért dallam tónusát, s ezáltal mintegy idomuló keretként emeli ki azt. Jó példa erre a *Requiem* op. 9 kezdete, melyben a Messe pro Defunctis (Halotti mise) Introitus tételének antifónája csendül fel (42. kottapélda). A gregorián dallamot a férfikar szólaltatja meg – hangról hangra megegyezően –, melyet az orgona, csupán egy ütemes, arabeszk-szerű megszólalása előz meg (Függelék, 6. kottapélda).

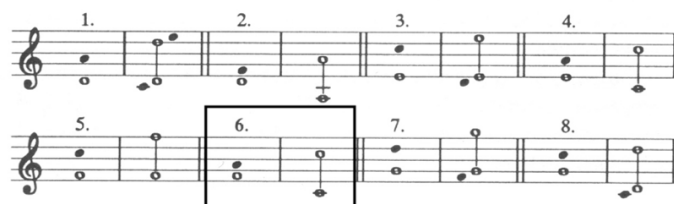


42. kottapélda, a Messe pro Defunctis gregorián mise Introitusának antifónája

Első ránézésre talán kevésbé látható miként fakad Duruflé arabeszkje a Requiem aeternam Introitus dallamából, ugyanakkor a figuráció ismerős mintázata – ismétlődő ütemek, süllyedés-emelkedés – jól felismerhető. A pentachord hangsorú, csupán szekund- és terclépésekből álló kiegyenlített lejtésű dallam legmagasabb hangja az alaphang feletti kvint, melyet csupán két alkalommal ér el. A legjellemzőbb fordulat az F–A terc bejárása, valamint az A–C terc közötti ugrás az említett két helyen. Éppen ez a két motívum rajzolja ki, hogy a dallam a 6. tónusba sorolható, mely a kulcsot jelenti Duruflé figurációjának elemzéséhez.

A gregorián dallamok tonalitása nem annyira zeneelméleti összefüggések, hangsorok, mint zenei fordulatok kérdése, amint arra Dobszay László *A gregorián ének kézikönyve* című

könyvében rámutat. A záróhangokra épülő skála helyett „az ókori ember inkább a jellemző fordulatokat, hangcsoportokat tartotta emlékezetében, ezeket érezte jellemzőnek egy dallamra.”²³ Egyrészt tehát egy-egy jellemző dallamfordulat, másrészt a középkori gondolkozás szerint az ezekből kirajzolódó három zenei pillér (finális, dominánshang, ambitus) helyezte ezeket a dallamokat nyolc különböző tónusba.²⁴ A 6. tónus e három szegmensét Dobszay az alábbi képlettel szemlélteti (43. kottapélda):



43. kottapélda, a tónusok finális, dominánshang és ambitus szerinti csoportosítása a középkori teoretikusok által²⁵

E szerint a 6. tónus finálisa F, dominánisa A, ambitusa C feletti oktávban mozog. A Requiem aeternam dallamát vizsgálva az első két állítás teljesen helytálló, míg az ambitus tekintetében azt látjuk, hogy az F alatti tartomány egyáltalán nem jelenik meg az antifónában. Erre vonatkozóan Dobszay hangsúlyozza, hogy sok dallam valójában nem tölti ki a tónus szerint rájuk jellemző ambitust,²⁶ valamint azt is, hogy a tónusok közötti határok nem merevek, így sok helyen fordulhat elő anomália az adott dallam tónusba sorolását illetően.²⁷

A 6. tónus jellemző (idiomatikus) dallamfordulataira példaként Dobszay egy ottobeureni kódexből hoz részletet, mely az egyes tónusok lényegét jellegzetes dallammenetekbe sűríti (44. kottapélda).²⁸



44. kottapélda, a tónusok idiomatikus fordulatok szerinti csoportosítása az ottobeureni kódex által

²³ Dobszay, 198.

²⁴ I.h. A finális a záróhangot, a domináns a leggyakrabban használt hangot, míg az ambitus értelemszerűen a legmélyebb és legmagasabb hang közötti távolságot jelenti. I.m., 195.

²⁵ I.m., 195.

²⁶ I.m., 196.

²⁷ I.m., 198.

²⁸ I.h.

A kottából kirajzolódik az imént is említett F finális, valamint az A domináns hang. Nem található meg ugyanakkor az A feletti tartomány, megjelenik viszont az F alatti, így a D, mint alsó terc. Ez a hang ugyan hiányzik a Requiem aeternam antifónából, azonban magának a tónus hangkészletének meghatározó része. Az F-G-A-C-D pentaton kiegészítve az antifónában hangsúlyosan megjelenő B hanggal F-G-A-B-C-D hexachordot eredményez, mely megegyezik Duruflé arabeszk figurációjának hangkészletével (a 6. ütemig). Duruflé tehát az arabeszkben nem a gregorián melódiát, hanem annak tónusát mutatja be, megteremtve a műzenei foglalatot, amelybe aztán az eredeti dallam a férfikar által belekerül. Tovább vizsgálva az arabeszk motívumot szembetűnő, hogy C-B szekundlépéssel kezdődik, amely egyszer sem szerepel az antifónában (42. kottapélda), valamint, hogy a kísérő harmóniákkal együtt d-moll szeptimakkordok sorozatát eredményezi (mely az arabeszkben felbontásban is megjelenik), ezáltal megadva a mű modális hangvételét is. A férfikar belépésének (F) pillanatában az arabeszk motívumban G szól; ilyen rövid, de hallható lebegést eredményező súrlódások majdnem minden ütemben jelen vannak. Az arabeszk mintha egy 6. tónusú ködfátyol lenne, melyből himnikusan lép elő a férfikar által megszólaltatott antifóna.²⁹

A fenti példából látható, hogy a gregorián alapanyag milyen megtermékenyítően hat Duruflé arabeszk figurációira: éppúgy, mint – maradvány a korábbi hasonlatnál – a fény egy középkori katedrális festett rózsablakaira. Debussy maga is az „efféle dallamépítkezés őstípusát [...] a gregorián énekben látta.”³⁰ A gregorián dallamok vizuálisan szemlélve is eszünkbe juttathatják a képzőművészeti arabeszk kacskaringós, teret kitöltő mintáit, zeneileg pedig számos hasonlóságot mutatnak a Debussy-féle természetes dallamalkotással (kis hangközlépések, metrikus lüktetés híján improvizatívnak is nevezhető, sokszínű belső ritmika).³¹ A gregorián dallamokkal való kapcsolat Debussy számára azonban csupán elméleti, míg Duruflé számára nagyon is gyakorlati volt. Talán azt lehetne mondani, hogy a Debussy és a gregorián közt táguló űrt Duruflé művészete tölti ki, s ilyen módon a Frazier által duruflésque-nek nevezett arabeszk stílust még inkább lehetne gregorianésque-nek nevezni.

²⁹ Kifejezőnek találok Dennis Keene karmester – Duruflé műveinek elismert előadójának – leírását a *Requiem* op. 9. első üteméről, miszerint az első arabeszk olyan, mintha már évszázadok óta szólna. Keene, 8.

³⁰ Fazekas, *Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái*, i.m., 153. Debussy, habár az arabeszk őstípusát a gregoriánban látta, annak zenei megjelenései kapcsán szinte mindig a reneszánsz mesterek vokálpolyfóniáját és J. S. Bach zenéjét hozza fel példaként. I.m., 145.

³¹ Dobszay László bővebben taglalja könyvében a gregorián ének belső ritmikái összefüggéseit, melyeket most nem fejtünk ki. Dobszay, 228–229.

4.2. Duruflé tanulmányai a gregorián ének és az orgonakezelés tükrében

A gregorián újjáéledésre való törekvés Franciaországban már egészen a 19. század első éveitől jelen volt, miután a forradalom szétrombolta az egyházzent.³² A folyamatot nem könnyítette, hogy a különböző neo-gallikanista irányzatok szerte az országban elterjedté váltak; ezeket évszázadok óta használták, s céljuk a pápaságtól és a római rítustól való minél nagyobb függetlenség elérése volt.³³ Rouenben – Duruflé életének meghatározó helyszínén – 1856-ig maradt érvényben a gallikán liturgia, amikor a megyéspüspök bevezette a római liturgiát az egyházmegyében, támogatva ezzel a solesmes-i bencések reformjait a gregorián ének terén.³⁴ Minderről részletesen az 1.5. alfejezetben olvashattunk, most Duruflé életének szempontjából vizsgáljuk a gregorián reform hatását.

Maurice Duruflé 1902. január 11-én született az Észak-Franciaországban fekvő Louviers-ben. Az öttagú család minden vasárnap részt vett a város középkori katedrálisában celebrált szentmisén; a szertartást követően a kis Maurice rendszeresen eljátszotta apja harmoniflûte-jén az énekeket, melyeket a templomban hallott. Felismerve fiuk zenei tehetségét szülei előbb a város legjobb zongoratanárához, majd kilenc évesen a közeli Rouenbe küldték tanulni Maurice-t. Itt Jules Haellingnél (1869–1926) folytatta zongoratanulmányait; Haelling korábban Guilmant-nál tanult Párizsban, s ekkor a roueni katedrális főorgonistája, valamint a Maîtrise Saint-Évode székesegyházi kórusiskola tanára volt.³⁵ A tizenkettedik század óta fennálló intézményt több száz másik kórusiskolához hasonlóan a forradalom idején bezárták, s csak 1802-ben nyitott újra, Duruflé korában pedig már a legjobbak közé tartozott az egész országban.³⁶ Néhány hónapnyi zongoratanulás után Haelling javaslatára szülei 1912-ben beírták Maurice-t a Maîtrise-be, ahol 1919-ig tanult.³⁷

A csendes, alapvetően visszahúzódó fiúra lelkiileg nagy súllyal nehezedett a családtól való elszakítás, azonban szorgalma, érdeklődése révén hamar kiemelkedett társai közül. Az iskolában szigorú és feszített időbeosztás szerint tanultak.³⁸ A képzés része volt a különböző liturgikus szertartásokon való részvétel, ehhez kapcsolódva pedig a mindennapi kóruspróba, hetente kétszer felnőtt férfikkal kiegészülve. A gregorián dallamok kiemelt helyet kaptak a

³² Frazier, 143.

³³ Frazier, *In Gregorian Mode*, i.m., 12.

³⁴ I.m., 13. A párizsi Notre-Dame-ban 1855-től van jelen a római rítus, 1875-től pedig az egész ország területén. I.h.

³⁵ I.m., 3.

³⁶ Frazier, 15.

³⁷ Frazier, *In Gregorian Mode*, i.m., 4.

³⁸ Frazier, 16.

repertoárban, köszönhetően a solesmes-i reformoknak.³⁹ Duruflé tanárai közül többen is a gregorián ének szakértői, gyakorlott művelői voltak, például Adolphe Bourdon – aki 1881-től 1911-ig az iskola igazgatója volt –, vagy Bénard Abbé, aki 1911-től 1914-ig, majd a háború után 1931-ig vezette a kórust.⁴⁰ „A gregorián ordináriumok és vasárnapi propriumok szüntelen elsajátítása: mindez reveláció volt számomra.” – írta Duruflé a gregorián stúdium kapcsán.⁴¹ Az énekkar mindemellett Palestrina, Victoria, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, valamint Franck, Fauré, Gounod és Saint-Saëns műveit is előadta.⁴² Duruflét elvarázsozták a kóruspróbák, ahogy maga a liturgia is: „a katolikus szertartásosság rabjává vált. Csábították annak [...] hangjai, színei, az illatok, szimbólumok, a szabályos belső ritmus és a hierarchia” – írja Frazier.⁴³ A zeneszerző így emlékezett erre: „Ott, a nagyszerűség eme megnyilvánulásában, a magasztos liturgikus és zenei gazdagság közepette éreztem meg orgonista hivatásomat”.⁴⁴ Érdekesnek találom, hogy Frazier leírása a liturgia színeiről, ritmusáról és hierarchiájáról tulajdonképpen a zeneszerző kompozícióit is jellemezhetnék. Duruflé számára meghatározóak voltak a roueni iskolában eltöltött évek, s az őt itt ért hatás egész későbbi művészetére rányomta a bélyegét. Duruflé zenéje messzemenőig liturgikus, áthatja a dallamok természetes ünnepélyessége és a szertartás belső irányultsága.

A liturgia a görög leiturgia szóból ered, mely a közösségért végzett munkát, szolgálatot jelent,⁴⁵ s ilyen módon cselekmény-alapú. Amint Dobszay írja:

A liturgia olyan külső cselekmény, melynek fátyola mögött egy belső cselekmény játszódik le. A külső cselekmény akcióra hív, ugyanakkor belső szemlélődésre (kontemplációra), a hit megmozdulására. Így minden, ami a liturgiában történik, aktív, célratörő, körvonalazott, de ugyanakkor tartózkodó, visszafogott, időtlen ritmusú, finom és tapintatos.⁴⁶

Az utolsó jelzők ismét akár Duruflé műveiről is szólhatnának. A zeneszerző nem csupán a hangsorokat, gregorián dallamokat tette magáévá, de magát a liturgikus időkezelést is, melynek

³⁹ Frazier, *In Gregorian Mode*, i.m., 5.

⁴⁰ Frazier, 17.

⁴¹ I.h.

⁴² Frazier, *In Gregorian Mode*, i.m., 5. Az ország kórusiskolái igyekeztek saját arculatot kialakítani; míg a dijoni iskola főleg a reneszánsz polifóniára specializálódott, addig a roueni a modern francia művekre, természetesen előbbi sem elhanyagolva. Frazier, 18. Az iskola nem tudta túlélni a II. Vatikáni Zsinat (1962–1965) által életre hívott liturgikus modernitást, és 1977-ben bezárt. I.m., 23.

⁴³ Frazier, *In Gregorian Mode*, i.m., 6.

⁴⁴ I.h.

⁴⁵ <https://lexikon.katolikus.hu/L/liturgia.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.15.)

⁴⁶ Dobszay, 19.

jól körülhatárolható irányultsága, csúcspontja és befejezése van, s melynek lételeme a fény (az Oltáriszentség) felé törés. Duruflé kompozíciói ugyanezt az aktivitást hordozzák magukon, s ennek zenei eszköze sok esetben – a nagyarányú gregorián dallamanyagon túl – az egyértelmű formálás és a hosszas dinamikai építkezés (például a *Messe “Cum júbilo”* op. 11 *Sanctus* tételének 29. próbajelétől négy oldalon át tartó *crescendo poco a poco*-t látunk a 32. próbajelig). Frazier szerint a Duruflé és Messiaen liturgikus zenéje közti különbség voltaképpen éppen e Dobszay által említett külső és belső cselekmény eltérésében van; Messiaen az eszkatalogikus csendet, a belső, szemlélődő, teologikus liturgiát jeleníti meg egyházzenejében, míg Duruflé zenéjéből a mozgásában is aktív, fény felé törő, körmeneti jellegű, misztikus, külső szertartásosság árad.⁴⁷

A zeneszerző orgonista képzése is elkezdődött a Maîtrise-ben. Orgonatanára Haelling volt, gyakorlását pedig Haelling asszisztense, Henri Beaucamp (1885–1937) felügyelte, aki Párizsban Tournemire-től és Vierne-től tanult – akiktől később maga Duruflé is.⁴⁸ 1919-ben a Maîtrise elvégzése után az időközben megüresedett Louviers-i katedrális főorgonista posztját bízták Duruflére, melyet tizenhat évig töltött be.⁴⁹

A zeneszerző életében meghatározó volt a Maîtrise elvégzését követő egy év, amikor a Conservatoire-ra készülve előbb Tournemire-től, majd Vierne-től vett orgonaleckéket.⁵⁰ Tournemire, Franck tanítványa és utódja volt a Sainte Clotilde főorgonistájaként.⁵¹ Heves temperamentuma miatt inkább megfigyeléssel lehetett tőle tanulni, mint közvetlen pedagógiai eszköztára révén.⁵² Stílusának jellegzetes vonása volt a gregorián témákra épülő liturgikus improvizáció, s azt vallotta, hogy bármiféle harmóniai eszköztár, vagy kidolgozott ellenpont csakis akkor nyer értelmet, ha az érzelmek, a zenei költészet gazdagságának kifejezésére szolgál. Improvizációit mindig a gregorián ihlette, megkomponált darabot sose játszott,

⁴⁷ Frazier, 108.

⁴⁸ I.m., 18. A tanulmányai közben kitörő I. világháború miatt sok tanárt behívtak katonai szolgálatra a Maîtrise-ből, köztük Bénard Abbét és Haellinget is. Ebben az időszakban a Duruflénél alig néhány évvel idősebb Jules Lambert, a katedrális szentélyorgonistája tanította a leendő zeneszerzőt (végül Lambert-t is behívták katonai szolgálatra). I.h.

⁴⁹ I.m., 22.

⁵⁰ I.m., 18.

⁵¹ I.m., 24. Alig pár hónap tanulás után Tournemire Duruflét nevezte ki a templom helyettes-orgonistájává, így már Louviers-ben és Párizsban is el kellett látnia feladatokat. I.m., 27. Leírhatatlan öröm volt számára a Clotilde Cavaillé-Coll hangszerén játszani, melyen Franck komponálta műveit: gyönyörű leírását a hangszer hangszíneiről az 1.6. alfejezetben olvashattuk. Sajnálatos módon asszisztens státusza egyik pillanatról a másikra véget ért, amikor egy időpontütközés miatt nem tudta vállalni a helyettesi szolgálatot, ezért tanára haragosan elbocsátotta. I.h.

⁵² I.m., 27.

kizárólag az aznapra előírt tételek dallamai voltak előtte a kottatartón.⁵³ „Nem koncert volt, hanem a liturgia őszinte zenei kommentárja” – mondta mestere játékáról Duruflé.⁵⁴

Tournemire orgonaimprovizációról *L'Orgue mystique* op. 55–57 (1927–1932) című művéből kaphatunk képet, mely az egyházi év egyes időszakainak gregorián témáira írt kompozíciókból áll. Duruflé ugyanakkor úgy találta, hogy ezek nélkülözik azt a zenei szabadságot és spontaneitást, melyet az improvizációk vonultattak fel.⁵⁵ A ciklus műveit vizsgálva azt láthatjuk, hogy azokban a gregorián dallamok szinte mindig változtatás nélkül kerülnek bemutatásra, a kompozíciós hatás főleg a körülöttük lévő harmóniai és hangszínkörnyezetre vonatkozik.⁵⁶ Ezzel szemben Duruflé – mint az előző alfejezetben és a következőkben is látni fogjuk – sokrétűbben emeli be a gregorián dallamokat kompozícióiba, átítatva velük teljes dallamkezelését, harmóniai nyelvét és figurációit, nemritkán pedig magát a gregorián énekszólámat is megváltoztatja.⁵⁷

A zeneszerző 1919 októberétől 1920 tavaszáig tanult Tournemire-től, amikor is mestere több időt szeretett volna a komponálással tölteni, ezért nem vállalta a további közös munkát.⁵⁸ Döntéséhez minden bizonnyal az is hozzájárult, hogy nem kedvelte különösebben Duruflét, és úgy gondolta most már egyedül is fel tud készülni a felvételire. A fiatal orgonista Louis Vierne-nél folytatta tanulmányait.⁵⁹

Vierne műveiről már a 2.3. alfejezetben bővebben volt szó, ezért itt most csak Duruflére tett hatásával foglalkozunk. A zeneszerző tanítási stílusa merőben ellentétes volt Tournemire-ével; derűs, racionális, nyugodt, klasszikusabb szemléletű személyisége közelebb állt Durufléhoz. A formálást sokkal fontosabbnak tartotta,⁶⁰ és az volt a véleménye, hogy a szabad improvizációnak is fegyelmezettnek, jól követhetőnek kell lennie mind a témák bemutatását, mind azok kidolgozását illetően. A fuga esetében ugyanezt vallotta: nem csak a témának, de az ellenpontnak is úgy kellett hatnia, mintha leírt kompozícióról lenne szó.⁶¹ Duruflé később azt mondta Vierne improvizációs stílusa voltaképpen mindig szimfonikus jellegű, melyet a széles dallamívek, aprólékosan megtervezett hangzás és felépítés jellemez, s mely mellőz minden

⁵³ I.m., 25.

⁵⁴ I.m., 26.

⁵⁵ I.h.

