

PAD ZOLTÁN

DIETRICH BUXTEHUDE „PASSIÓJA”

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2010

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti
tudományok besorolású
doktori iskola

DIETRICH BUXTEHUDE „PASSIÓJA”

PAD ZOLTÁN

TÉMAVEZETŐ: JOBBÁGY VALÉR

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2010

Tartalomjegyzék

| | |
|---|----|
| Tartalomjegyzék | II |
| Köszönetnyilvánítás..... | IV |
| Bevezetés | V |
| I. Buxtehude és kora | 1 |
| 1. 1637-1657: Buxtehude iskolaévei – a latin iskolák | 1 |
| 2. 1657-1668: az első állások | 4 |
| 3. 1668-1707: A lübecki St. Marien orgonistája | 5 |
| A lübecki reformáció | 6 |
| Az istentiszteleti zene lutheránus szabályozása, a Katharineum..... | 7 |
| A kántor és az orgonista feladatkörének megváltozása | 8 |
| A kántor és az orgonista feladatköre Buxtehude idejében | 11 |
| A kántor és az orgonista feladata az istentisztelet alatt..... | 14 |
| 4. Abendmusik..... | 19 |
| II. Buxtehude vokális műveinek háttere | 23 |
| 1. A Düben-gyűjtemény | 24 |
| A Düben család..... | 24 |
| A Düben-gyűjtemény..... | 26 |
| 2. Latin és német szövegek jelenléte a lutheránus gyakorlatban, valamint Buxtehude életművében..... | 29 |
| A protestáns népének megszületése..... | 29 |
| Latin és német szövegek aránya a lutheránus gyakorlatban | 30 |
| Nyelvválasztás a kortársak gyakorlatában | 33 |
| Nyelvválasztás Buxtehude gyakorlatában..... | 33 |
| 3. Misztika és pietizmus, avagy a középkori misztika barokk reneszánsza..... | 37 |
| Misztikus szövegek népszerűsége a 17. században | 37 |
| A pietizmus és a misztika kapcsolata..... | 40 |
| Buxtehude pietista ihletettséggű szövegválasztásai..... | 42 |
| A pietizmus hatása az egyházenére..... | 44 |
| 4. A túlfűtött misztika | 46 |
| A kabbala népszerűsége a 16-17. században..... | 46 |
| A gemátria és a zene kapcsolata | 49 |
| III. Membra Jesu Nostri | 54 |
| 1. A Membra Jesu Nostriról általában | 54 |
| Szöveg, előadás..... | 55 |
| Szerkezet | 60 |

| | |
|--|-----|
| 2. A Membra Jesu Nostri egyes kantátáinak elemzése | 62 |
| I. AD PEDES – Ecce super montes | 62 |
| II. AD GENUA – Ad ubera portabimini | 80 |
| III. AD MANUS – Quid sunt plagae istae | 86 |
| IV. AD LATUS – Surge, amica mea | 91 |
| V. AD PECTUS – Sicut modo geniti infantes | 97 |
| VI. AD COR – Vulnerasti cor meum..... | 103 |
| VII. AD FACIEM – Illustra faciem tuam | 112 |
| Összefoglalás..... | 118 |
| Bibliográfia | 122 |

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik segítettek munkámat. Így először is a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtára, a Kodály Intézet Könyvtára, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteménye, az Országos Idegennyelvű Könyvtár, a müncheni Stadtsbibliothek és a Hochschule für Musik und Theater könyvtárában dolgozóknak, akik készségesen teljesítették kéréseimet.

Nagy hálával tartozom témavezetőmnek, Jobbágy Valérnak, aki értekezésemet a megfelelő mederben tartotta. Lenyűgöző tudásával, pozitív kritizmusával és alaposságával mindig a földön tartott és praktikus észrevételeivel a legjobb irányba terelte munkám menetét.

Köszönöm Komlós Katalinnak, hogy a doktorkollégium óráin iránytűként szolgált a tudományos élet felé vezető úton. Dukay Barnabásnak, akinek kurzusain rengeteg új inspirációt kaptam. Kollár Évának, aki hasznos tanácsaival, mindenre kiterjedő figyelmével és jó szervezőképességével segített megteremteni a megfelelő háttérrel a karvezetés-szak disszerenseinek.