⁵⁶ Jean Langlais (1907–1991) – aki szintén Tournemire tanítványa volt – hasonlóan járt el gregorián témákat feldolgozó műveiben (pl. *Triptyque Grégorien pour Orgue*, 1978).

⁵⁷ Duruflé műveiben a gregorián ének megjelenése leginkább ahhoz hasonlítható, ahogy Kodály Zoltán és Bartók Béla alkotásaiban megjelenik a magyar népzene stílárís nyelvvezete.

⁵⁸ Frazier, *In Gregorian Mode*, i.m., 9.

⁵⁹ I.m., 10.

⁶⁰ Feltehetőleg ez Widor hatása, lásd 2.3. alfejezet.

⁶¹ Frazier, 31. Feltehetőleg ez Guilmant hatása, lásd 2.3. alfejezet.

felesleges részletet.⁶² Különösen a nyolclábás alapregiszterek együttesének polifonikus játékát részesítette előnyben,⁶³ a regisztráció tekintetében az átgondoltság, tudatos építkezés híve volt, nem tartotta célravezetőnek a zenekari színek és dinamikai paletta utánzását orgonajáték közben.⁶⁴

Vierne rendkívül tisztelte a gregorián éneket, annak végtelenül letisztult, kilengésektől mentes ünnepélyességét és drámaiságát: „A gregorián [...] sosem kiabál. Dallamai [...] mindig derűsek. A *Requiem* mise nem nyüszít. A karácsonyi mise nem kacag.”⁶⁵ Ez a tisztelet azonban inkább elméleti volt, nem nyilvánult meg konkrét művekben, sőt Vierne az improvizációiban se gyakran használt gregorián témát, Tournemire-el ellentétben.⁶⁶ Duruflében így egyesül Vierne formai letisztultsága, nyugodt, kiegyenlített hangszínekre való törekvése, valamint Tournemire elkötelezettsége a gregorián dallamokon keresztül közvetített érzelemgazdagság kifejezésében.

Duruflé 1920. októberében nyert felvételt a Conservatoire-ba, Eugène Gigout (1844–1925) orgonaosztályába.⁶⁷ Gigout nem tartozott az újító orgonisták közé, több tanítványa magánúton tovább tanult Vierne-nél is az egyetemi évek alatt;⁶⁸ maga Duruflé is közéjük tartozott, s saját állítása szerint Gigout határozottan kisebb hatást gyakorolt rá, mint előző két mestere.⁶⁹ Az orgonaosztály után a Conservatoire más fakultásait is elvégezte: 1922-től 1924-ig Jean Gallon (1878–1959) zeneelmélet kurzusát látogatta, majd Georges Caussaden-nál (1873–1936) folytatott fúga és ellenpont tanulmányokat.⁷⁰ Ezzel párhuzamosan Abel César Estyle zongorakísérő osztályában is tanult 1923-tól 1926-ig. Minden esetben a sokak által szeretett és tisztelt Maurice Emmanuel zeneszerző (Franck tanítványa és egyik utóda a Clotilde karnagyaként) ajánlotta neki a tanárokat, aki kiemelt figyelemmel kísérte Duruflé tanulmányait.⁷¹

A fiatal orgonista szintén Emmanuel javaslatára iratkozott be 1925-ben Widor zeneszerzés osztályába, ahol Jean Langlais (1907–1991) és Messiaen is tanult. Widor ekkor már nyolcvanegy éves volt, s nagy valószínűséggel nem maga, hanem helyettese, Henri Libert

⁶² I.m., 33.

⁶³ I.h. Kiváltképp Bach művei kapcsán vallotta azt, hogy a színek alárendeltjei a formának, s kifejezetten került a nyelvregiszterek alkalmazását a barokk mester fűgáinak játéka közben. I.m., 32.

⁶⁴ I.h.

⁶⁵ I.m., 34. Saját fordítás.

⁶⁶ I.h.

⁶⁷ I.m., 36.

⁶⁸ I.m., 37.

⁶⁹ I.m., 38.

⁷⁰ I.h.

⁷¹ I.m., 39.

(1869–1937) tartotta az órákat.⁷² Erre utal az is, hogy bár a dokumentumok egyértelműen bizonyítják Widornál folytatott tanulmányait, Duruflé mindig is tagadta, hogy ő a mestere lett volna.⁷³ Sokkal inkább Paul Dukas-t (1865–1935) vallotta zeneszerzés tanárának, aki 1928-tól lett Widor utóda,⁷⁴ s akinek Duruflére tett hatása elsősorban a hangszerelés, zenekari színkezelés terén lényeges.⁷⁵ Duruflé 1930-ig tanult Dukas-nál, ezt követően Philippe Gaubert (1879–1941) vezénylés kurzusát látogatta 1930–1932 között.⁷⁶ 1932-ben betöltötte a 30. életévét, s ezzel az egyetem szabályai szerint tanulmányainak 10 év után vége szakadt.⁷⁷

Duruflé már a tanulmányai alatt több ízben töltött be orgonista pozíciót valamely párizsi templomban: 1919-ben ideiglenesen dolgozott a Clotilde asszisztens-orgonistájaként,⁷⁸ 1927-ben pedig Vierne kinevezte helyettesévé a Notre-Dame-ba, azonban 1930-ban a papság elbocsátotta, mivel elégedetlenek voltak vele.⁷⁹ Nem pontosan tudjuk, hogy Duruflé mit és hogyan játszott a katedrálisban, azonban az atyák túl modernnek, a kórus karnagya pedig túl visszafogottnak, cizelláltak tartotta improvizációit, melyek elhaltak a templom nagy terében.⁸⁰ A zeneszerző végül sem a Clotilde, sem a Notre-Dame főorgonista pozícióját nem kapta meg Tournemire, illetve Vierne halálát követően, ráadásul mindkét kiválasztási procedúra botrányba fulladt.⁸¹ A komponista 1929-től lett a Saint-Étienne-du-Mont főorgonistája, amely nem tartozott a legkiemelkedőbb pozíciók közé Párizsban.⁸² Egész további életében, 1975-ig töltötte

⁷² I.m., 40.

⁷³ I.h. Ennek némiképp ellentmond az a tény, hogy Widor 1929-ben ajánlólevelet írt Duruflé részére, hogy megkapja a Saint-Étienne-du-Mont orgonista állását, azonban ehhez nem feltétlenül kellett, hogy közvetlen kapcsolatban álljanak. I.h.

⁷⁴ I.m., 41. Dukas Debussyvel együtt tanult a Conservatoire-ban, Widorral ellentétben foglalkoztatta a régizene, valamint rendkívül behatóan tanulmányozta Franck műveit. I.m., 42.

⁷⁵ I.m., 43. Emellett Frazier kiemeli, hogy Dukas a formai építkezés terén is legalább olyan aprólékos volt, mint Vierne. I.h.

⁷⁶ I.m., 44.

⁷⁷ I.h. Duruflé kiválóan teljesített, és kiemelkedett a legtöbb diák közül, minden tanulmányi kurzusához kapcsolódóan többször díjazták: tizenkét év alatt öt *premier s prix*-t (orgona, zeneelmélet, zongorakiséret, ellenpont, zeneszerzés), egy *second prix*-t, két *premier accessit*-et és három *second accessit*-et kapott. Az egyetlen dolog, amiben nem jeleskedett az a zenekari vezénylés volt; egyszer sem jutott be a Conservatoire karmesterversenyekre. I.h.

⁷⁸ I.m., 27.

⁷⁹ I.m., 35.

⁸⁰ I.m., 35. Frazier hozzáteszi, hogy a vádagnál sokkal fontosabb, hogy Duruflé áldozatául esett a papság és Vierne között fennálló rossz viszonynak, mivel az orgonistát tömegek figyelték játék közben, s a klérus szalonhoz kezdte hasonlítani a karzat légkörét. I.h.

⁸¹ I.m., 52. Langlais saját bevallása szerint Tournemire őt akarta utódnak a Clotilde-ba; ezt tiszteletben tartva többekkel együtt Duruflé is visszalépett, azonban mégsem Langlais-t, hanem az idős Joseph Ermend-Bonnalt választották meg a posztra. Langlais végül 1945-ben megkapta a Sainte-Clotilde *organiste titulaire* pozícióját. I.h. A Notre-Dame esetében még fájdalmasabb volt a csalódás, mivel Vierne egy, a halála után felbontandó levélben hagyta meg, hogy ki az a négy orgonista, akik közül utódjának ki kell kerülnie – Duruflé, Langlais, Litaize és Alain voltak a listán –, a papság azonban Léonce de Saint-Martin-t nevezte ki, aki nemesak a levélben nem szerepelt, de Vierne kifejezetten ellenezte, hogy az állást ő kapja meg. I.m., 50.

⁸² I.m., 49.

Farkasházi Dávid: „Montre et Voix Humaine” – Maurice Duruflé orgonakíséretes kórusműveinek
hangzásvilága Párizs megújuló egyházzenejének tükrében

be a titulust, amikor súlyos autóbaleset érte,⁸³ s 1986-os haláláig gyakorlatilag munkaképtelenné vált. A számos átalakításnak köszönhetően, melyet az orgonán végeztetett – nemritkán saját költségén – sikerült azt Párizs egyik legjobb hangszerévé tennie, s bár Duruflé maga továbbra is a Notre-Dame orgonáját tartotta a legcsodálatosabbnak, az Étienne-du-Mont „Duruflé saját esztétikájának gyümölcsevővé vált.”⁸⁴

⁸³ Frazier: *In Gregorian Mode*, i.m., 3. 1975. május 29-én Duruflé és felesége Dél-Franciaországi vakációjukról tértek haza, amikor egy ittas sofőr áttért az ő sávjukba, és 150 km/órás sebességgel frontálisan beléjük hajtott. A vétkes sofőr azonnal életét veszítette, a zeneszerző és felesége pedig súlyosan megsérültek. Duruflé kirepült az autóból, mindkét lába szilánkokra tört, feleségének a válla és bordái sérültek, valamint szinte teljesen legyalulta fejbőrét az autó fémváza. Madame Duruflé később úgy nyilatkozott, férjének olyan fájdalmai voltak, hogy „jobb lett volna, ha meghal a balesetben”. Frazier, 89.

⁸⁴ I.m., 199. Különös tény, hogy a zeneszerző 8. emeleti lakásának dolgozószobájából és teraszáról csodálatos kilátás nyílik Párizsra, középpontban a Notre-Dame-al. Saját párizsi tanulmányút alapján (2025. 01. 25–29.). Csupán sejthető, hogy milyen kettős érzés lehetett Duruflé számára az áhított katedrális állandó látképe otthonából, mely egész élete során előtte állt.

5. Duruflé orgonára és kórusra írt művei

Duruflé legismertebb műve a *Requiem* op. 9, emellett főként orgonadarabjai kerülnek gyakrabban előadásra. Ennek részben az az oka, hogy egész élete során mindössze tizennégy opus-t adott ki, az elsőt 1927-ben, az utolsót 1977-ben.¹ Az, hogy ötven év alatt az opusok száma nem több, a források vizsgálata nélkül is arra utal, hogy Duruflé rendkívül alapos komponista volt, aki a legutolsó pillanatig csiszolgatta kiadásra szánt műveit. Frazier *Maurice Duruflé. The Man and His Music* című könyvében így ír:

Aprólékos zeneszerző volt. Az írást unalmas és kimerítő folyamatként élte meg. Ravelhez hasonlóan »szinte apró cafatonként kellett kitépnie zenéjét magából.« Elképesztően kritikus volt műveivel szemben, az évek során újra és újra visszatért hozzájuk, hogy változtatásokat tegyen. Henry Doyen, akivel együtt végezte a Conservatoire-t, úgy emlékezett vissza Duruflé első vázlataira, mint amiken több volt a húzás, mint a tényleges hangjegy. Sok művét kidobta, számos alkotását sosem adták ki. Madame Duruflé szerint »Maurice borzasztó kemény volt önmagával szemben.«²

Ronald Ebrecht, az általa szerkesztett *Maurice Duruflé, 1902–1986. The Last Impressionist* című tanulmánykötet előszavában szintén megjegyzi, hogy „a zeneszerző pedáns aprólékossággal készítette elő műveit a kiadásra, és rutinszerűen dobott ki minden vázlatot, amelyet nem tartott megfelelőnek.”³

Ha a kiadott darabokat időrendben vizsgáljuk, látjuk, hogy egy aktívabb komponálási szakasz volt a szerző életében az 1920-as évek végén, s a következő évtized elején, majd ezt követően viszonylagos egyenletességgel, de sok év kihagyással készültek és kerültek kiadásra az új művek (Függelék, 4. táblázat). Feltűnő lehet az évszámok és az opus számok között némely esetben előforduló ellentmondás: például a *Messe “Cum júbilo”* op. 11 keletkezési dátuma 1966, míg az op. 12-t és az op. 13-at korábban, 1961 környékén, illetve 1962-ben írta a szerző. Az adatoknak minden esetben Duruflé, vagy hitvese, Marie-Madeleine Duruflé (1921–

¹ Frazier, 247.

² I.m., 111. Saját fordítás.

³ Ronald Ebrecht: „Preface. Maurice Duruflé, the Last Impressionist, 1902-1986.” In: Ronald Ebrecht (szerk.): *Maurice Duruflé, 1902–1986. The Last Impressionist*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2002.) v-vi. Saját fordítás.

1999) saját kezű számozásai adnak hitelt: az op. 12-t és 13-at például Madame Duruflé látta el ezekkel a számokkal.⁴

A tizenöt opus közül (a 2001-ben kiadott, de számozatlan *Méditation* című orgonaművet is beleszámolva)⁵ hét készült szóló orgonára, nem számítva a *Requiem* op. 9, a *Messe “Cum júbilo”* op. 11 és a *Notre Père* op. 14 orgonakíséretes verzióit. Szóló zongoraművet vagy átiratot kettőt találunk (valamint a *Requiem* kiadatlan zongorakíséretes változatát), kamaraművet csupán egyet (valamint a *Trois Danses* op. 6 négykezes és kétzongorás átiratait). Önálló zenekari kompozíció a *Trois Danses* op. 6 és az *Andante et Scherzo* op. 8, oratorikus művek a *Requiem* op. 9 és a *Messe “Cum júbilo”* op. 11 különböző zenekari változatai. A cappella kórusmű a *Quatre Motets sur des thèmes grégoriens* op. 10, valamint a *Notre Père* op. 14 vegyeskari verziója. Mindebből feltűnő, hogy ugyan Duruflé életművében majdnem minden műfajból találunk egy-egy példát, ezek azonban valóban nem többek egy-egy példánál, így különös hangsúlyt kapnak a kórusra és orgonára/zenekarra írt oratorikus alkotások.

5.1. *Requiem* op. 9 (1947)

Duruflé legismertebb és egyben legterjedelmesebb műve a *Requiem* op. 9 1947. szeptemberében készült el.⁶ A darabot a zeneszerző szülővárosában, Louviers-ben írta és édesapja emlékének ajánlotta, aki 1945. február 5-én hunyt el.⁷ A mű legfontosabb ismérve, hogy a *Missa pro Defunctis* gregorián mise dallamaiból építkezik, melyek szépsége lenyűgözte Duruflét.⁸ Eredetileg egy orgonaszvitet készült írni belőlük, később azonban úgy érezte a dallamok elválaszthatatlanok magától a szövegtől, így jutott el egy nagyobb szabású kompozíció gondolatáig, melynek megírásában kiadója, a Durand is támogatta.⁹ Nem Duruflé volt az első, akit megihletett a *pro Defunctis* gregorián mise, például Tomás Luis de Victoria (1548–1611) is felhasználta az eredeti dallamokat azonos című művében (1583), valamint az *Officium defunctorum*-ban (1603), azonban a reneszánsz óta nem született olyan *Requiem*, amely teljes egészében az eredeti melódiakincset veszi alapul.

⁴ Frazier, 131., 132.

⁵ E mű tematikus anyaga részben megegyezik a *Messe “Cum júbilo”* op. 11 *Agnus Dei* tételének orgona bevezetőjével és átvezetésével.

⁶ I.m., 166.

⁷ I.m., 168. Az ajánlás a kotta első oldalán is olvasható: *à la mémoire de mon père*.

⁸ I.m., 166.

⁹ I.m., 168.

Duruflé nagyon kritikus volt önmagával, ezért Jean és Noël Gallon zeneszerzők,¹⁰ Marcel Dupré és Nadia Boulanger tanácsát is kikérte a készülő mű kapcsán. Dupré első pillanattól fogva nagyra tartotta a művet,¹¹ azonban Boulanger gyengének tartotta azt, és néhány tanáccsal látta el Duruflét, amit a zeneszerző meg is fogadott. 1947. december 11-én írt levelében meghívta Boulanger-t az első koncertszerű előadásra – az ősbemutatót rádión közvetítették –, s jelezte, hogy hamarosan elkészíti az *Offertoire* átdolgozását, a kapott iránymutatásnak megfelelően. Egy 1957-es levelében Boulanger immár gratulált a műhöz, amelyet ezúttal a közönség soraiból hallott.¹² Július 13-i keltezésű válaszában Duruflé így ír:

Mélyen meghatódtam megindító leveledtől. A *Requiem* mindazonáltal igen szerény kompozíció. Örülök, hogy ez alkalomból ismét kifejezhetem mérhetetlen hálámat a csodálatos tanácsokért, melyeket akkor adtál, amikor a darabbal bajlódtam. Valójában neked köszönhetem, hogy felülkerekedtem a problémáimon.¹³

Nem tudjuk, hogy Boulanger egészen pontosan milyen tanácsokkal látta el a zeneszerzőt, azonban Duruflé említett leveléből sejthető, hogy azok főként a III. *Domine Jesu Christe* tételre vonatkoztak. A *Requiem* nyugodt, békés atmoszférája két helyen, a III. és a VIII. *Libera me* tételben távolodik el a vigasztaló, szemlélődő hangvételtől a drámai kifejezés felé: ezek szövege sokkal intenzívebb képeket használ a kárhozattól való félelem kifejezésére, mely komplex dramaturgiát kíván. A mű ősbemutatójának felvételét visszahallgatva kitűnik,¹⁴ hogy az nagyrészt azonos a később megjelent partitúra anyagával, egyedül két tételben hallhatunk komoly eltérést: az egyik a *Sanctus*, amelynek 51. próbajelnél a férfikar újakezdi a „Sanctus” megszólításokat, s ezek vezetnek át a „Benedictus” szövegrészhez.¹⁵ Nagyobb a különbség az említett III. tételben: már annak indulása sem azonos a később kiadott partitúrával, ezen kívül jelentős változás van a 26–31. próbajel között. Ezen a helyen a „libera eas de poenis inferni, et de profundo lacu” („szabadítsd meg [őket] a pokol büntetésétől és mélységéből”) szövegszakasz drámai ismétlése és fokozása történik, melyen az ősbemutató után Duruflé komoly átalakításokat tett. Az első verzió felvételén az építkezés kevésbé sodró, inkább sorozatosan megtorpanó és disszonáns hangvételű, melyből hiányzik belőle az a lendület és

¹⁰ Jean Gallon Duruflé tanára volt a Conservatoire-ban (lásd 4.2. alfejezet), az ő testvére volt Noël (1891–1966).

¹¹ I.m., 179.

¹² I.m., 178.

¹³ I.h. Saját fordítás.

¹⁴ <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/musicopolis/1947-maurice-duruflé-première-audition-de-son-requiem-5788575> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 19.) A linken tévesen 1974 szerepel 1947 helyett.

¹⁵ A partitúrában az említett helyen a „Sanctus” visszatérés elmarad, helyette a teljes énekkar ismétli a „Hosanna in excelsis” szövegszakaszt a „Benedictus”-hoz való átvezetésként.

himnikus karakter, amely a VIII. *Libera me* tétel 82–84. próbajele között immár megtalálható. Boulanger minden bizonnyal e terület átgondolására buzdította a zeneszerzőt; mind a felvétel, mind kettejük levelezése erre enged következtetni.

A *Requiem* ősbemutatója 1947. november 2-án, Halottak napján volt, az említett országos rádióadás keretében.¹⁶ November 8-án jelent meg a *Le Figaro*-ban Bernard Gavoty (1908–1981), francia orgonista és muzikológus kritikája, melyben egyrészt leszögezi, hogy Duruflé kivételesen tehetséges zeneszerző, akinek ezen oldalát kevés műve miatt sajnálatosan nem ismeri a közönség, másrészt azonnal kiemeli, hogy a felszíni hasonlóság ellenére a *Requiem* korántsem ikertestvére Fauré azonos című művének.¹⁷ Gavoty szerint a darab hangzásvilága által a szerinte monoton és száraz gregorián dallamvilág „rózsaként nyílik ki”.¹⁸ Egy másik korai kritika (november 27.) Henriette Roget (1910–1992) tollából való, aki orgonistaként maga is játszott az ősbemutatón:

Duruflé munkája nem szól jobban a holnaphoz, mint a mához, vagy a tegnaphoz: időtlen jellege a hitbéli állandóságból fakad. Ha Mozart, Berlioz, Fauré *Requiem*-jei szerzőik fájalmába engednek betekintést, Verdi pedig egy adott korszak szülötteinek felkiáltása, akkor Duruflé a megbékélés, az örök mennyei derű hangját hozza el, éppoly alázatosságba burkolódzva, mint az az anonim szellemi légkör, melynek katedrálisainkat köszönhetjük. [...] nem édes, nem panaszos, és magában hordozza azt a misztikus szikrát, melyet César Franck [...] a romantika kaotikus zűrzavarára válaszul felélesztett.¹⁹

Ez a rövid részlet érzékletesen világítja meg Duruflé zenéjének sajátos „időtlenységét”, melyet több kritikus és zenetudós is hangsúlyoz, s amelynek egyik oka épp a gregorián dallamvilághoz való szoros kötődés, mely szintén zenetörténeti korszakok felett álló végtelen örökség. Mindemellett relevánsnak találok azt is, hogy Roget César Franckot nevezi meg a „misztikus szikra” felélesztőjének.

A *Requiem* négy verzióban készült el, az énekszólamok mindben azonosak, a kíséret apparátusa viszont különböző: nagyzenekar orgonával (1947), kisebb zenekar és orgona (1947 és 1961 között, keletkezése pontosan nem ismert), szóló orgona (1947) és szóló zongora

¹⁶ I.m., 169. Ugyanezen a Salle Gaveau-ból sugárzott koncerten hangzott el Alexandre Tansam (1897–1986) 6. szimfóniája, valamint Lajtha László (1892–1963) *In memoriam* című műve is. I.h.

¹⁷ I.h.

¹⁸ I.m., 170.

¹⁹ I.h. Saját fordítás. Frazier kiemeli, hogy szokatlan kritika írása egy, a produkcióban részt vevő muzikus részéről. I.h.

(keletkezése nem ismert).²⁰ Ebből az első három került kiadásra (1950, 1948, 1961), a szóló zongorakíséretes verzió mindmáig nem elérhető.²¹ Látszik, hogy az egyes változatok kiadása nem követi megírásuk sorrendjét: a nagyzenekari és szóló orgona verzió ugyanabban az évben keletkezett, a másik kettő feltehetőleg később.

Duruflé a két zenekari-orgona változat előadását támogatta, azon belül is a legelső, nagyzenekari verziót részesítette előnyben.²² A szóló orgonára készült redukción az előadhatóság megkönnyítése céljából készítette el, ugyanakkor kifejezte, hogy különösen a vonós hangszínek hiánya miatt – melyekről úgy gondolta lehetetlen átültetni orgonára²³ – ez a verzió kevesebbet tár fel a mű hangzásának eredeti gazdagságából. Ennek okán készült el a harmadik, kisebb zenekarra és orgonára írt változat, mely a zeneszerző elképzelése szerint egy teljes szimfonikus zenekar illúzióját kelti.²⁴ Ebben az orgona legalább olyan fontos, mint a szóló orgonás verzióban, azonban mellé vonóskar és ad libitum hárfa, három trombita és üstdob társul (hasonló kamarazenekari hangszerelést láthatunk Fauré *Requiem*-jének 1893-as változatában, valamint César Franck A-dúr miséjének esetében is, lásd a 2.1.2. alfejezetben). Duruflé életében a művet utoljára 1980. április 25-én adták elő a Saint-Étienne-du-Mont-ban; legközelebb ugyanitt 1986-ban hangzott el a zeneszerző temetésén.²⁵

5.1.1. Összehasonlítás Fauré *Requiem*-jével

Fontos kitérni Bernard Gavoty kritikájának azon kijelentésére, miszerint Duruflé alkotása korántsem másolata Fauré *Requiem*-jének. E mögött értelemszerűen felsejlik, hogy már a kortársak is sok esetben Fauré hatását vélték felfedezni a műben, amit azonban Duruflé elutasított:

Nem hinném, hogy Fauré hatott volna rám, ellentétben sok zenekritikus véleményével, akik egyébként eme nézőpontjukat soha, semmilyen módon nem fejtették ki bővebben. Én

²⁰ I.m., 175.

²¹ I.h. Ez utóbbi változat elkészültének oka kizárólag a praktikum volt: Duruflé szerette volna egyszerűsíteni a karnagyok és korrepetitorok dolgát a betanítás során. Végül azért nem került kiadásra ez a verzió, mert a zeneszerző félt, hogy a könnyebb előadhatóság okán ez sokkal elterjedtebbé válna, mint az orgonát és/vagy zenekart alkalmazó változatok, s a zeneszerző semmiképp se szerette volna elveszteni az ezekben kimunkált hangszíneket. Farkasházi Dávid: „Interjú Frédéric Blanc-al.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 29.) (Digitális hangfelvétel)

²² Frazier, 176.

²³ I.m., 112.

²⁴ I.m., 176.

²⁵ I.m., 180.

egyszerűen megpróbáltam körülvenni magam a gregorián énekhez illő stílussal, valamint a solesmes-i bencések ritmikai interpretációjával.²⁶

A solesmes-i gregorián ritmizálással behatóbban a 6.1. alfejezetben fogunk foglalkozni, de azt itt is leszögezhetjük, hogy Duruflével ellentétben Fauré nem használt gregorián dallamokat, így darabjában a metrikai pulzálás sokkal kiegyenlítettebb.

A Fauréhoz való hasonlítás legfőbb oka nagyrészt a sok helyen megegyező modális harmóniakezelés,²⁷ valamint a darabok apparátusa lehetett. Mindkét darab több verzióban íródott, azonban Duruflé első kritikusi ekkor csak a nagyzenekari változatot ismerhették, s azt feltehetőleg Fauré legkésőbbi, 1901-ben kiadott szintén zenekari verziójával vetették össze. Habár a két mű hangszerelése nem pontosan azonos, mégis jelentős egyezés, hogy a zenekaron és kóruson kívül orgona, hárfa, valamint két szólista is szerepel mindkét darabban (Faurénál szoprán és bariton, Duruflénél mezzoszoprán és bariton),²⁸ továbbá mindkét esetben a *Pie Jesu* az egyetlen szólótétel (szoprán/mezzoszoprán), ami centrális elhelyezkedésével szimmetrikus szerkezetet kölcsönöz a műveknek. Megemlítendő az is, hogy mind Fauré, mind Duruflé darabjában viszonylag sok a szólamszó az énekkaron belül.

A művek összevetésében fontos szereppel bír a tételek rendje is, mely szintén szoros azonosságot mutat. Mind Fauré, mind Duruflé kihagyja a Dies irae szekvenciát, mely meghatározó eleme a legtöbb gyászmisének. E drámai szövegű tétel hiánya összességében kevésbé harsány hangzásvilágot eredményez, mely inkább szól a végső megnyugvásról, mint az utolsó ítélettől való rettegetéstől. Mindkét darabban megjelenik a *Pie Jesu* és az *In paradisum* tétel, előbbi a *Sanctus* és *Agnus Dei* tételek között, utóbbi a művek zárásaként szerepel. A *Pie Jesu* a Dies irae szekvencia utolsó versszaka,²⁹ melynek kiragadása szokatlanak tűnik, azonban nem Fauré az első, akinél előfordul: Charpentier (1688–1698 között), Pierre Bouteiller (1693), Cherubini (c-moll 1816 és d-moll 1836), Dvořák (1890) és Gounod (1893) halotti miséiben is megtaláljuk azonos helyen.³⁰ Ennek liturgikus helye az Elevatio, azaz Úrfelmutatás, melyre vonatkozóan a Szentszék 1600-tól engedélyezte a zenei aláfestést.³¹ Mind Bouteiller, mind Charpentier halotti miséjében az *Élévation* alatt éneklendő tételként van feltüntetve a *Pie Jesu*,

²⁶ I.m., 173. Saját fordítás.

²⁷ Fauré az École Niedermeyerben tanult, ahol a régizene kiemelt figyelmet kapott. Darázs Renáta: *Gabriel Fauré dalai*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat). 10.

²⁸ Később Duruflé a bariton szólót elhagyta, e szólószakaszokat a férfikaron osztotta el. Keene, 10.

²⁹ A Dies irae szekvencia liturgikus helye a Tractus-t követően van.

³⁰ Charpentier-nél furcsa módon a Sanctus és a Benedictus között található.

³¹ <https://lexikon.katolikus.hu/E/elevatio.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 04. 29.)

feltehetőleg ezt az élő hagyományt folytatta Cherubini, Dvořak és Fauré is, amely minden bizonnyal Duruflé számára is ismert volt. Ugyanígy a *Libera me* tétel (mely a halotti matutinum utolsó responzóriuma) jelenlétéről se mondhatjuk, hogy kirívó, hiszen megtalálható Liszt és Verdi *Requiem*-jében, valamint Victoria mindkét fent említett miséjében.

Az *In Paradisum* az egyetlen tétel, amelynek megkomponálása valóban szokatlan Faurénál, s ez tovább erősíthette a két mű közötti rokoni kapcsolatot érzetét a korai kritikákban. Az *In Paradisum* nem a gyászmise, hanem a temetési szertartás éneke, a sírhelyhez vonulás közben megszólaló körmeneti antifóna. Megjelenésére Fauré előtt csupán Cherubini c-moll *Requiem*-jében találunk példát, aki 1820-ban mellékelte négy évvel korábban írott művéhez.³² Duruflé számára tehát dramaturgiai szempontból ebben az esetben kiemelt példa lehetett, hogy Fauré e tétellel fejezi be *Requiem*-jét, amivel a békesség, megnyugvás érzetét erősíti.³³ Fauré és Duruflé *Requiem*-jének tételrendjét a 3. táblázat mutatja:

Gabriel Fauré: <i>Requiem</i> (1901-es kiadás)	Maurice Duruflé: <i>Requiem</i> (1947)
I. <i>Introït et Kyrie</i>	I. <i>Introït</i>
II. <i>Offertoire</i>	II. <i>Kyrie (Enchaînez)</i> ³⁴
III. <i>Sanctus</i>	III. <i>Domine Jesu Christe</i>
IV. <i>Pie Jesu</i>	IV. <i>Sanctus</i>
V. <i>Agnus Dei</i> (benne a <i>Lux aeterna</i> communioval)	V. <i>Pie Jesu</i>
VI. <i>Libera me</i>	VI. <i>Agnus Dei</i>
VII. <i>In Paradisum</i>	VII. <i>Lux aeterna</i>
	VIII. <i>Libera me</i>
	IX. <i>In Paradisum</i>

3. táblázat, Gabriel Fauré és Maurice Duruflé *Requiem* című műveinek tételrendje

Jól látható, hogy apróbb felosztási különbségektől eltekintve a tételrend azonos. A két *Requiem* tehát hasonló apparátussal és hangvétellel gyakorlatilag megegyező szövegsorrendet követ, így a köztük lévő különbségek elsősorban nem ebből a szempontból lelhetők fel (habár, mint láttuk a legtöbb esetben Duruflé előtt más példák is álltak): sokkal inkább a tételek forma- és dallamalkotásának szempontjából.

³² Veronica Franke: „Form, Function and Compositional Methods in Five Pie Jesu Domine Settings: Luigi Cherubini, Gabriel Fauré, Anton Dvořak, Maurice Duruflé and Hendrik Hofmeyr.” *To the Director of Music* 43/1 (2023. december): 155–177. 163.

³³ Maga az *In Paradisum* gregorián antifóna más zeneszerzőknél is előkerül, de gyászmisén kívüli kompozíciókban: Jean-Yves Daniel Lesur (1908–2002) 1932-ben írt azonos című orgonaművében használja fel, Jean Langlais 1978-ban keletkezett *Triptyque Grégorien pour Orgue* című ciklusának II. tétele (*In Paradisum*) szintén az antifóna egyik feldolgozása.

³⁴ Attacca

A művek melodikus anyagát vizsgálva a legfontosabb eltérés – mint már fentebb is utaltunk rá –, hogy Fauré nem használ gregorián dallamokat, míg Duruflé teljes egészében azokra építi a kompozíciót. Ezzel összefüggésben fontos a gregorián formaalkotó tulajdonsága is, mely az egyes antifónák, versusok sorrendjén, rezponzoriális ismétlésén alapul, s így maga a szöveg a formáló erő. Fauré szabadabban bánik a textúra alkotta keretekkel, sok esetben nem pontosan követi a liturgikus sorrendet; szövegrészeket hagy ki, vagy nem ismétli vissza az antifónát, egy helyen pedig az érzelmi fokozás céljából rövid indulatszót is beilleszt, ami nem szerepel a halotti misében (*II. Offertoire* kezdetén: „O Domine Jesu Christe”). Fauré *Requiem*-je liturgikus tabló, melyben mintha a mise egyes részei felett elmélkedő imádságot folytatna a szerző.

Duruflé művének ezzel szemben – habár érzelmi hangvételében hasonló Fauréval – alapvető szervező eleme a liturgikus szöveg adta forma, mely az eredeti dallamok folyamatos jelenlétével párosulva lineáris liturgia érzetét adja. Ebből a szempontból Duruflé gyászmiséjének szellemisége sokkal inkább Liszt *Requiem*-jével rokon, amelynek ugyanígy szubsztanciája a liturgikus textus sajátos kontinuitása (azonban gregorián dallamok nélkül). Fontos ugyanakkor hangsúlyozni, hogy Duruflé a *Requiem*-et feltehetőleg nem liturgiára, hanem koncertterembe szánta, erre enged következtetni az ütős hangszerek aránylag nagy száma (az 1903-as „*motu proprio*” tiltja ezek használatát a liturgia során),³⁵ valamint a tény, hogy bizonyos helyeken többször ismételi szövegrészeket (ugyanakkor sose hagyja el, vagy keveri össze azokat, mint Fauré).³⁶ Ha Fauré *Requiem*-je liturgikus tabló, amely a szent szöveg felett elmélkedik, úgy Durufléé egyfajta stilizált liturgia, mely annak szellemi cselekményét jeleníti meg a színpadon. Mindezek alapján csatlakozni tudok Dennis Keene karmester – Duruflé műveinek elismert előadójának – véleményéhez, miszerint minél jobban ismeri az ember a *Requiem* op. 9-et annál kevésbé tartja hasonlónak Fauré művéhez.³⁷

³⁵ Frazier, 179.

³⁶ A *Sanctus* és *Agnus Dei* tételekben az előírt egynél, illetve háromnál többször hangzanak el a liturgikus akklamációk, míg a *Domine Jesu Christe* tételben a „libera [animas omnium fidelium defunctorum] eas de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum:” („szabadítsd meg [minden megholt hívő lelkét] a pokol büntetésétől és mélységéből: szabadítsd meg őket az oroszlán torkától, hogy el ne nyelje őket a pokol és le ne zuhanjanak a sötétségbe:”) szövegrészt ismétli egynél többször a drámai hatás érdekében a zeneszerző. Ugyanez az egyetlen olyan terület, ahol az ismétlések alkalmával már nem a teljes szöveg hangzik el (a szögletes zárójellel jelölt szakasz kimarad).

³⁷ Keene, 11.

5.2. *Messe "Cum júbilo"* op. 11 (1966)

Duruflé másik nagyszabású oratorikus műve a *Messe "Cum júbilo"* op. 11 sokkal kevésbé ismert, mint a *Requiem* op. 9. A darab 1966-ban keletkezett, s az ajánlás ezúttal a szerző feleségének, Marie-Madeleine Duruflé-Chavalier-nek szól (*à ma femme*).³⁸ Ekkorra a *Requiem* már általánosan ismert volt, s Duruflé elkötelezettsége a gregorián dallamvilág iránt tovább gyümölcsözőt az op. 10 számú *Quatre Motets sur des thèmes grégoriens* négytétéles a cappella kórusműciklus megírásával (1960).³⁹ A darab komponálásához a zeneszerző ezúttal is kikérte Nadia Boulanger véleményét.⁴⁰

Az op. 9-hez és op. 10-hez hasonlóan az op. 11 is a gregorián dallamvilághoz nyúl: a Cum Júbilo (IX.) gregorián mise melodikus anyagát dolgozza fel.⁴¹ Ezt jellemzően a Boldogságos Szűz Mária ünnepein, valamint a neki szentelt május hónapban énekelték, de a gyakorlatban bármikor alkalmazható volt.⁴² A dallam megjelenik már Frescobaldi *Musica Fiori* (1635) című munkájának második kötetében (*Messe della Madonna*) is.

A mű különlegessége, hogy nem vegyeskar, hanem unisono baritonkórus szerepel benne, bariton szólistával kiegészülve. Ez a szokatlan kórushasználat önmagában is archaizáló hangvételt eredményez, melyet csak fokoz a Cum Júbilo mise dallamainak jelenléte. A *Requiem* kórusfaktúrájában a *Messe pro Defunctis* dallamai sokszor színes harmóniai köntöst, illetve – a *Kyrie* tétel esetében – neoreneszánsz polifonikus kidolgozást kapnak az énekkaron belül, azonban erről a *Messe "Cum júbilo"* esetében az egyszólamúság miatt nem beszélhetünk. Ez az elsöre szerényebbnek, üresebbnek ígérkező hangvétel valójában felfokozott liturgiai jelleget és lebilincselően gazdag dallamalkotási megoldásokat foglal magában: Duruflé ebben a misében már nem pusztán csak felhasználja és variálja a gregorián melodikus anyagot, hanem esszenciájukból újakat hoz létre, melyek az eredetiek ismerete nélkül megkülönböztethetetlenek azoktól. Az archaikus és a zeneszerző által komponált dallamok az

³⁸ Frazier, 128. Frazier kitér arra, hogy néhány kutató úgy véli talán a II. Vatikáni Zsinat (1962–1965) változtatásaira való válaszul komponálta Duruflé a művet, amivel bizonyítani akarta, hogy a gregorián ének modern köntösben is használható. Erre azonban a zeneszerző sose tett megjegyzést, sógornője pedig kifejezetten tagadta, hogy így lett volna. I.m., 130.

³⁹ I.m., 126. A műben feldolgozott gregorián dallamok: Ubi caritas et amor, Tota pulchra es Maria, Tu es Petrus, Tantum ergo Sacramentum. Az op. 9, 10 és 11-en kívül Duruflé gregorián témákat felhasználó művei a *Tryptique: Fantasia sur des thèmes grégoriens* op. 1 és a már említett *Prélude, adagio et choral varié sur Veni Creator* op. 4. A szám szerint öt kompozíció jelentősnek mondható, hiszen az életmű közel felét jelenti a zeneszerző esetében.

⁴⁰ I.m., 128.

⁴¹ A mai római misekönyvek számozott miséi újkori összeállítások, melyek a 9–15. században regionálisan kialakult és használt egyes legjellemzőbb tételek egységesítései. „A "miseordinárium" nem új műfaj, hanem régi műfaj új köntösben.” írja Dobszay László. Dobszay, 331.

⁴² Frazier, 128.

orgonán és a férfikaron egymást körbejárva, cserélgetve, variálva alkotnak zenei spirált, egyfajta „neogregorián DNS-t”.

A *Messe “Cum júbilo”* tételrendje azonos a gregorián miséével: *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*, Credo nélkül. Formailag a *Requiem*-hez hasonlóan a szöveg tagolja, azonban a *Gloria* és *Sanctus* tételek esetében a szerző megismétel bizonyos szövegsorokat a dramaturgia érdekében.

Szintén a *Requiem*-mel rokon, hogy a *Messe “Cum júbilo”* is három verzióban került kiadásra, s feltehetőleg inkább koncertre, mint liturgikus alkalomra szánta a szerző (habár utóbbira is alkalmas). 1966-ban Duruflé először egy nagyzenekari változatot készített, ezt követte még ugyanabban az évben egy szóló orgonakíséretes verzió. Később, ahogy az op. 9 esetében is, elkészült a mű kíséretének kisebb zenekarra és orgonára írott változata (a zenekar ezúttal is vonóskar, valamint ad libitum hárfa, három trombita és üstdob), ennek keletkezési időpontja azonban nem ismert. A változatok kiadása eltér megírásuk sorrendjétől: elsőként a szóló orgonás verziót adták közre (1967), majd a redukált zenekari kíséretet (1971), végül a legelső, nagyzenekaros változatot (1972).⁴³ A mű bemutatója 1966. december 18-án volt a párizsi Salle Pleyel koncertteremben, melyen az eredeti, nagyzenekari verziót adta elő az Orchestre Lamoureux, Jean-Baptiste Mari vezényletével.⁴⁴

5.3. *Notre Père* op. 14 (1977)

A *Notre Père* Duruflé utolsó műve, mely két verzióban készült el és jelent meg. A Miatyánk szövegét megszólaltató alkotás egyben az egyetlen, melyet a szerző nem latin, hanem francia nyelvre készített, s amely célzottan liturgikus célra írt zenemű. A darabot a Saint-Étienne-du-Mont plébánosa rendelte a gyülekezet számára,⁴⁵ s Frazier szerint talán Rimszkij-Korszakov (1844–1908) azonos című kompozíciójának ellenpontjaként szánta, mely az 1970-es években Párizs-szerte igen népszerű volt a templomokban.⁴⁶ Duruflé a darabot feleségének ajánlotta, mely a kotta előlapján olvasható (*à ma femme*).⁴⁷

⁴³ I.m., 130.

⁴⁴ I.m., 128. A bariton szólót Camille Maurene énekelte, aki a *Requiem* első, rádiós elhangzásakor is a szólista volt (s egyben korábban Duruflé iskolatársa Rouenben). Az egyszólamú férfikar a Chorale Stéphane Caillat tagjaiból állt – ugyanez a kórusgyűlés volt, amelyik 1961-ben bemutatta a *Quatre Motets sur des thèmes grégoriens*-t. I.m., 126.

⁴⁵ I.m., 132.

⁴⁶ I.m., 133.

⁴⁷ Ez minden bizonnyal azért is fontos, mert az 1975-ös balesetet követően Madame Duruflé rengeteg időt töltött férje ápolásával a zeneszerző 1986-os haláláig. Farkasházi Dávid: „Interjú Frédéric Blanc-al.” (Interjú

5. Duruflé orgonára és kórusra írt művei

A *Notre Père* 1977-ben íródott, s ugyanabban az évben került először kiadásra.⁴⁸ Az első változat egyszólamú énekszólamot és orgonakíséretet tartalmaz, ezzel is erősítve a gyülekezeti használatot;⁴⁹ ugyanennek okán mind a vokális rész, mind a kíséret rendkívül egyszerű, könnyen énekelhető és játszható. A dallam, habár teljes egészében Duruflé saját alkotása, mégis érezhetően táplálkozik a liturgikus melodikus légkörből: a művet indító F-G-A felütés azonos a Pater noster gregorián antifóna kezdetével (45a és 45b kottapélda). Az orgonakíséret harmonizációjára a modalitás a jellemző, mely Duruflé műveiben kiemelten fontos vonás a gregorián dallamkincs hordozása okán. A darabból a szerző 1978-ban a cappella vegyeskari verziót is készített,⁵⁰ melynek szoprán szólama tartalmazza az eredeti dallamot, a másik három szólam pedig az orgonakísérettel azonos. E változatban két helyen ossia szerepel (46. kottapélda): e pontokon Duruflé nem tudta eldönteni melyik lenne a jobb verzió, ezért a művet aktuálisan vezénylő karnagyra bízta a döntést.⁵¹



Pa-ter noster, qui es in cæ-lis :

45a. kottapélda, a Pater noster gregorián antifóna



No-tre Pè - re qui es aux cieux,

45b. kottapélda, Duruflé, *Notre Père*, 1–2. ütem, énekszólam

3

Ossia*

nom soit sanc-ti-fi-é, que ton nom soit sanc-ti-fié, que ton
be thy name; thy name; thy name; thy name;

nom soit sanc-ti-fi-é, que ton nom soit sanc-ti-fié, que ton
be thy name; thy name; thy name; thy name;

nom soit sanc-ti-fi-é, que ton nom soit sanc-ti-fié, que ton
be thy name; thy name; thy name; thy name;

nom soit sanc-ti-fi-é, que ton nom soit sanc-ti-fié, que ton
be thy name; thy name; thy name; thy name;

46. kottapélda, Duruflé, *Notre Père*, 3–4. ütem

készítésének dátuma: 2025. 01. 29.) (Digitális hangfelvétel) Az ajánlás minden bizonnyal a hála jele is Duruflé részéről.

⁴⁸ I.m., 132.

⁴⁹ Párizsban a mai napig igen gyakori, hogy az egyes templomok zenészei írják a templom hívei számára az énekelt repertoár egy részét; a Notre-Dame-nak például saját, belső használatú énekesfüzete van. Saját párizsi tanulmányút alapján (2025. 01. 25–29.).

⁵⁰ I.m., 133.

⁵¹ Farkasházi Dávid: „Interjú Frédéric Blanc-al.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 29.) (Digitális hangfelvétel)

Érdekes és Duruflé zeneszerzői attitűdje szempontjából fontos tény, hogy az 1977-es kiadásból még hiányoznak az ossia-k, ellenben az 1978-as vegyeskari változatban már szerepelnek. Frédéric Blanc – Duruflé hagyatékának örököse – szerint a zeneszerző gondolkodásának megértéséhez elengedhetetlen tudni, hogy esetében a kompozíciók elsőként kiadott változata nem az alkotói folyamat végét, hanem csupán egy állomását jelentik.⁵² Innentől kezdve Duruflé minden művét újra és újra elővette, átgondolta, alakította, s ez a *Notre Père* esetében két-két ütem erejéig döntésképtelenséghez vezetett, így végül mindkét lehetséges verziót bent hagyta a következő kiadásban.⁵³ A praktikus szempontok mellett ugyanez a hosszas, őrlődő, tökéletességet kereső alkotói felfogás az, amely a zeneszerzőt egyéb műveinek újabb és újabb változatának elkészítésére készítette.⁵⁴ Duruflé kompozícióinak megértéséhez elengedhetetlen tehát annak elfogadása, hogy azok folyamatosan változtak a zeneszerző képzeletében is.

⁵² I.h.

⁵³ I.h.

⁵⁴ I.h.

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem op. 9* és a *Messe “Cum jubilo” op. 11* című művein keresztül

Duruflé kompozícióinak sajátos jellege, hogy párhuzamosan jelennek meg bennük a régizenei, valamint a 20. századi zeneszerzői technikák. Habár a szüntelenül alkalmazott gregorián dallamvilág önmagában is megteremti az archaikus hangvételt, a zeneszerző számos olyan szerkesztésmódot felvonultat műveiben, melyek azt tovább fokozzák. Mindemellett Duruflé tudatosan nyúl korának zeneszerzői gesztusaihoz is, habár eszköztára visszafogottabb, mint például Messiaené. Progresszivitása éppen abban rejlik, hogy a különböző zenei rétegeket észrevehetetlenül varrja össze kimunkált szerkesztésmódja és leheletfinom hangzásvilága segítségével.

A bemutatott műrészletek alapjául mind a *Requiem*, mind a *Messe “Cum jubilo”* esetében a szóló orgonakíséretes verziót választottam, egyrészt mert ezek előadása a leggyakoribb, másrészt mert maga a szerző készítette őket. Duruflé átíratái nem kényszeredett megoldások a praktikusabb előadás céljára, hanem ugyanannak a zenei ötletnek a különböző, többszöri manifestációi,¹ s így önálló műalkotásként értelmezendők. Emellett szól az is, hogy maga a zeneszerző is több ízben vezényelte ezeket a verziókat, például 1967. május 16-án a párizsi Saint Merry templomban a *Messe “Cum jubilo”*-t (a mű orgonaszólamát felesége, Marie-Madeleine Duruflé játszotta).² A szóló orgonakíséretes és a zenekari verziók hangszerelés okozta különbségeire a 6.6. alfejezetben térek ki.

6.1. A gregorián dallamok felhasználásának módjai

A gregoriánum alkalmazása a vokális művekben nem volt újkeletű Duruflé idejében, a különböző egyházzenei reformok révén sok zeneszerző használt konkrét, vagy parafrázis-jellegű idézeteket, például Liszt a *Missa choralis*-ban (1865) és a férfikari *Szekszárdi mise* (1869) egyes tételeiben, vagy Guy Ropartz (1864–1955) a *Messe Te Deum laudamus* (1926) című miséjében. Duruflé esetében tehát nem a dallamok jelenlétének ténye, hanem azok mennyisége és felhasználási módjai a figyelemre méltók. A dallamok alkalmazását több aspektusból kell vizsgálnunk, ha meg akarjuk érteni a zeneszerző gondolkodásmódját, így azt *ritmikai* és *melodikus* szempontból elemezzük.

¹ Frazier, 112.

² I.m., 131.

6.1.1. Ritmizálás

Duruflé a melódiák ritmizálásánál a gregoriánnum solesmes-i értelmezését vette alapul, mellyel kapcsolatban Auguste Le Guennant-tól (1881–1972), a kor elismert teológusától és orgonistájától, a *Précis de rythmique grégorienne: D’après les principes de Solesmes* című sorozat szerzőjétől kért tanácsot.³ A solesmes-i metódus a kiegyenlített, folyamatos haladásra épül,⁴ a hangokat kettes és hármas csoportokba rendezve egyforma hosszúnak kezeli,⁵ kivéve a ponttal jelölteket, melynek jelentése a hang érték kétszeresre nyújtása.⁶ A kettes-hármas egységek folyamatos, „szabálytalan [...] váltakozása a zenei ritmusnak életet, sűrűséget és állandó megújulást ad” – írta Duruflé.⁷ Ezek a csoportok nagyobb egységekbe rendeződnek, melyet a solesmes-i bencések arsis-thesis rendszernek neveztek.⁸ Az arsis a dallam fellendülése, a thesis a mozgás leereszkedése; utóbbit függőleges vonallal, ictus-sal jelölik.⁹ Az ictus mindig a neuma első hangjára esik, ami viszont nem szükségszerűen azonos a latin szósúllyal, sőt jellemzően a szó utolsó szótagján helyezkedik el. Duruflé magyarázatában:

Modern notációnk erős ütemegye természetes módon esik egybe az ictussal, s mivel ez nem azonos a latin szósúllyal így az ütemegy jelentősen enyhül. [...] A gregorián ritmus eme interpretációjában [...] a dallam és a latin szöveg hajlékonyságot és könnyedséget kap, visszafogott és éteri szelídséget, mely megszabadul ütemvonalaink szétdaraboltságától.¹⁰

Mindez nemcsak azt eredményezi, hogy gyakran érkezik hangsúlytalan szótag „súlyos” ütemegyre, hanem azt is, hogy számos esetben a hangsúlyos szótaggal induló szó nem ütemegyen kezdődik (például 47. és 49. kottapélda).¹¹ A latin szöveg- és dallamkezelésnek e módja alapjaiban ad újszerű hangvételt Duruflé vokális műveinek.

A hajlékonyság, szétdaraboltság elkerülése – s nemritkán a thesis megfelelő helyre helyezése – érdekében Duruflé szinte állandó jellegű ütemváltással él, s nagyon gyakran

³ I.m., 167.

⁴ Ellentétben a szemiológiai és ornamentális irányzattal, melyek eltérő megközelítése a gregorián dallamvilág felé lényegesen más ritmizálást, éneklési módot eredményez. Dobszay, 231–233.

⁵ I.m., 229.

⁶ I.m., 230.

⁷ Frazier, 167. Saját fordítás.

⁸ Az elnevezés egy középkori elmélet két félértett terminusából született. Dobszay, 230.

⁹ I.h.

¹⁰ Frazier, 167. Saját fordítás.

¹¹ Röviden visszautalva Fauré *Requiem*-jére: a két mű közti felfogásbeli különbség így már a legelső „Requiem” megszólalásnál kiviláglik.

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe "Cum jubilo"* op. 11 című művein keresztül

használ aszimmetrikus taktusokat. Rögtön hozzá kell tenni, hogy az aszimmetria valójában nem megfelelő jelző Duruflé hullámzó stílusának kapcsán, hiszen az jelentéséből eredően feltételezi a szimmetria jelenlétét, s az attól való eltérést. Azonban a gregoriának a solesmes-i értelemben vett, egyenletes metrumtól minél inkább elszakadni vágyó elhangzása alapjaiban sem rendelkezik a szimmetria érzékelési vágyával. Tempóérzetünket a kisebb ritmikai egységek (legtöbbször nyolcadok) egyenletessége adja, melyek kettes-hármas csoportokba rendezve gyakran eredményeznek 5/8-os, 7/8-os, 9/8-os, akár 11/8-os ütemeket (47. kottapélda).¹² Duruflé tehát nem aszimmetrikus ütemeket ír, hanem a solesmes-i ritmizálást (48. kottapélda) helyezi ütemvonalak közé. A zene súlytalan és szabad, csupán notációja aszimmetrikus, így a zeneszerző darabjainak egyik problematikája hasonló a reneszánsz vokálpolyfónia azonos aspektusához.

47. kottapélda, Duruflé, *Messe "Cum jubilo"* op. 11, *Kyrie*, 37–40. ütem

48. kottapélda, részlet a *Text Book of Gregorian Chant. According to the Solesmes Method* című angolra fordított solesmes-i kiadvány XIV. fejezetéből, mely a gregorián ének helyes kíséretével foglalkozik (155. oldal).¹³ Ütemvonalak elhelyezésével Duruflé műveihez hasonló „aszimmetriát” láthatnánk.

Mindez az előadókra, s különösen a karnagyra nagy felelősséget ró: nem elsősorban azért, mert az aszimmetrikusan írt ütemek belső elosztása szövevényes, hanem éppen amiatt, mert az

¹² Megjegyzendő, hogy Duruflé esetében a 6/8 sok esetben nem 2x3, hanem 3x2 csoportra, míg a 9/8 nem 3x3, hanem a 3+2+2+2 felosztás valamely permutációjára oszlik.

¹³ <https://media.musicasacra.com/pdf/sunol.pdf> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 05. 07.)

aszimmetria ellenére a zene legtöbbször legato. A mozdulatoknak úgy kell segítenie a biztos tájékozódást és a ritmikai pontosságot, hogy egyúttal puha, kötött hangképzés születhessen. Ezt nemritkán tovább árnyalják a különböző belső ritmikai eltérések (47. kottapélda, orgona, pedálszólam), illetve a gyakori tempóváltások, s az ezekkel járó különböző vezénylési osztások, főként a hármas csoportokban.

6.1.2. Dallamkezelés

A gregoriánum alkalmazása melodikai szempontból a fentiekhez hasonló összetettséget mutat Duruflé vizsgált két művében. A dallamok feldolgozásának három szintjét különböztetjük meg: konkrét idézet, zenei időzőjel¹⁴ és gregorián ihletésű saját dallam.

Konkrét idézetről természetesen akkor beszélhetünk, ha az eredeti dallam hiánytalanul, változtatás nélkül hangzik el. Ilyen megszólalással indul a *Requiem* op. 9 (42. és 49. kottapélda):

Re - qui - em ae - ter - nam_ do -
na_ e-is_ Do - mi - ne, et_ lux_ per -
pe - tu - a lu - ce - at_ e - is_

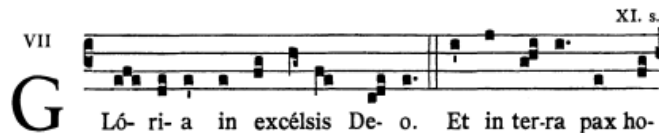
49. kottapélda, Duruflé, *Requiem* op. 9, I. *Introit*, 1–20. ütem, a férfikar szólama

A fenti kottapéldán a hangról hangra egyezés mellett jól látszik Duruflé solesmes-i alapokon nyugvó kiegyenlített ritmizálása is. Itt is megfigyelhető, hogy az ütemegyek legtöbb esetben nem követik a szósúlyokat (9. ütem Domine/Domine, 17. ütem luceat/luceat), valamint, hogy a szöveg súlyozása tovább lágyul a gyakori szinkópáló menetek miatt (4. ütem, 16. ütem).¹⁵ Ugyanígy teljes egyezést mutat az op. 11 *Gloria* tételének nyitó motívuma az alapul vett gregorián témával (50a és 50b kottapélda):

¹⁴ Arany János találó kifejezése. Arany János: „Hagyomány a 20. század zenéjében. IV. Maurice Duruflé: Requiem.” In: S. Szabó Márta (szerk.): *Szolfézs-zeneismeret tanárok, ének-zene tanárok és karvezetők továbbképzése*. (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.) 127–140. 131.

¹⁵ Ilyen szinkópáló menetek gyakran az orgona pedál szólamában is megjelennek. A részlet egyúttal arra is jó példa, hogy Duruflé dallamai olyan mértékben melizmatikusak, amennyire az alapul vett gregorián az. Legtöbb esetben inkább szillabikus és neumatikus fordulatok alkotják kórusműveit.

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe "Cum jubilo"* op. 11 című művein keresztül

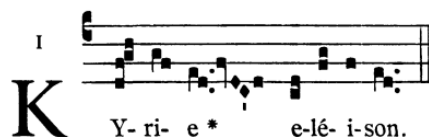


50a kottapélda, a *Cum jubilo* (IX.) gregorián mise Gloria tételének első dallamsora



50b kottapélda, Duruflé, *Messe "Cum jubilo"* op. 11, *Gloria*, 5–8. ütem, bariton szólam

Nemcsak az énekkarban, hanem az orgonaszólamban is feltűnnek eredeti dallamok (51a és 51b kottapélda), ennek arányairól részletesebben a 6.5. alfejezetben foglalkozunk.

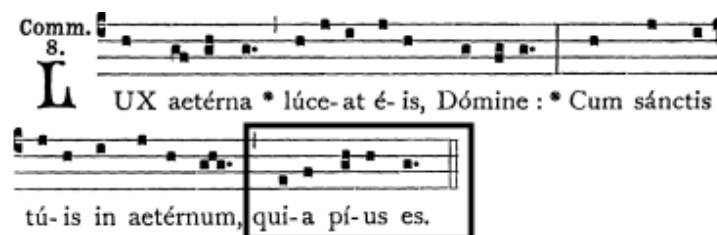


51a kottapélda, a *Cum jubilo* (IX.) gregorián mise Kyrie tételének első dallamsora



51b kottapélda, Duruflé, *Messe "Cum jubilo"* op. 11, *Kyrie*, 1–3. ütem, orgona, jobb kéz szólama

Jellemző a konkrétan átemelt dallamok esetében, hogy nem az egész melódia, csak annak valamely frázisa hangzik el témafejként, mint például a *Requiem* VII. *Lux aeterna* tételében is, ahol a gregorián antifóna záró frázisát („quia pius es”), majd egy abból alkotott önálló dallamot szólaltat meg az orgona az első négy ütemben (52a és 52b kottapélda). Az így létrejött négy ütemes dallamot elvontan egyfajta improvizatív-jellegű gregorián-műzenei „kibernetikus organizmusnak” tekinthetjük. A dallam újbóli elhangzása után a szoprán szólam az eredeti, teljes antifónát énekli (58. kottapélda).

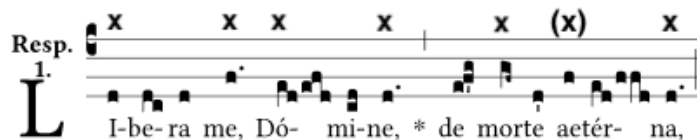


52a kottapélda, a *Messe pro Defunctis* gregorián mise Communio-jának antifónája

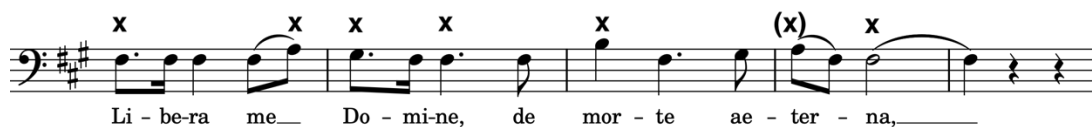


52b kottapélda, Duruflé, *Requiem* op. 9, VII. *Lux aeterna*, 1–4. ütem, orgona

A második típusú *melodikus* módszer Duruflé műveiben a gregorián téma zenei idézőjelbe helyezése. Ebben az esetben már nem beszélhetünk konkrét idézetről, mivel a komponált dallam több ponton eltér az eredetihez képest, amely azonban mégis felismerhető marad. Ennek egyik legekleatásabb példája a *Requiem* VIII. *Libera me* tételének kezdőtémája a basszus szólamban (53a és 53b kottapélda): a dallamok ugyan nem pontosan egyeznek, de a legfőbb lépések, s így a frázis váza azonos (x betűkkel jelölve).¹⁶



53a kottapélda, a halotti matutinum utolsó responzóriumának (*Libera me*) kezdő dallamsora



53b kottapélda, Duruflé, *Requiem* op. 9, VIII. *Libera me*, 5–9. ütem, basszus szólam

A zenei idézőjelbe tett dallamok kapcsolata egyértelmű az alapul vett gregoriánnal, azonban egyfajta pasztell ecsetvonás érezhető rajtuk, melytől lejtésük kevésbé aprózódó, ugyanakkor megtartják az eredeti dallam hozzávetőleges hosszát és melodikus irányait. Ennek kialakításában Duruflé sajátos eszköze, hogy az idézeteket gyakran más hangsorba transzponálja, így azok elvesztik azonosságukat, de megtartják felismerhetőségüket. Fontos különbséget tenni a pár hangos témafej-citátummal induló, de azután szabad kompozícióként tovább haladó frázisok (52b kottapélda) és a zenei idézőjelbe tett, hasonmás dallamok között, melyekben nincs egzakt idézet, összességében viszont mégis közelebb állnak a gregorián eredetihez (53b kottapélda).

A Duruflé vokális műveiben előforduló harmadik típusú dallamalkotási mód a *gregorián ihletésű saját dallam* létrehozása. Ebben az esetben a megszólaló melódia nem

¹⁶ A részlet egyúttal arra is jó példa, hogy ahol a gregoriánban a neuma szósúlyra esik (például: Domine) ott Duruflé is ütemegyre helyezi azt.

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe "Cum jubilo"* op. 11 című művein keresztül

idézet, átalakítás, hanem a zeneszerző saját kompozíciója, melynek lejtése, ambitusa, ritmizálása mégis gregorián melizmára, neumára emlékeztet. Ilyen a *Messe "Cum jubilo"* *Kyrie* tételének himnikusan belépő férfikari témája (54. kottapélda), melyet az orgonaszólamban elhangzó névadó dallam előz meg (51b kottapélda). A mise kezdete egyfajta „auditív délibáb”, ahol a hallgató az első pillanattól ki van téve egy tematikus érzéki csalódásnak, hiszen előzetes ismeretek nélkül nem lehetünk biztosak abban, hogy amit hallunk az eredeti gregorián, vagy gregorián ihletésű zeneszerzői kompozíció.¹⁷



54. kottapélda, Duruflé, *Messe "Cum jubilo"* op. 11, *Kyrie* 3–5. ütem, bariton szólam

6.2. Régizenei szerkesztésmódok

Duruflé nem pusztán bemutatja, alakítja, újraértelmezi a gregorián témákat, hanem egyúttal sorozatosan rétegi és összekapcsolja őket. Mindezt sok esetben – ahogy Poulenc esetében is láthattuk – korábbi korok kompozíciós szerkesztésmódjainak segítségével teszi, melyek tovább erősítik az archaikus hangvételt.

A két műben számos kánont figyelhetünk meg. Ezek általában nem pontos ismétlések, hanem félúton vannak a tiszta kánon és a szabad imitáció között. Legtöbbször a később belépő szólam valamilyen változtatást tartalmaz, hogy a korábban megszólaló – jellemzően a konkrét idézetet, vagy zenei idézőjelbe tett dallamot hordozó – szólam ne sérüljön: ez lehet ritmikai, melodikus, vagy mindkettő. Ilyen értelemben Duruflé kánonkezelése az alá-fölé rendeltség miatt nem polifon, hanem homofon-jellegű. Az op. 9 VI. *Agnus Dei* tételében a szoprán és alt szólam kvartkánonban énekel, az altban hangszori eltérést látunk (55. kottapélda):

Szoprán
A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em.

Alt
A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em.

55. kottapélda, Duruflé, *Requiem* op. 9, VI. *Agnus Dei*, 25–30. ütem (66–67. próbajel), szoprán és alt szólam

¹⁷ Tudatosan kerülöm a 17-18. századhoz és a Henri Du Mont-hoz köthető pszeudo-gregorián kifejezést, mivel ezen művek liturgikus használatra születtek, Duruflé alkotása viszont elsősorban műzenei, koncertre szánt kompozíció.

Az op. 11 *Gloria* tételében kvintkánont figyelhetünk meg az orgona és a férfikar között (56. kottapélda). Habár a két szólam ritmikailag és dallamilag is egyezik, az aszimmetrikus ütemekben kettes-hármas csoportjaik elosztása nem azonos. Ez eltérő súlyrendet okozna, azonban nem cél ennek érzékeltetése, mivel az roncsolná a kánon szabad folyását.¹⁸ A hangzás épp azáltal válik még izgalmasabbá, hogy az orgonaszólamba beírt legato ezt az eltérést csak lágyan engedi érzékeltetni.¹⁹

9 a Tempo
à 3 f à 2 à 3 à 2
a Tempo Lau - dá - mus te. Be - ne - di - ci - mus
à 3 à 2 à 3 à 2

56. kottapélda, Duruflé, *Messe "Cum júbilo"* op. 11, *Gloria*, 15–18. ütem, férfikar és orgona jobb kéz szólama

Más, ezekhez hasonló kánonokat nemcsak az énekszólamokban, hanem az orgona melodikus anyagai közt (például op. 9, I. *Introit*, 7–10. próbajel: a jobb kéz szólamában az antifóna visszatérése és kvartkánonja), vagy akár az orgona és az énekkar között is találunk (op. 9. VII. *Lux aeterna*, 77–78. próbajel, oktávkánon a szoprán és az orgona közt).

Az op. 9 II. *Kyrie* tétele egyszerre tartalmaz két meghatározó régizenei vonást. A gregorián témát a zeneszerző ezúttal reneszánsz polifonikus szerkesztésmódban szólaltatja meg az énekkaron (ez nem gyakori Duruflé vokális műveiben, inkább a szólamszólók, unisono menetek, homofon szerkesztés, illetve a kétszólamú kánon a jellemző). Ezzel párhuzamosan a tétel 10. ütemétől az orgona *cantus planus* technikában, tehát kiegyenlített hangértékekben játssza el a témát. A részlet érdekessége, hogy míg a kóruszólamok az eredeti első frázis után szabad imitációba kezdenek, addig az orgonában hiánytalanul hangzik el a gregorián dallam (Függelék, 7. kottapélda, 11–13. próbajel). Duruflé mindezeket túl gyakran használ valamilyen ritmikai vagy dallami ostinato-t, amely jellemzően a pedálszólamba kerül (57. kottapélda).

¹⁸ A részletet az eredeti gregoriánnal összevetve kitalálható, hogy a solesmes-i arsis-thesis a férfikar szólamával egyezik (amely azonos a latin szósúlyokkal is).

¹⁹ Hozzáteszem, hogy ezek csupán a hangsúly szelíd, puha, szinte észrevehetetlen hullámzásai, ahogy arra a 6.1. alfejezetben kitértünk.

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe “Cum jubilo”* op. 11 című művein keresztül

57. kottapélda, Duruflé, *Messe “Cum jubilo”* op. 11, *Sanctus*, 1–4. ütem

6.3. Harmóniakezelés

Duruflé harmóniai nyelvezetének hármas jellege van. Egyik oldalról meghatározza a modalitás, amelyet maguk az idézett gregorián dallamok is indukálnak, s amely egyben eszköz is a zeneszerző kezében a számtalan melodikus variáció kialakításában. Másfelől korántsem csak az archaikus harmóniakezelés, hanem számos 20. századi akkordfordulat és hangsor is helyet kap műveiben. Ahogy már korábban is utaltam rá: Duruflé éppen attól progresszív, hogy nem tűnik annak.

A harmadik – s talán nehezebben definiálható – pillér e kérdéskörben véleményem szerint Duruflé templomi orgonista tevékenységének hatása. A párizsi egyházzenei tradícióban az orgonaimprovizációnak hatalmas szerepe van; a katedrálisok főorgonistái népéneket csak ritkán játszanak, és a kórus kíséretében is csak akkor vesznek részt, ha az kétorgonás művet ad elő (lásd 2.2., 2.3. alfejezet). Az *organiste titulaire* voltaképpen azon liturgikus idők művészi kitöltéséért felelős, melyek alatt sem a gyülekezet, sem az énekkar nem énekel.²⁰ Duruflé esetében meggyőződésem, hogy számtalan akkordfordulat, dallami variáció ösztönszerűen megtalálható volt nemcsak leírt kompozícióiban, hanem improvizációiban is, s ugyanígy leírt műveinek harmóniai vonatkozása is részben ebből a szempontból érthető meg. Ez leginkább azokra a klaszter-jellegű, pien-hangos akkordokra vonatkozik, melyek igen gyakoriak alkotásaiban. Rendkívül sok négyeshangzatot használ, melyek fordításai a legkülönbözőbb helyzetekben váltják egymást, s a hangzás ilyenkor mintha Duruflé improvizációs ösztönét idézné meg. Az op. 9 VII. *Lux aeterna* tételében az énekkar első a cappella megszólalása is ilyen: a szoprán által énekelt gregorián dallam, s a szopránt szöveg nélkül kísérő alsó három

²⁰ Jellemzően: *Entrée* (bevonulás), *Offertoire* (felajánlás), *Communion* (áldozás), *Sortie* (kivonulás). Természetesen ezek alatt is szólhat népének, vagy kórusmű, de azt keretezheti orgonaimprovizáció.

Farkasházi Dávid: „Montre et Voix Humaine” – Maurice Duruflé orgonakíséretes kórusműveinek hangzásvilága Párizs megújuló egyházzenejének tükrében

szólám modális négyeshangzatokat alkot. A hangzás esszenciája a sötét, fedett tónusban és a szűk felrakásban van (58. kottapélda).

75 (♩ = 84)

SOPRANOS *p*
 ALTOS. *pp*
 TÉNORS *pp*
 BASSES *pp*

Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in

ou

ou

ou

58. kottapélda, Duruflé, *Requiem* op. 9, VII. *Lux aeterna*, 9–12. ütem, énekkar

A fenti példában és más helyeken is megfigyelhető az ellenmozgás hiánya, sőt Duruflé sok esetben a kíséretet párhuzamosan vezeti a dallammal (például 52b kottapélda), mely szintén lehet improvizációs vonás, az orgonán ugyanis a regisztrálás és a redőny használata mellett a fekvés megváltoztatásával is lehetséges dinamikai árnyalást elérni. Amikor Duruflé a dallammal egy irányba vezeti a kíséretet akkor egyúttal a dinamika és a hangszín is megváltozik.

A tételek hangnemi terve is modális jelleget mutat, mivel az egyes formarészek tonalitása közötti leggyakoribb távolság nem a kvint, hanem a terc. Ez szintén jól látszik a *Lux aeterna* tétel egyes szakaszainak hangnemi eloszlásában (4. táblázat). A tercalapú gondolkodás ugyanakkor nemcsak a formarészek hangnemi tervében, hanem a gyakori különböző tercrokron fordulatokban is megmutatkozik.

Ütem:	1–8.	9–15.	16–21.	22–28.	29–37.	38–47.	48–59.
Szólám:	orgona	SATB	orgona	tutti	orgona, ST	orgona, SATB	orgona, AB
Hangnem:	D-fríg	F-mixolid/ D-fríg	A-fríg	C-mixolid	F-dúr	D-fríg	B-dúr
Forma:	A	B	Av	Bv	C	A+Bv	C

4. táblázat, Duruflé, *Requiem* op. 9, a VII. *Lux aeterna* hangnemi és formai elosztása

Mivel a modális harmóniak természetüknél fogva nem funkcionálisak – hiszen nincs bennük vezető hang – kvintkörre épülő hangnemi tervet elvétve találunk csak a vizsgált két

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe "Cum jubilo"* op. 11 című művein keresztül

opusban. Ha a funkciós gondolkodás mégis megjelenik, akkor az általában a gregorián alapdallam kvint-transzpozíciójával jár együtt. Az op. 11 *Kyrie* tételében az orgonán szólal meg a gregorián *Kyrie* kilenc dallamsora, melyek három nagyobb egységet alkotnak (Függelék, 8. kottapélda). A 4–6. dallamsort Duruflé kvinttel feljebb helyezi, „domináns” elmozdulást sugallva. Csak a 7. dallamsortól tér vissza a D-alapú „tonikai” modus, mely egyben a teljes első szakasz ismétlése a *Kyrie*-ben. Ezzel Duruflé egész tétel modális-gregorián stílusát egyfajta funkcionális képkeretbe helyezi. A modális és funkciós érzet egyszerre van jelen az op. 9. I. *Introit* tételének hangnemi tervében (5. táblázat) is, ahol a középső nagyobb formarész (a versus elhangzása) az alaphang feletti terc hangnemében indul, majd a versus második fele az e feletti kvintről folytatódik.

Ütem:	1–23.	24–30.	31–41.	42–63.
Szólam:	tutti	orgona + S	orgona + A	tutti
Hangnem:	F-hypolid	a-moll	e-moll	F-hypolid
Forma:	A	B		A

5. táblázat, Duruflé, *Requiem* op. 9, az I. *Introit* hangnemi és formai elosztása

Részben a fentiekből is következik, Duruflé modulációi klasszikus értelemben ritkán előkészítettek, inkább hirtelen, vagy épp pasztellesen árnyalt, lassan lezajló hangnemváltásokról beszélhetünk. A dallam hangsorának megváltoztatása együtt jár a kísérő harmónia váltásával és fordítva. Erre látunk egy példát az op. 11 *Gloria* tételében (Függelék 9. kottapélda): az első három ütem f-moll és F-pentaton alapú, klaszteres harmóniai után a 4. ütemben ünnepélyesen szólal meg a tág felrakású tiszta F-dúr akkord. A C mixolidban elhangzó gregorián dallam (50b kottapélda) alatt továbbra is e harmónia vibrál. A 8. próbajelnél hirtelen változás áll be: az iménti melodikus motívum B-je H-ra változik. Ha a dallam az eredeti gregorián szerint haladna tovább (50a kottapélda) G-A-E-F-G-G hangoknak kellene következniük, azonban kvarttal lejjebb C-ről indul (C-D-A-H-C-C), s máshová kerül a kisszekund is. Az így eol-színezetet kapó motívumot Fisz alapú félszűk négyeshangzat kíséri az orgonában, Fisz-Gisz trillával a jobb kézben (mely korábban F-G volt). A létrejövő Fisz-Gisz-A-H-C-D-E hangkészlet 1:2-es modellskála (Fisz-Gisz-A-H-C-D), illetőleg egészhangú skála (C-D-E-Fisz-Gisz) részletének/ötvözetének tekinthető, s impresszionista vibrálást eredményez. Duruflé a 12. ütemben egyetlen pillanat alatt visszaállítja az eredeti F-G-trillás F-

dúr akkorddal kísért C-mixolíd kiinduló hangnemet, melyet azonnal a pedál dallamimitációja színez d-eolra.²¹

Ehhez hasonló 20. századi harmóniakezelést és hangsorvariációkat hallhatunk több más alkalommal is. Az op. 11 *Sanctus* tétele az orgona fanyar harmóniájával indul: az első akkord E-Gisz-H hármashangzatához D és C hangok társulnak (Függelék 10. kottapélda). A második ütemben a bal kézben a Gisz-H hangok Fisz-A-ra lépnek le, így kiadva a C-D-E-Fisz-Gisz egész hangú skála töredékét, melyet a H hang lágyít E-dúrrá. Ezen a ponton a regisztráció is kiemelendő: a Récit-en (redőnymű) Bourdon 8', Dulciane 8', Principaux 4', Principaux 2' és Plein jeu (mixture) regisztereket kér a zeneszerző, piano dinamika mellett. Az alapokkal megtámogatott éles, fényes principál-mixture hangzás a zárt redőny miatt misztikus, túlvilági lebegést eredményez, melyet az egészhangú skála hangjai színeznek tovább. A pedálba ugyanakkor 32, 16 és 8 lábas Bourdont és 16, valamint 8 lábas fuvolákat ír Duruflé. Ez jól hallható, ugyanakkor nem éles, hanem testes, sűrű, üstdobütés-szerű hangzást eredményez, mely a Récit-hez képest konkrét hang érzékelést tesz lehetővé. Habár az osztinatóban nem szerepel a G hang, mégis C-dúrnak halljuk a dallamot, mely fölött az E-dúr egész hangú klaszter lebeg vibrálón, de halkan, így a hangzás bitonális jelleget ölt. A férfikar E-dúrban éneklő az 5. tónusú gregorián melizmát. A 7. ütemben minden átmenet nélkül tisztul ki a hangzás C-dúrrá, ekkor a hiányzó G hang is megjelenik az énekkarban, ugyanakkor a pedálszólam akusztikus skála kivágatát játssza.²² A 4 ütemes szakasz a 11. ütemben alakul vissza a megkezdett bitonális ködbe.²³

A fentiekhez hasonló 20. századi nyelvezetű az iménti *Sanctus*-t követő *Benedictus* tétel is, mely az 1:2 modellskála hangjaiból (C-Cisz-Disz-E-Fisz-G-A-B) enharmonikusan alkotott mixtúrális menettel indul E orgonapont fölött (59. kottapélda).

²¹ Tudományosan nem vizsgálható kérdés vajon volt-e szövegkifejező szándéka a szerzőnek? Mindenesetre ez is egy lehetséges megközelítés: a „Gloria in excelsis Deo” („Dicsőség a magasságban Istennek”) szövegrész fényesen szikrázó hangzása után az „Et in terra pax hominibus” („És a földön békesség a [jóakarátú] embereknek”) ziláltabb, feszített harmóniái fejezhetik ki a földi zűrzavart, melyet a „bonae voluntatis” („jóakarátú”) ismét fényes, mennyei hangvétele követ. Az isteni szféra modális és csillogó, míg az emberi számító (skálahasználat) és élesen lüktető, melyet csak a „jó” (az isteni szféra) iránti vágy oldhat fel.

²² A megszólaló Fisz-G-A-B-C hangok egyaránt részei az 1:2-es modellskálának is, azonban a megelőző E és D hangokkal együtt érzékeljük őket akusztikus skálának (C-D-E-Fisz-G-A-B) a szakasz pedálszólamát.

²³ Liturgikus vonatkozásban rendkívül kifejező ez a hangnemi sokszínűség. A szöveg tartalmát tekintve a *Sanctus* nem az emberek imája, hanem az *angyaloké*, melyhez a gyülekezet csatlakozik. A tétel a katolikus szentmisében nem sokkal a felajánlási cselekmény után helyezkedik el: a püspöki és ünnepi szertartásokon ennek része az oltár tömjénnel való megfüstölése, melynek szúrós, erős illata ezután szétterjed a katedrálisban. A túlvilágba szálló, gomolygó tömjénfüst misztikus volta jelenik meg a *Sanctus* bódító, bitonális hangzásában.

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe "Cum júbilo"* op. 11 című művein keresztül

Moderato ♩ = 88

Barytons

R. Dulciane 8
ou Flûte 8

P. Bourdon 8

Péd. Bourdon 8

59. kottapélda, Duruflé, *Messe "Cum júbilo"* op. 11, *Benedictus*, 1–4. ütem

Szintén a *Messe "Cum júbilo"*-ban, az *Agnus Dei* tételben figyelhető meg ugyanennek a modellskálának a megjelenése az énekkarban is (60b kottapélda): a férfikar belépésekor a gregorián dallamot (60a kottapélda) Duruflé áthelyezi az E-Fisz-G-A-B-C-Desz skálába. Az eredeti melódia csak a harmadik megszólaláskor hangzik el, amikor az akklamáció szövegzárása már nem „miserere nobis” („könyörögj értünk”), hanem „dona nobis pacem” („adj nekünk békét”), így a hangsor transzpozíciójának ismét szövegkifejező jelentése is van.

(X) XIII. s.

V

A

-gnus De- i, * qui tol- lis peccá-ta mun-

60a kottapélda, a *Cum júbilo* (IX.) gregorián mise *Agnus Dei* tételének első dallamsora

39 Poco piu lento ♩ = 58

TUTTI *p*

à 4

sempre *p*

A-gnus_ Dé - i, qui_ tól - lis pec-cá - ta mún - di,

60b kottapélda, Duruflé, *Messe "Cum júbilo"* op. 11, *Agnus Dei*, 1–4. ütem, bariton szólam

A 20. századi nyelvezet egyik legigézőbb, Debussy-t és Ravelt idéző pillanata a *Requiem* zárása (Függelék 11. kottapélda). A 102. próbajelnél a pedál Fisz orgonapontja fölött a klaszteres hangnemi ködből kibontakozó h-moll akkordot az utolsó két ütemben D-dúr kvartszext, majd C-dúr kvartszext követi (az orgonapont immár a szopránban és az orgonista jobb kezében van), végül a mozgás poláris kapcsolattal érkezik meg a Fisz-dúr szeptim-, majd nónakkordra. Az alt 1 és az orgona átkötött E hangjának befejezetlenséget sugalló érzetét a hangszer utolsó, ütemkettőn megszólaló Gisz hangja erősíti tovább. A hármás piano, és a trés

long²⁴ szerzői utasítással ellátott korona az elhunyt lélek megérkezését fejezi ki az örökkévalóságba.

6.4. Kóruskezelés

A *Requiem* és a *Messe* „*Cum júbilo*” énekari szempontból sokszínű képet mutatnak. A művek egyaránt tartalmaznak nyugodt, puha hangzású szakaszokat, de ugyanígy drámai erővel ható, hangilag intenzív részeket is. A *Requiem* csúcspontjai ebből a szempontból a III. *Domine Jesu Christe* és a VIII. *Libera me* tételek, melyek szövegei nagyrészt a végítélettől és a kárhozattól való félelmet jelenítik meg. Egyedül e két tétel tartalmaz Duruflé egész vokális életművében fortississimo jelölést. A *Domine Jesu Christe* tételben ez a 31. próbajelnél van, amikor az énekhar már harmadszor énekl el a „libera eas de ore leonis” („szabadítsd meg őket az oroszlán torkától”) szakaszt – melyet Duruflé a liturgikus szövegtől eltérően többször ismételt a drámai hatás érdekében –, a *Libera me* tételben pedig a 90. próbajelnél, amikor a basszus szólam által már egyszer megszólaltatott „Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amare valde” („Ama nap a harag, balsors és nyomorúság napja lesz, nagy nap lesz és igen keserű”), végítéletéről szóló drámai szövegrészt ismétli a teljes énekhar az orgona harsogó modális akkordjainak kíséretében. Mindkét helyen rendkívül magas a kórusfelrakás: előbbiben a szoprán és tenor két- illetve egyvonalas A hangot, az alt és basszus két- illetve egyvonalas C hangot tart, s ugyanilyen magasállású kopulázott menet indul a *Libera me* 90. próbajelénél, ahol a szoprán-alt és tenor-basszus szólamok egymástól oktáv távolságban énekelnek tercpárhuzamot, mely az A”-F”/A’-F’ tercen csúcsosodik ki. A *Messe* „*Cum júbilo*” hasonlóan nagy figyelmet kíván e tekintetben, mivel ambitusa a baritonszólam számára rendkívül megerőltető, s így körültekintő hang- és karnagy- hozzáállást igényel. A szólam jellemzően magas regiszterben mozog, olykor kifejezetten tenorális hangvételt véve: legfelső hangja egyvonalas G, melyet a *Gloria* tétel 22. próbajele után négy ütemmel ér el a „Tu solus Altissimus” („te vagy az egyetlen Fölség”) szövegrész megszólaltatásakor.

A *Requiem* esetében a fent részletezett, és néhány hasonló szakaszon kívül főleg bensőséges, lágy, puha hangképzés és különböző színek létrehozása, kikeverése szükséges. Érzékletes hely az 58. kottapélda zenei anyaga: a gregorián dallamot piano éneklő szoprán a másik három szólam nem szöveggel, hanem „ou” (magyarul „ú”) hangzóval, pianissimo kíséri.

²⁴ Jelentése: nagyon hosszan, mely Duruflé esetében igen komolyan veendő.

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe "Cum júbilo"* op. 11 című művein keresztül

A részlet egyrészt a megfelelő szólamarányok kialakítását kívánja, másrészt lehetőséget ad a hangzó különböző árnyalatainak kidolgozására.

Hasonló, nem szöveges kíséretet látunk a nőikar első megszólalásaiban az I. *Introit* tételben is. Az elhangzó gregorián dallam utolsó hangja fölé a szoprán és alt szólam F-A terccel, „â” vokálissal úszik be, a gregorián frázis utolsó motívumát énekelve (Függelék 6. kottapélda), az égi angyalok távolról beszűrődő visszhangját imitálva. Ehhez kapcsolódóan kiemelendő, hogy a tétel 9. próbajeléig (51. ütem) a négyszólamú énekkar sosem mond teljesen együtt szöveget: az antifóna első elhangzásakor a nőikar az említett vokálissal kíséri a férfikart, majd szoprán, és alt szólamszóval hangzik el a versus. Az antifóna orgonán tér vissza (kvartkánonban), mely fölött a szoprán és tenor szólam tart orgonapontot C-hangon. A 9. próbajelnél csatlakozik hozzájuk a másik két szólam is az „et lux perpetua luceat eis” („és az örök világosság fényeskedjék nekik”) szövegrészt énekelve. A beírt molto crescendo egy ütem alatt éri el a mű első forte dinamikáját, mely egyúttal a kórus első közösen énekelt szövegrészlete, a mennyei fényesség felragyogásának pillanata (Függelék 12. kottapélda).

Az op. 9 esetében kiemelendő, hogy rendkívül sok benne a szólamszó, melyek helyét a Függelék 5. táblázata mutatja. Ezek mellett számos helyen találunk a műben két szólam által énekelt orgonapontos oktávpárhuzamot és unisono meneteket is. Az egyik legkülönlegesebb a VIII. *Libera me* tétel végén a zenei idézőjelbe tett gregorián téma utolsó megszólalása (61. kottapélda): az egyvonalas és kis regiszterben mozgó dallamot az alt és a tenor unisono énekli. A mély tónusú szólamok és akkordok más tételekben is jellemzőek.

Alt

Li-be-ra me, Do-mi-ne, de mor-te ae-ter-na.

Tenor

Li-be-ra me, Do-mi-ne, de mor-te ae-ter-na.

61. kottapélda, Duruflé, *Requiem*, op. 9, VIII. *Libera me*, 123–127. ütem, alt és tenor szólam

6.5. Orgonakezelés, regisztráció

A *Requiem* és a *Messe "Cum júbilo"* esetében az énekkar és az orgona egyenrangú partnerek a melodikus anyag hordozásában és kidolgozásában, épp ezért fontos az orgonaszólamra nem

csupán kíséretként, hanem a művek dramaturgiájának társ-főszereplőjeként tekinteni.²⁵ A két alkotás – utalva ismét Lajtha Lászlónak a Bevezetésben olvasott gondolataira – kórusra és orgonára írt mű, hasonlóan Poulenc *Litanies*-jéhez. Ebből következik, hogy viszonylag ritka a hangszeren a kórusral colla parte játékmód, inkább bonyolult manuálváltások, szólamkeresztezések övezik.

Melodikus tekintetben a *Requiem*-ben az orgona kisebb arányban vesz részt a gregoriánus megszólaltatásában, mint a *Messe* „*Cum júbilo*”-ban. Előbbiben a hangszer inkább bevezetések, formai tagolások alkalmával, s némely esetben cantus planus kiemeléssel mutat be dallamokat, míg utóbbiban teljesen egyenlő arányban találunk gregorián idézetet az énekkar mellett az orgonaszólamban is. Ha különbséget kéne tennünk a két hangszeres szólam jellege között, akkor a *Requiem*-ét Schubert és Schumann dalainak kommentáló zongorakíséretéhez, míg a *Messe* „*Cum júbilo*”-ét a reneszánsz kétkórusos misék egyik együtteséhez lehetne hasonlítani.²⁶ Az op. 11 *Kyrie* tétel kiváló példa az orgona és a férfikar eme egyenrangúságára. A két előadó fél az egész tétel folyamán kölcsönösen idézi a *Cum Júbilo* gregorián mise motívumait, azokat részben átalakítva, dallamváltozatokba illesztve, miközben a reneszánsz párbeszédeség minduntalan tetten érhető. A Függelék 8. kottapéldáján és 6. táblázatában a gregorián *Kyrie* 9 invokációjának és az op. 11 *Kyrie* tételének melodikus összehasonlítását láthatjuk.²⁷

A regisztrációt tekintve feltűnő, hogy Duruflé viszonylag általános jelzéseket használ. Nyelveket főleg szóló esetében ír elő, ezeken kívül inkább az alapregiszterek halmozása a jellemző, melyben határozottan Vierre hangzásideálja mutatkozik meg. A beírt regisztrációk természetesen nem jelentik, hogy egy adott hangszeren nem lehetséges azok további finomítása

²⁵ Ebben megerősített Vincent Warnier, a Saint-Étienne-du-Mont jelenlegi orgonistája (Duruflé utóda), aki számos alkalommal játszotta a műveket, s akit csalódásként ért, hogy egy-egy karnagy – aki nem mélyült el megfelelően a hangszeres szólamban – az orgonát túl harsánynak találta még olyan helyeken is, ahol egyértelműen nála van a gregorián téma (pl. a *Requiem Kyrie* tételének cantus planus belépésekor: Függelék, 7. kottapélda, 11. próbajel). Farkasházi Dávid: „Interjú Vincent Warnier-val.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 29.) (Digitális hangfelvétel)

²⁶ Utóbbi John Len Wiles meglátása. John Len Wiles: „Synthesis of Divergent Early and Twentieth-Century Elements in Maurice Duruflé’s *Messe* “*Cum júbilo*””. *The Choral Scholar & American Choral Review. The Online Journal of the National Collegiate Choral Organization* 4/2 (2015. tavasz): 52–61. 53.

²⁷ A fenti szempontok alapján a két mű összes dallama összevethető az eredeti gregoriánussal, azonban a dolgozatnak nem a teljeskörű listázás, hanem az elemzéshez szükséges szempontok feltárása a célja. Ehhez kapcsolódva ide kívánkozik Arany Jánosnak a *Requiem* kapcsán írt néhány sora is: „A darab mégsem valami modern példatár. Annyira nem az, hogy első hallásra az átlagos zenész-hallgató – aki a gregorián világot kicsit még ismeri is – csak annyit észlel: egyes pontokon archaikus légkörű, de ízig-vérig modern, izgalmas kompozícióval van dolga.” Arany, *Hagyomány a 20. század zenéjében*, i.m., 131.

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe "Cum jubilo"* op. 11 című művein keresztül

és alakítása, de ha híven követjük Duruflé tömör, ám letisztult utasításait, akkor is kimunkált, változatos hangzást kapunk.²⁸

Általánosságban elmondható, hogy az op. 11 regisztrálása cizelláltabb, mint az op. 9-é. Ennek oka részben az lehet, hogy a *Requiem*-et Duruflé nem Párizsban, hanem szülővárosában, Louviers-ben írta,²⁹ ahol kisebb orgona állt rendelkezésére – a Saint-Étienne-du-Mont orgonája ekkor épp egy tizennyolc éves, nagyszabású felújításon esett át, ami alatt nem is volt használatban.³⁰ A hangszer átalakítása 1956-ban ért véget,³¹ így az op. 11 komponálása idején (1966) már a zeneszerző rendelkezésére állt a regisztráció kimunkálása céljából.

Az Étienne-du-Mont hangszere még a többi Cavaillé-Coll orgonához képest is különlegesen érzékeny hangzásvilággal bír. Olyan, szinte észrevehetetlen átmenetekre képes – például négy manuálján összesen öt különböző színű, hangerejű és karakterű Principal regiszter van³² – melyek kifejezik a Duruflé műveiben megjelenő nüanszokra épülő gondolkozást és finom részletgazdagságot, s így a zeneszerző stílusának valamiféle fizikai manifesztációjának tekinthető. Érdekesnek találom, hogy a *Requiem* III. *Domine Jesu Christe* tételének 34. próbajelénél Duruflé olyan regisztert kér, amely ebben a formában nem létezik (főmű, principal doux, azaz puha principal). A regisztrációs utasítások Duruflé esetében tehát nemcsak a gyakorlati megvalósítás segédeszközei, hanem azon túlmenően egy ideális, elméleti hangzások letéteményesei. Erre utal az is, hogy a szerző elkészítette egy képzeletbeli ideális orgona diszpozícióját is (Függelék, 1. ábra); ez, habár sok tekintetben egyezik a Saint-Étienne-du-Mont hangszerének regisztereivel, mégsem teljesen azonos vele (Függelék, 2. ábra).

6.6. A zenekari változatok fontosabb eltérései

A változatok alapvető különbsége természetesen a zenekari apparátus használatából adódik, így a hangszerelés részletezése nélkül is érthető, hogy az op. 9 és op. 11 ezen verziói gazdagabb és

²⁸ Egy 40-50 regiszteres, három manuális hangszeren a művek már gond nélkül megszólaltathatóak.

²⁹ Frazier, 166.

³⁰ I.m., 191.

³¹ I.h. Duruflé praktikus gondolkozását mutatja, hogy az új játszóasztal nem az orgona alatt, hanem a jobb oldali karzaton, az orgonával szemben kapott helyet, így a játékos szinte teljesen azt a hangzást hallhatja, amit a templom más részein is érzékelni lehet (a C-Cisz oldal építési különbsége természetesen némiképp észlelhető). Úgyszintén a zeneszerző kívánsága volt, hogy a regiszterkapcsolókat ne a lábszámzás szerinti emelkedő sorrendben, hanem regisztercsaládonként helyezték a játszóasztalra: így bal oldalt az alapok, jobb oldalt a felhang- és nyelvregiszterek kapcsolói találhatók (természetesen ezen belül lábszámonként emelkedve). Sajat párizsi tanulmányút alapján (2025. 01. 25–29.).

³² Ebből az egyik a Montre (főmű): a francia orgonák esetében ez a prospekt, tehát kívülről is látható frontsípkat jelenti (lásd a Bevezetésben), melyek hangzása érthető okokból kissé teltebb, egzaktabb.

sokrétűbb hangszíntömeget vonultatnak fel, mint a szóló orgonás változatok. Számunkra most azon rétegek vizsgálata fontos, melyek az orgonás verziókban nem fellelhetők, ugyanakkor további dimenziókkal bővítik a vizsgált műveket.

Elsőként ki kell emelni, hogy mindkét mű nagyzenekari változatában az orgona sokkal kisebb, de formailag sokkal konkrétabb, tagoló funkciót kap. A *Requiem* ezen kíséretében az orgonának főleg epizodikus szerepe van, hangja – a zeneszerző szavait idézve – a zenekar „földi” hangzását bővíti transzcendenssé, s így a remény megtestesítője.³³ Az op. 11 nagyzenekari verziójának esetében az orgona hasonló szerepet tölt be, sőt bizonyos tételekben meg sem jelenik. Mindkét műre igaz ugyanakkor, hogy azok kiszenekari változatának orgonaszólama szinte megegyezik a tisztán orgonás verzióéval.

A nagyzenekari partitúrák sokszor tartalmazznak olyan fontos szólamokat, melyek az orgonaredukció szólamából a hangszer adta lehetőségek korlátai miatt kimaradtak. Néhány ezek közül: az op. 11. *Sanctus* tételének 33. próbajelénél a trombiták a baritonszólam éles felütésének motívumából kialakított hangsúlyos fanfárt játszanak, mely az orgonás verzióból hiányzik. Az op. 9. VIII. *Libera me* tételének 82. próbajelénél a kürtök triolás motívumát a trombiták egy ütemmel később unisono ismétlik kvartkánonban: az orgonás változatba csak a kürt szólama került be. A *Requiem* I. *Introit* tételének 4. próbajelétől G orgonapont szól: a szólóorgonás verzióban ez a hang (ami egyvonalas magassága ellenére kopulával a pedálba kerül) csupán kitarzott és átkötött módon jelenik meg, a nagyzenekari verzióban azonban – ezúttal is – a trombiták által vonuló szinkópáló pulzálást kap. Az e felett szóló kiegyenlített nyolcadok (oboa, klarinétok), valamint a szoprán szólam később megszólaló triolái sokszínű ritmikai rétegződést eredményeznek (62. kottapélda).

³³ Keene, 7.

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe "Cum jubilo"* op. 11 című művein keresztül

4 Tempo

Hautb. *pp*

Clar. *pp*

Tromp. 1^o Sourdine *p*
2^o Sourdine *p*

S. *p*
Te - de - cet - hym - nus De - us in Si -

4 Tempo

Vons I

Vons II

Altos *pp*

Vclles

C.B.

62. kottapélda, Duruflé, *Requiem*, op. 9, I. *Introit*, 24–27. ütem

Gyakran figyelhetjük meg a ritmikai szerkezet fellazulását az egyes tételek végén, amelynek következtében a szóló orgonás változatokban elvesztjük az ütemegyek érzékelését. A 63. kottapéldán az op. 11 *Kyrie* tételének záró ütemeit látjuk. A bal kéz tartott akkordja fölött a jobb kéz nagy hemiolát játszik, mely a lassítással párba állítva elbizonytalanítja a metrumérzetet. A nagyzenekari verzióban parallel helyen a széteső harmóniakat a fafűvósok játsszák, míg a vonóskar tartja a d-moll akkordot, melyet azonban minden ütem egyén újra indítanak, ezáltal fenntartva a metrumérzetet, s jobban kidomborítva a fűvósok által játszott ellentétes pulzációt.

R. *Poco rall.*

P. Bourdon 8 *dim.* *pp*

63. kottapélda, Duruflé, *Messe "Cum jubilo"* op. 11, *Kyrie*, 56–63. ütem

A hangszerelésből csupán egyetlen instrumentumot szükséges kiemelni, melynek hangzása még az orgonán is túlmutatóan transzcendens: a *Requiem* utolsó, *In Paradisum* tételében tűnik fel az addig egyszer sem játszó cseleszta, mely csupán néhány hangot szólaltat meg. Ezek egyike éppen a mű legutolsó Gisz-E terce, melyről 6.3. alfejezet végén már szó esett.

6.7. Összegzés

A *Requiem* kezdőüteméről (Függelék, 6. kottapélda) Dennis Keene úgy fogalmazott: hangzása olyan, mintha a motívum már évszázadok óta szólna.³⁴ Maurice Duruflé zenéjének lényege – a gregorián – *valóban* évszázadok, évezredek óta szól, így a zeneszerző szellemisége hatalmas zenetörténeti ívet fog át. Hangzása olyan cizellált, nüanszokra épülő és megragadó, hogy az ember első hallásra nem is feltételezi számtalan mélyebb rétegét, s a mögötte rejlő tradíciót. Duruflé zenéje katedrális, mely egy pillantás erejéig is impozáns, de a részleteinek hosszas tanulmányozása után is lebilincselő. Jellege a *Requiem* op. 9 dramaturgiájához hasonlít: szelíden szólít meg, s miközben feltárja drámai érzékenységét az örökkévalóság felé invitál.

³⁴ Keene, 8. Éppen emiatt fontos, hogy a darab indítása ne pontszerű, hanem lehetőleg távolról kinyíló legyen.

Függelékek

(A)Függelék. Kottapéldák

Molto maestoso, $\text{♩} = 42$.

SOPRANO.
TÉNOR.
BASSE.
C^{re} Basse.

ORGUE.

Cuivres.

f *Dim.* *p*

Cre - do

cre - do in u - num De - um Pa - trem

Cresc.

om - ni - potentem fac - to - rem cœ - li cœ - li et ter - ræ

Cresc.

f *Dim.* *p*

Vi - si - bi - li - um omni - um et in - vi - si - bi - li -

1. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Credo*, 1–18. ütem

The image shows a musical score for a Kyrie. It consists of four systems of staves. The first system has three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are "Chri-ste e-lei-son e-lei-son". The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The third system has two vocal staves and piano accompaniment, with lyrics "Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son". The fourth system continues the vocal parts and piano accompaniment, with lyrics "-son e-e-lei-son". The score includes dynamic markings such as *Dolce.*, *Dolcissimo.*, and *pp*. A box highlights a section of the piano accompaniment in the fourth system.

2. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Kyrie*, 80–92. ütem

a tempo.

- bis
a tempo.

- bis
a tempo.

- bis
Espress.
a tempo.

a tempo.

Allegretto pomposo . ♩ = 144.

p
v^{lle} Quo - niam tu so - lus San - ctus tu so - lus Do - mi - nus quo - ni - am

p *p*

3. kottapéllda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Gloria*, 178–191. ütem

D

p Et unam san - ctam Ca - tho - li - cam et A - pos -

D

p *Sempre legato.* *p pizz.*

Et unam san - ctam Ca -
- to - licam Ec - cle - si - am et u - nam san - ctam

4. kottapélda, Franck, *Messe solennelle* op. 12, *Credo*, 222–229. ütem

Függelékek

Poco più vivo. $\text{♩} = 84.$ 27

SOPRANOS. *p* Be-ne-dic-tus qui ve-nit in

ALTOS. *p* Be-ne-dic-tus qui ve-nit in

TÉNORS. *p* Be-ne-dic-tus qui ve-nit in

BASSES. *p* Be-ne-dic-tus qui ve-nit in

ORGUE de CHŒUR *p* Poco più vivo. $\text{♩} = 84.$

G^d. ORGUE. *R.* Fl. 8-4.

PED. Flûtes 16-8.

7 *no - mi - ne Do - mi - ni*

8 *no - mi - ne Do - mi - ni*

7 *no - mi - ne Do - mi - ni*

R. mf *dim.*

PED. R.

5. kottapélda, Vierne, *Messe solennelle* op. 16, *Benedictus*

Függelékek

28¹³

1st TÉNORS. *p*

2^{es} TÉNORS. *p*

BASSES. *p*

Be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni

Be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni

13

p

13

21

SOPRANOS. *p*

ALTOS. *p*

Be-ne-dic-tus qui

Be-ne-dic-tus qui

21

p

21

mf

dim.

Függelékek

27 29

ve - nit in no - mi - ne - Do - mi - ni

ve - nit in no - mi - ne - Do - mi - ni

27

R. (Voix céleste et Gambe.) *p*

32

p Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne - Do - mi - ne

4 ténores. *p* Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne - Do - mi - ne

p Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne - Do - mi - ne

32

p

Függelékek

30³⁷

cresc. molto.
ho-san - na ho-san - na
cresc. molto.
ho-san - na ho-san - na
cresc. molto.
ho-san - na ho-san - na
cresc. molto.
ho-san - na ho-san - na

37

cresc. *cresc. molto.*
PED.

37

p *R. (Anches.)* *cresc.*
G.P.R.

PED. G.P.R.

43

f *poco rit.*
ho-san - na ho san - - - na *poco rit.*
ho-san - na ho san - - - na *poco rit.*
ho-san - na ho san - - - na *poco rit.*
ho-san - na ho san - - - na *poco rit.*

43

poco rit.

43

poco rit.

Függelékek

49 A tempo. ♩ = 72 *f* 31

ho - san - na ho - san - na ho - san - na ho -

49 A tempo. ♩ = 72

49 A tempo. ♩ = 72

f R. P.R.

53 *ff* *poco allarg.* in ex - cel - sis!

san - na ho - san - na! in ex - cel - sis!

san - na ho - san - na! in ex - cel - sis!

san - na ho - san - na! in ex - cel - sis!

san - na ho - san - na! in ex - cel - sis!

53 *ff* *poco allarg.* PED.

53 *fff* G.P.R. *poco allarg.*

à la mémoire de mon père

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
même partielle
constituerait une contrefaçon

REQUIEM

Édition pour chant et orgue
par l'auteur

Maurice DURUFLÉ
Op. 9

I. Introït

Andante moderato (♩=60)

SOPRANOS

ALTOS

TÉNORS

BASSES

pp sostenuto

Re. . . qui . em æ .

pp sostenuto

Re. . . qui . em æ .

Andante moderato (♩=60)

G.R.

p

R.

♯. Soubasse 16
Bourdon 8
Flûte 8

Függelékek

2

S. *pp* *â*

A. *pp* *â*

T. ter. nam do.

B. ter. nam do.

1

S. *(♪=♪)*

A. *(♪=♪)*

T. na e is Do. mi.

B. na e is Do. mi.

1

D.&F. 13, 373

II. Kyrie

TÉNORS
BASSES

Andante (♩=69) *p*

Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i - son, e -

R. Bourdon 8
Trompette 8
G. Fonds 8 doux

Andante (♩=69) *p*

Péd. Soubasse 16
Bourdon 8

p

G.

Péd. G.

SOPRANOS
ALTOS
T.
B.

p

Ky - ri - e e - le - i - son, e -

Ky - ri - e e - le - i - son, e -

- son, e - le - i - son. Ky - ri - e e -

- le - i - son, e - le - i - son.

sempre p

D. & F. 13, 373

7. kottapélda, Duruflé, *Requiem* op. 9, II. *Kyrie* 1–29. ütem

Függelékek

11 II

poco cresc.

le i. son. Ky. ri. e

le i. son. Ky. ri. e e. le i.

le i. son, e. le

Ky. ri e e. le i. son. Ky. ri

11 ⁽¹⁾
R. *mf* (en dehors)

poco cresc.

12 *mf*

e. le. i. son. Ky. ri.

son, e. le. i. son, e. le. i.

i. son, e. le. i. son. *mf* Ky.

e e. le. i. son. Ky.

12

(1) Si l'on a une Bombarde 16 au Récit, on peut, de **11** à **13**, ne jouer que la note supérieure de l'octave avec Trompette 8 et Bombarde 16.

Függelékek

12

12

S. *dim.* e - le - i - son, e - le -

A. *dim.* son. Ky - ri - e e - le -

T. *dim.* ri - e e - le -

B. *dim.* ri - e e - le -

dim. poco a poco

13 *Poco più animato* (♩=84)

S. *p* i - son, Chris - te

A. *p* i - son. Chris - te e - le - i -

T. *p* i - son.

B. *p* i - son.

13 *Poco più animato* (♩=84)

R. (Bourdon 8 Flûte 4)

D.&F.19,378

Függelékek

1. a Ky - ri - e, e - lé - i - son. 2. b Ky - ri - e,

3. a e - lé - i - son. Ky - ri - e, e - lé - i - son.

4. c Chri - ste, e - lé - i - son. 5. av Chri - ste, e - lé - i - son.

6. c Chri - ste, e - lé - i - son. 7. d Ky - ri - e, e - lé -

8. av i - son. Ky - ri - e, e - lé - i - son. 9. dv Ky - ri - e, _

dv av e - lé - i - son.

8. kottapélda, a Cum jubilo (IX.) gregorián mise Kyrie tételének dallamsorai

GLORIA

Animato ♩ = 132

Barytons

R. Fonds 8-4-2
Mixtures
Anches 8-4

P.G. Fonds 16-8-4-2
Mixtures

Péd. Bourdons 16-8
Péd G.P.R.

♩ = toujours ♩

à 2 *ff* à 3 à 2

Gló - ri - a in ex - cé - lis

8

à 4 à 3 à 2

Dé - o. Et in tér - ra pax ho - mi - ni - bus

simile

Függelékek

Poco ced.

à 4 à 3 à 4

bó-næ vo-lun-tá - tis.

Poco ced.

à 4 à 3 à 4

⑨ *a Tempo*

à 3 *f* à 2 à 3 à 2

a Tempo Lau - dá - mus te. Be - ne - di - ci - mus

f

R. (G.P. Fonds 8-4)

Péd. R.

sempre f

à 4 à 2 à 3

te. A - do - rá - mus te. Glo - ri - fi - cá - mus

sempre f

SANCTUS

Andante ♩ = 60 *p* *sostenuto*

Barytons

Andante ♩ = 60

R. Bourdon 8
Dulciane 8
Principaux 4-2
Plein jeu
G.P. Fonds 8

Péd. Bourdons 32-16-8
Flûtes 16-8

Sán - ctus, —

(27) *sempre p*

Sán - ctus, — Sán - ctus —

Dó - mi-nus — Dé - us Sá - ba - oth. —

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. It consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with 'Sán - ctus, —' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with '(27) Sán - ctus, — Sán - ctus —' and the piano accompaniment. The third system continues the vocal line with 'Dó - mi-nus — Dé - us Sá - ba - oth. —' and the piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamics include 'p' (piano) and 'sempre p' (piano throughout). The piano part includes various instruments: R. Bourdon 8, Dulciane 8, Principaux 4-2, Plein jeu, G.P. Fonds 8, Péd. Bourdons 32-16-8, and Flûtes 16-8. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

Függelékek

80

espressivo *mf*

S. lo. rum te sus. ci. pi. at, et cum La. za. ro quon. dam

A. lo. rum te sus. ci. pi. at, et cum La. za. ro quon. dam

T. lo. rum te sus. ci. pi. at, et cum La. za. ro quon. dam

B. lo. rum te sus. ci. pi. at, et cum La. za. ro quon. dam

102

dim. poco a poco **Molto rit.** *très long* *ppp*

S. pau. pe. re æ. ter. nam ha. be. as re. qui. em.

A. pau. pe. re æ. ter. nam ha. be. as re. qui. em.

T. pau. pe. re æ. ter. nam ha. be. as re. qui. em.

B. pau. pe. re æ. ter. nam ha. be. as re. qui. em.

102

dim. poco a poco *m. d.* *sempre dim.* *ppp* **R. Molto rit.** *très long*

Septembre 1947

L. Durufle, Gr.

D. & F. 13, 373

11. kottapélda, Duruflé, *Requiem* op. 9, IX. *In paradisum*, 22–30. ütem

Függelékek

8

S. *cresc. molto*
ne, et lux per.

ALTOŒ *cresc. molto*
et lux per.

T. *cresc. molto*
ne, et lux per.

BASSES *cresc. molto*
et lux per.

cresc.

S. *f*
pe. . . tu a lu. . . ce. . . at,

A. *f*
pe. . . tu a lu. . . ce. . . at,

T. *f*
pe. . . tu a lu. . . ce. . . at,

B. *f*
pe. . . tu a lu. . . ce. . . at,

f

D. & F. 13.373

12. kottapélda, Duruflé, *Requiem* op. 9, I. *Introit*, 50–55. ütem

(B) Függelék. Táblázatok

CÍM, ELŐADÓI APPARÁTUS		BEFEJEZÉS ÉVE
a) a cappella vegyeskar		
<i>Sept chansons</i>		1936
<i>Messe en sol majeur</i>		1937
<i>Quatre motets pour en temps de pénitence</i>		1939
<i>Exultate Deo</i>		1941
<i>Salve Regina</i>		1941
<i>Un soir de neige</i>		1944
<i>Chansons françaises</i>		1946
<i>Figure humaine</i> (kettős vegyeskar)		1943
<i>Quatre motets pour le temps de Noël</i>		1952
b) a cappella férfikar		
<i>Chanson à boire</i>		1922
<i>Quatre petites prières de Saint François d'Assise</i>		1948
<i>Laudes de Saint Antoine de Padoue</i>		1959
c) a cappella nőikar / gyermekkar		
<i>Les Petites Voix</i>		1936
<i>Ave verum corpus</i>		1952
d) nőikar és orgona		
<i>Litanies à la Vierge Noire</i>		1936
e) zenekar és kórus		
<i>Litanies à la Vierge Noire</i>	nőikar, zenekar	1947
<i>Sécheresses</i>	vegyeskar, zenekar	1937
<i>Stabat Mater</i>	szoprán szóló, vegyeskar, zenekar	1950
<i>Gloria</i>	szoprán szóló, vegyeskar, zenekar	1959
<i>Sept répons des ténèbres</i>	szoprán szóló (gyermekhang), vegyeskar (gyermekkar, férfikar), zenekar	1962

1. táblázat, Francis Poulenc kórusra írt, kiadott művei előadói apparátusok szerint rendezve
(az egyházzenei művek vastag szedéssel jelezve)

<p>1) Seigneur, ayez pitié de nous, Jésus-Christ, ayez pitié de nous. Jésus-Christ, écoutez-nous. Jésus-Christ, exaucez-nous.</p>	<p>Uram, irgalmazz nekünk, Jézus Krisztus, irgalmazz nekünk. Jézus Krisztus, hallgass meg minket. Jézus Krisztus, figyelj reánk.</p>
<p>2) Dieu le père, créateur, ayez pitié de nous. Dieu le fils, rédempteur, ayez pitié de nous. Dieu le Saint-Esprit, sanctificateur, ayez pitié de nous. Trinité Sainte, qui êtes un seul Dieu, ayez pitié de nous.</p>	<p>Atyaisten, Teremtő, irgalmazz nekünk. Fiúisten, Megváltó, irgalmazz nekünk. Szentlélek Úristen, Üdvözítő, irgalmazz nekünk. Szentháromság Egy Isten, irgalmazz nekünk.</p>
<p>3) Sainte Vierge Marie, priez pour nous, Vierge, reine et patronne, priez pour nous. Vierge que Zachée le publicain nous a fait connaître et aimer, Vierge à qui Zachée ou Saint-Amadour éleva ce sanctuaire, Priez pour nous.</p>	<p>Szent Szűz Mária, könyörögj értünk, Szűz, Királynő és patrónus, könyörögj értünk. Szűz, akit Zakeus a vámszedő alkotott számunkra, megismerni és szeretni, Szűz, akinek Zakeus, avagy Szent Amadour e szentélyt felszentelte, Könyörögj értünk.</p>
<p>4) Reine du sanctuaire, que consacra Saint Martial, et où il célébra ses saints mystères, Reine, près de laquelle s'agenouilla Saint Louis, vous demandant le bonheur de la France, priez pour nous. Reine, à qui Roland consacra son épée, priez pour nous. Reine, dont la bannière gagna les batailles, priez pour nous. Reine, dont la main délivrait les captifs, priez pour nous.</p>	<p>A szentély Királynője, melyet Szent Martial szentelt fel, és ahol a szent titkokat ünnepelte, Királynő, aki előtt letérdelt Szent Lajos, könyörögve Franciaország boldogságáért, könyörögj értünk. Királynő, kinek Roland szentelte kardját, könyörögj értünk. Királynő, kinek zászlaja nagy csatákat nyert, könyörögj értünk. Királynő, kinek keze felszabadított foglyokat, könyörögj értünk.</p>

<p>5) Notre-Dame, dont le pèlerinage est enrichi de faveurs spéciales. Notre-Dame, que l'impiété et la haine ont voulu souvent détruire. Notre-Dame, que les peuples visitent comme autrefois, Priez pour nous.</p>	<p>Miasszonyunk, kinek zarándokútja különös kegyelmekkel gazdagít. Miasszonyunk, akit az istentelenség és a gyűlölet sokszor el akart pusztítani. Miasszonyunk, akit a népek meglátogatnak, mint egykor tették, Könyörögj értünk.</p>
<p>6) Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, pardonnez-nous. Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, exaucez-nous, Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, ayez pitié de nous.</p>	<p>Isten Báránya, aki elveszi a világ bűneit, irgalmazz nekünk. Isten Báránya, aki elveszi a világ bűneit, hallgass meg minket, Isten Báránya, aki elveszi a világ bűneit, könyörülj rajtunk.</p>
<p>7) Notre Dame, priez pour nous. Afin que nous soyons dignes de Jésus-Christ.</p>	<p>Miasszonyunk, könyörögj értünk. Hogy méltók legyünk Jézus Krisztushoz.¹</p>

2. táblázat, Poulenc, *Litanies* szövege és magyar fordítása (a zeneszerző által tett betoldások vastag szedéssel jelezve)

¹ Saját fordítás, a textus írója ismeretlen.

Orgona előjáték	Bevezető könyörgések		a Madonnához intézett könyörgéssorozat			Záró könyörgések (coda)		Orgona utójáték
1–9. ütem	10–34. ütem		35–104. ütem			105–135. ütem		135–140. ütem
	1) szövegrész 10–17. ütem Jézus Krisztus megszólítása	2) szövegrész 18–34. ütem Szentháromság megszólítása	3) szövegrész 35–50. ütem a Madonna megszólítása, utalás a kegyhely alapítására	4) szövegrész 51–85. ütem Madonna, Franciaország védelmezője	5) szövegrész 86–104. ütem Madonna, a zarándokhely Királynője	6) szövegrész 105–128. ütem Jézus Krisztus megszólítása az Isten Bíránya formulával	7) szövegrész 129–135. ütem Miasszonyunk utolsó megszólítása, zárókönyörgés	
D-dúr/D-dór	D-dór	D-dúr/D-dór	g-moll	folyamatos moduláció	f-moll	g-moll/G-dór	g-moll	g-moll/G-dór

3. táblázat, a *Litanies* formai és harmóniai felépítése

Cím, apparátus	Keletkezés	Kiadás
<i>Tryptique: Fantasie sur des thèmes grégoriens</i> op. 1 zongora	1927 átdolgozva: 1943	kiadatlan
<i>Scherzo</i> op. 2 orgona	1926 vagy 1928 ²	1929
<i>Prélude, récitatif et variations</i> op. 3 zongora, fuvola, brácsa	1928	1929
<i>Prélude, adagio et choral varié sur Veni Creator</i> op.4 orgona	1926 (<i>Choral varié</i>) 1930 (<i>Prélude</i> és <i>Adagio</i>)	1930 ³
<i>Suite: Prélude, Sicilienne, Toccata</i> op. 5 orgona	1932	1934
<i>Trois Danses</i> op. 6 szimfonikus zenekar	1932	1939
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tambourin</i> tétel átírata zongorára • zongora négykezes átírat • kézzongorás átírat • zongoraátírat 	1961 nem ismert nem ismert nem ismert	1962 1996 1996 1997
<i>Prélude et fugue sur le nom d'ALAIN</i> op. 7 orgona	1942	1943
<i>Andante et Scherzo</i> op. 8 szimfonikus zenekar	1940 (<i>Scherzo</i>) 1950 (<i>Andante</i>)	1947 1955
<i>Requiem</i> op. 9 kórus, mezzoszoprán, bariton szóló, többféle kísérettel:	1947	
<ul style="list-style-type: none"> • szimfonikus zenekar + orgonakíséret • szóló orgonakíséret (cselló <i>ad lib.</i>) • kamarazenekari + orgonakíséret • szóló zongorakíséret 	1947 1947 nem ismert nem ismert	1950 1948 1961 kiadatlan

² A források eltérnek. Frazier, 115.

³ I.m., 118. oldalán a mű első kiadásaként Frazier 1930-at említi, míg a függelék 246. oldalán 1931-et. Mivel e függelékben több elírás is van, a folyó szövegben található dátumot tekintem hitelesnek.

<i>Quatre Motets sur des thèmes grégoriens</i> op. 10 a cappella vegyeskar (I., III., IV. tétel), nőikar (II. tétel)	1960	1960
<i>Messe "Cum júbilo"</i> op. 11 unisono bariton kórus, bariton szóló, többféle kísérettel: <ul style="list-style-type: none"> • szóló orgonakíséret • kamarazenevari + orgonakíséret • szimfonikus zenekar + orgonakíséret 	1966 1966 nem ismert 1966	1967 ⁴ 1971 ⁵ 1972
<i>Fugue sur le thème du carillon des heures de la cathédrale de Soissons</i> op. 12 orgona	1962	1962
<i>Prélude sur l'Introït de l'Épiphanie</i> op. 13 orgona	1961 előtt	1961 előtt ⁶
<i>Notre Père</i> op. 14 <ul style="list-style-type: none"> • unisono énekkar orgonakísérettel • vegyeskar kíséret nélkül 	1977 1977	1977 1978
<i>Méditation</i> op. posth. orgona	1964 körül	2001 ⁷

4. táblázat, Maurice Duruflé megjelent műveinek listája keletkezés és kiadás szerint⁸

⁴ Az i.m., 247. oldalán a zeneszerző műveinek felsorolásánál hibásan szerepelnek az op. 11 kiadásainak évszámai: a szólóorgonás verzió 1961-es, a kamarazenevari és orgona verzió 1967-es, a nagyzenevari verzió 1972-es dátumot kapott. Az 1961-es kiadás már csak azért sem lehetséges, mert a mű csupán 1966-ban keletkezett. Frazier könyvének *Duruflé's Compositions. Their Genesis and First Performances.* című fejezetében taglalja a művek keletkezését és első kiadását részletesen. E szerint az op. 11 első keletkezése 1966, a szólóorgona verzió kiadása 1967, a kamarazenevari és orgona verzióé 1971, a nagyzenevari verzióé 1972 (ez utóbbi a 247. oldalon is helyesen szerepel). I.m., 130.

⁵ Lásd a 4. lábjegyzetet.

⁶ A mű 1961-ben bukkan fel először az *Orgue et Liturgie* folyóirat 48. számában, egy Norbert Dufourcq által összeállított gyűjtemény részeként. E gyűjteményben Dufourcq tizenkét Préludes-t közöl az *Éditions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure générale de musique* kiadásában, az egyik ezek közül Duruflé darabja, azonban pontos dátum nem szerepel a gyűjteményben sem a kiadás, sem a darab keletkezésének tekintetében. A mű premierjét maga Duruflé játszotta 1961. május 4-én, ugyanazon koncert részeként, amelyen a *Quatre Motets sur des thèmes grégoriens* op. 10 bemutatásra került. Az *Orgue et Liturgie*-ben opus szám nélkül szerepel, Marie-Madeleine Duruflé, a zeneszerző felesége azonosította a darabot op. 13-ként. I.m., 132.

⁷ A mű kiadása kapcsán Frazier munkájában minden alkalommal 2002, azonban a Durand kiadó kottáján 2001 szerepel.

⁸ Frazier, 245–247. alapján.

Tétel, próbajel: szólam
I. <i>Introit</i> , 4–5: S, 5–6: A
III. <i>Domine Jesu Christe</i> , 21–24: A, 34–36: S, 38–41: B ⁹
IV. <i>Sanctus</i> , 46–47: A
VI. <i>Agnus Dei</i> , 63–63: A, 64–66: T, 69–70: B
VIII. <i>Libera me</i> , 85–87: B ¹⁰ , 88–90: B, 93–94: S
IX. <i>In Paradisum</i> : tétel kezdetétől–101: S

5. táblázat, Duruflé, *Requiem* op. 9, szólamszólók

Cum júbilo (IX.) gregorián mise Kyrie tétele			
A aba	B ca,c	C da _v (d _v +d _v +a _v)	-
<i>Messe</i> “Cum júbilo” Kyrie tétele			
A	B	A	Coda
orgona: aba _v ⁵	c dallam gregorianoid variációi	aba _v ⁵	a _v zárómotívum
baritonkar: xx _v (d _v +a _v)		xx _v (d _v +a _v)	-

6. táblázat, a Cum Júbilo (IX.) gregorián mise Kyrie tételének és a *Messe* “Cum júbilo” op. 11

Kyrie tételének melodikus összehasonlítása. Duruflé saját dallamát x-el jelöltem.

⁹ Lásd 5. fejezet, 28. lábjegyzet.

¹⁰ Lásd 5. fejezet, 28. lábjegyzet.

19. An ideal organ

Proposed by Maurice Duruflé¹
Unbuilt

Grand Orgue	Positif ³	Récit	Pédale (all stops are independent)
Principal 16	Principal 8	Quintaton 16	Soubasse 32
Bourdon 16	Bourdon 8	Cor de nuit 8	Soubasse 16
Principal 8 ²	Flûte 8 (optional)	Dulciane 8	Flûte 16
Bourdon 8	Praestant 4	Voix céleste 8	Grosse quinte 10 ² / ₃ (optional)
Flûte 8	Flûte 4	Flûte 8 (optional)	Octave 8
Octave 4	Nasard 2 ² / ₃	Flûte 4	Bourdon 8
Flûte 4	Doublette 2	Gemshorn 4	Flûte 8
Doublette 2	Tierce 1 ³ / ₅	Quarte de nasard 2	Grosse tierce 6 ³ / ₅ (optional)
Cornet V	Larigot 1 ¹ / ₃	Dessus de cornet (optional, to dialog with the Cromorne)	Octave 4
Grosse fourniture II	Piccolo 1	Sesquialtera II	Flûte 4
Plein-jeu V (or VI)	Fourniture IV	Plein-jeu IV	Bombarde 32
Cymbale IV	Cymbale III	Trompette 8	Basson 16
Bombarde 16	Cromorne 8	Hautbois 8	Basson 8
Trompette 8	Trompette 8	Voix humaine 8	Trompette 8
Clairon 4	Clairon 4	Clairon 4	Clairon 4
Régale 8	Chalumeau 4		

¹Duruflé, "Orgue français," 86–88.

²Duruflé recommended two principals at 8' pitch, a lighter one to be used with the principal chorus, and a second to be used with the fonds 8.

³Duruflé recommended at least two 8' flues.

1. ábra, az ideális orgona diszpozíciója Maurice Duruflé szerint¹¹

15. Saint Étienne-du-Mont¹

Gloton de Nantes (Beuchet-Debierre) 1956
manuals 61 notes (récit 73 pipes), pédale 32 notes

Grand Orgue	Positif	Récit (expressif)	Écho (expressif)	Pédale
Montre 16	Principal 8	Quintaton 16	Dulciane 16	Soubasses 32, 16, 8 (unit)
Bourdon 16	Flûte creuse 8	Principal italien 8	Principal 8	Principal 16 (from the Montre 16 on the G.O.)
Montre 8	Bourdon à cheminée 8	Gambe 8	Gemshorn 8	Flûte 16
Principal 8	Prestant 4	Cor de nuit 8	Bourdon 8	Principal 8
Flûte harmonique 8	Flûte ouverte 4	Voix céleste 8	Unda maris 8	Flûte 8
Bourdon 8	Nasard 2 ² / ₃	Fugara 4	Principal 4	Principal 4
Prestant 4	Flûte 4	Flûte 4	Flûte conique 4	Flûte 4
Flûte à cheminée 4	Doublette 2	Nasard 2 ² / ₃	Doublette 2	Flûte 4
Quinte ouverte 2 ² / ₃	Tierce 1 ³ / ₅	Quarte de nasard 2	Sesquialtera II	Doublette 2
Doublette 2	Larigot 1 ¹ / ₃	Tierce 1 ³ / ₅	Plein jeu IV	Flûte 2
Fourniture IV	Septième 1 ¹ / ₇	Fourniture IV	Trompette 8	Fourniture IV
Cymbale III	Piccolo 1	Cymbale III	Clairon 4	Grosse quinte bouchée 10 ² / ₃
Cornet III–V	Plein jeu IV	Bombarde acoustique 16	Hautbois 8	Grosse tierce 6 ³ / ₅
Bombarde 16	Cromorne 8	Trompette harmonique 8	Régale 8	Grosse septième 4 ¹ / ₇
Trompette 8	Trompette 8	Clairon 4	Pédale d'écho: bourdons 16, 8 unit	Quinte ouverte 5 ¹ / ₃
Clairon 4	Clairon 4	Clarinette 8		Tierce 3 ¹ / ₅
	Chalumeau 4	Basson-hautbois 8		Nasard 2 ² / ₃
		Voix humaine 8		Bombarde 16
		Trémolo		Trompette 8
				Clairon 4
				Bassons 16, 8, 4

¹Source: Duruflé, "Restauration du grand orgue Saint Étienne-du-Mont," 48.

2. ábra, a Saint-Étienne-du-Mont nagyorgonájának diszpozíciója (1956)¹²

¹¹ Frazier, 277.

¹² I.m., 273.

Bibliográfia

- Arany János: „Hagyomány a 20. század zenéjében. IV. Maurice Duruflé: Requiem.” In: S. Szabó Márta (szerk.): *Szolfézs-zeneismeret tanárok, ének-zene tanárok és karvezetők továbbképzése*. (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.) 127–140.
- Amos, Shaun McClelland: *The Sacred Choral Works for Women’s Voices of Francis Poulenc*. DMA disszertáció. Tuscaloosa: The University of Alabama, 1994.
- Bergeron, Katherine: *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Editio Musica, 1992.
- Csereklyei Andrea: *Francis Poulenc dalai. Louise de Vilmorin dalciklusok*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017. (Kézirat).
- Cooper, Martin: *French Music. From the death of Berlioz to the death of Fauré*. London: Oxford University Press, 1974.
- Daniel, Keith W.: *Francis Poulenc. His Artistic Development and Musical Style*. [=George Buelow (szerk.): *Studies in Musicology*. 52.] Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- Darázs Renáta: *Gabriel Fauré dalai*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat).
- Davies, Laurence: *César Franck and His Circle*. New York: Da Capo Press, 1977.
- D’Indy, Vincent: *César Franck. A Translation from the French of Vincent d’Indy with an Introduction by Rosa Newmarch*. New York: Dover Publications Inc., 1965.
- Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Editio Musica Budapest, 1993.
- Ebrecht, Ronald (szerk.): *Maurice Duruflé, 1902–1986. The Last Impressionist*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2002.
- Emmanuel, Maurice: *César Franck*. [=Henri Laurens (szerk.): *Las Musiciens Célèbres*.] Párizs: Librairie Renouard, 1930.
- Farkasházi Dávid: „Interjú Daniel Roth-al.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 26.)
(Digitális hangfelvétel)
- Farkasházi Dávid: „Interjú Frédéric Blanc-al.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 29.)
(Digitális hangfelvétel)
- Farkasházi Dávid: „Interjú Vincent Warnier-val.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 29.)
(Digitális hangfelvétel)
- Farkasházi Dávid: „Interjú Yves Castagnet-val.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 01. 26.)
(Digitális hangfelvétel)

- Fazekas Gergely: „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében.” *Magyar zene* XLV/2 (2007. május): 143–181.
- Fournier, Carolyn Shuster: „The Musical Tradition at the Sainte-Clotilde Basilica in Paris, France.” *The Diapason* 99/4 (2008. április) 26–28.
- Franke, Veronica: „Form, Function and Compositional Methods in Five Pie Jesu Domine Settings: Luigi Cherubini, Gabriel Fauré, Anton Dvořak, Maurice Duruflé and Hendrik Hofmeyr.” *To the Director of Music* 43/1 (2023. december): 155–177.
- Frazier, James E.: *Maurice Duruflé. The Man and His Music*. Rochester: University of Rochester Press, 2007.
- Hervé, Lacombe: *Francis Poulenc*. Párizs: Librairie Arthème Fayard, 2013.
- Hochstein, Wolfgang: „Foreword.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Fünf kleine Kirchenwerke*. Stuttgart: Carus-Verlag, 1993. VII–VIII.
- : „Foreword.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Messe in A. Orchesterfassung*. Stuttgart: Carus-Verlag, 1989. VIII–VIII.
- : „Vorwort.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Messe in A. Orchesterfassung*. Stuttgart: Carus-Verlag, 1989. V–VII.
- Jaquet-Langlais, Marie-Louise: „The Organ Works of Franck: A Survey of Editorial and Performance Problems.” In: Archbold, Lawrence (ed.), Peterson, Williams J. (ed.): *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor*. Rochester: University of Rochester Press, 1999. 143–188.
- Kaunzinger, Günther: „Preface.” In: Uő. (közr.): *Franck. Complete Works for Organ I. César Franck. Trios Pièces pour Grand Orgue*. Bécs: Wiener Urtext Edition, 1990. 7–7.
- : „Notes on Interpretation.” In: Uő. (közr.): *Franck. Complete Works for Organ III. César Franck. Trios Pièces pour Grand Orgue*. Bécs: Wiener Urtext Edition, 1990. 10–11.
- : „Notes on Interpretation.” In: Uő. (közr.): *Franck. Complete Works for Organ V. César Franck. L’Organiste. Pièces pour Orgue ou Harmonium*. Bécs: Wiener Urtext Edition, 1997. 11–11.
- Keene, Dennis: „Foreword.” In: Uő. (szerk.): *The Duruflé Album CD*. (Hollywood: Delos International, 1995.) 3–15.
- Kerényi György: „Kodály Zoltán és a magyar kórus.” *Magyar Kórus* 2/8 (1932. tél): 94-97.
- Klein, Gregor: „Aristide Cavallé-Coll à Paris – I. Egy orgonaépítő élete és munkássága.” Enyedi Pál (ford.) In: *Magyar Egyházzene* VII/1 (1999/2000): 39–51.

- : „Aristide Cavallé-Coll à Paris – III. Egy orgonaépítő élete és munkássága. Cavallé-Coll a korabeli tudományos és művészeti életben.” Enyedi Pál (ford.) In: *Magyar Egyházzene* VII/4 (1999/2000): 489–500.
- Labounsky, Ann: *Jean Langlais. The Man and His Music*. Cleckheaton: Amadeus Press, 2000.
- Landgraf, Armin: „Vorwort.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Messe in A op. 12. Orgelfassung STB*. Stuttgart: Carus-Verlag, 1982. 2–2.
- : „Preface.” In: Uő. (közr.): *César Franck. Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Klavierauszug*. Stuttgart: Carus-Verlag, 1989. 3–3.
- Laukvik, Jon: „Foreword.” In: Uő. (közr.): *Louis Vierne. Messe solennelle en ut dièse mineur op. 16. Pour chœur à quatre voix mixtes et deux orgues*. Stuttgart: Carus-Verlag, 2010. 5–6.
- Len Wiles, John: „Synthesis of Divergent Early and Twentieth-Century Elements in Maurice Duruflé’s Messe "Cum jubilo". *The Choral Scholar & American Choral Review. The Online Journal of the National Collegiate Choral Organization* 4/2 (2015. tavasz): 52–61.
- Marshall, Kimberly, Peterson, William J.: „Evolutionary Schemes: Organists and Their Revolutionary Music.” In: Archbold, Lawrence (ed.), Peterson, Williams J. (ed.): *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor*. Rochester: University of Rochester Press, 1999. 3–17.
- Moschard, Toby Patrick: *The Sacred Choral Music of Francis Poulenc: a Contextual and Analytical Study*. http://etheses.dur.ac.uk/2988/1/2988_1011.pdf?UkUDh:CyT (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.03.20.).
- Near, John R.: *Widor. A Life beyond the Toccata*. Rochester: University of Rochester Press, 2019.
- Newmarch, Rosa: „Introduction”. In: N.N. (szerk.): *César Franck. A Translation from the French of Vincent d’Indy with an Introduction by Rosa Newmarch*. New York: Dover Publications, Inc., 1965. 3–21.
- N.N.: „Borzalmas autószerencsétlenség áldozata lett Debrecen mellett Ferroud francia zeneszerző és Dutilleux francia festőművész. Lajtha László, a kocsis harmadik utasa sértetlen maradt” *Pesti Napló* 87/188 (1936. augusztus 18.): 5.
- : *Éneklő Egyház. Római Katolikus Népegyházi liturgikus énekekkel és imádságokkal*. Budapest: Szent István Társulat, 2010.
- O’Malley, John W., SJ: *A pápák története. Pétertől napjainkig*. (Szeles Ágnes ford.) Budapest: Jezsuita Kiadó, 2020.

- Ozsvárt Viktória: „*Messzi élő valóság*”. *Lajtha László utolsó alkotókorszaka (1945–1963)*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020. (Kézirat).
- Peterson, William J.: „Lemmens, His École d’orgue, and Nineteenth-Century Organ Methods” In: Archbold, Lawrence (ed.), Uő. (ed.): *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor*. Rochester: University of Rochester Press, 1999. 51–100.
- Petty, Bynum: „Louis Vierne: Messe solennelle.” *The Tracker*. 54/4 (2010. ősz): 41–42.
- Raugel, Félix: „La Musique Religieuse Française de L’Époque Révolutionnaire a la Mort de César Franck.” In: Machabey, Armand (szerk.): *La Musique Religieuse Française. De Ses Origines a Nos Jours*. Párizs: Éditions Richard-Masse, 1953. 111–120.
- Rolland, Romain: *Páris zenéje*. Fodor Gyula (ford.). Budapest: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T., 1922.
- Siedel, Elmar: „Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik.” In: Fellerer, Karl Gustav (szerk.): *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Band 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1985. 237–252.
- Southon, Nicolas: *Francis Poulenc: Articles and Interviews. Notes from the Heart*. Nichols, Roger (ford.) Burlington: Ashgate Publishing Company, 2014.
- Smith, Rollin: *Louis Vierne. Organist of Notre-Dame Cathedral*. Hillsdale: Pendragon Press, 1999.
- Zeke Lajos: „L’orgue symphonique. Észrevételek a Cavaillé-Coll-féle orgona hangzásáról.” In: Berlász Melinda, Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1987. 103–114.
- Zimmerman, Edward, Archbold, Lawrence: „“Why Should We Not Do the Same with Our Catholic Melodies?”: Guilmant’s L’Organiste liturgiste, op. 65” In: Archbold, Lawrence (ed.), Peterson, Williams J. (ed.): *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor*. Rochester: University of Rochester Press, 1999. 201–247.

Internetes források jegyzéke:

1. A századfordulós Párizs megújuló egyházzeneje

<https://lexikon.katolikus.hu/F/francia%20forradalom.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 26.)

<https://rubicon.hu/kalendarium/1794-majus-7-robepierre-bevezeti-a-legfobb-leny-kultuszat> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 27.)

<https://lexikon.katolikus.hu/G/gallikanizmus.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/TenyekKonyve-tenyek-konyve-1/1990-7B2E/tortenelem-7EFC/sorsfordito-konferenciak-7EFD/a-becsi-kongresszus-1815-7EFE/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

<https://lexikon.katolikus.hu/F/Franciaorsz%C3%A1g.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

<https://rubicon.hu/kalendarium/1871-marcius-28-letrejon-a-parizsi-kommun> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

<https://lexikon.katolikus.hu/T/trienti%20zsinat.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

<https://lexikon.katolikus.hu/G/gregori%C3%A1n%20%C3%A9nek.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

<https://lexikon.katolikus.hu/S/scriptorium.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 27.)

2. Az új orgonista generáció orgonakiséretes kórusműveinek stílusa

2.1. César Franck, a „Pater Seraphicus”

<https://www.arcanum.com/cs/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2/p-1434B/pater-seraphicus-14960/?list=eyJmaWx0ZXJzIjogeyJNVSI6IFsiTkZPX0xFWF9MZXhpa29ub2tfMiJdfSwgInF1ZXJ5IjogIkxvdWdoYm9yb3VnaCJ9> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 05.)

<https://lexikon.katolikus.hu/S/Savonarola.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.05.)

<https://www.orgue-clotilde-paris.info/uk/musiciens-b.htm> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 09.)

<https://orgue-clotilde-paris.info/uk/orgues-g.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.)

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP647686-PMLP29861-Franck_-_Messe_1865_ms.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.)

<https://lexikon.katolikus.hu/A/ad%20maioirem%20Dei%20gloriam.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.)

<https://lexikon.katolikus.hu/P/Panis%20Angelicus.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.)

<https://regi.katolikus.hu/l elkise g.php?h=9> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 09.)

2.3. Louis Vierne, Widor és Franck tanítványa, Duruflé mestere

https://en.wikipedia.org/wiki/La_Madeleine,_Paris (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 10.)

3. Az orgonahangzás ihletésében – Francis Poulenc: *Litanies à la Vierge Noire* (1936) és *Concerto en Sol mineur* (1938)

https://www.youtube.com/watch?v=RduLr1Cp9Ls&ab_channel=olla-vogala (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 16.)

<https://imrikzsofia.hu/a-fekete-madonna-kultusz-tortenete> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. 05. 04.)

4. A gregorián ének szellemében – Maurice Duruflé művészetének jellemzői

<https://lexikon.katolikus.hu/L/liturgia.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.15.)

5. Duruflé orgonára és kórusra írt művei

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/musicopolis/1947-maurice-duruflé-premiere-audition-de-son-requiem-5788575> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 02. 19.)

<https://lexikon.katolikus.hu/E/elevatio.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 04. 29.)

6. Duruflé zeneszerzői technikáinak bemutatása a *Requiem* op. 9 és a *Messe “Cum jubilo”* op. 11 című művein keresztül

<https://media.musicasacra.com/pdf/sunol.pdf> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 05. 07.)