Köszönettel tartozom továbbá Fazekas Gergelynek, Klézli Jánosnak, Szabó Barnának, V. Terray Boglárkának és Vashegyi Györgynek az építő beszélgetésekért, amelyek számos új ötlettel gazdagítottak. Tóth Mártonnak az előbbin túl azért is, hogy a kottapéldák megszerkesztésében segítségemre volt.

Végül külön köszönet feleségemnek, aki mindvégig támogatott, és aki objektív szemmel olvasva munkámat azt is észrevette, ami az én figyelmemet elkerülte.

2010. szeptember 24.

Pad Zoltán

Bevezetés

Középiskolás koromban találkoztam először a Membra Jesu Nostrival, amikor annak egy felvételét szolfézstanárom kölcsönadta. Ma már látom, hogy ez a lemez pályám további alakulásához is komoly kezdőlökést adott. A mű ugyanis akkora hatással volt rám, hogy a szerző további életművével is mihamarabb meg akartam ismerkedni, és ezzel együtt kikerülhetetlen volt, hogy Buxtehude kortársaival, elődeivel, utódaival is szorosabb barátságot kössek. Pár hónapon belül már rajongtam a barokk zenéért, amelyben közrejátszhatott az a tény is, hogy az iskolával egy városban működött a Capella Savaria régizene-együttes, amelynek koncertjeire eljártam. Mindez olyannyira felvillanyozott, hogy elkezdtem tudatosan foglalkozni ezzel a korról, különösen ami a vokális műveket illeti. Beleszerettem az emberi hangba, annak kifejező erejébe, és rájöttem, hogy ezzel szeretnék igazán foglalkozni. Talán ennek a stúdiumnak is köszönhetően tanulmányaimat a Zeneakadémián folytathattam, ahol tovább hódoltam „szenvedélyemnek”, és kerestem-kutattam a barokk zene első évszázadának kincsei között. Akkor tapasztaltam először, hogy Magyarországon a barokk zene korai szakaszának szerzői kissé háttérbe szorulnak, holott kitűnő komponistákról van szó. Mivel ezek a darabok itthon élő előadásban viszonylag ritkán hangzottak el, elhatároztam, hogy magam alapítok együttest, amelynek fő profilja a 17. századi német zene megszólaltatása lesz. Ez 2001-ben meg is történt, és a Buxtehude Kamaragyüttes azóta számos koncertet adott, elsősorban a névadó műveivel műsoron, de többek között Praetorius, Schütz és Purcell is a repertoár részévé vált.

A Membra Jesu Nostri többszöri előadása után kezdett érdekelni, hogy miért van ez a mű az előadókra, közönségre egyaránt akkora hatással. Honnan az a rendkívüli érzékenység, amely ebből a műből árad, az a végtelenül szofisztikált stílus, amely a darab minden szegletét át- meg átszövi. Mivel a lemezborítók, lexikonok, kritikák szűkszavú és legtöbbször tárgyilagos műismertetését nem tartottam kielégítőnek, részletes elemzésbe fogtam. Az akkori analízis csírájában a mostani értekezés előtanulmányának is tekinthető. Disszertációm harmadik részében sor kerül ugyanis a kantátaciklus részletes elemzésére, ahol helyenként elrugaszkodtam a „hagyományos”, esetenként leíró típusú elemzéstől, és a kor egyes

Buxtehudeval kapcsolatba hozható szellemtörténeti áramlatának hatását is szem előtt tartva új megközelítésmódot alkalmaztam. Martin Geck kiváló könyvének¹ alapötletét még tágabb szövegkörnyezetbe helyeztem, és a pietizmus hatásán túlmenően az általa közvetített és az amellet létező irányzatokat is kutatásom tárgyává tettem. Mindez a második rész 3. és 4. fejezetében található. Előtte kikerülhetetlen volt, hogy arról a forrásról írjak, amely Buxtehude fennmaradt vokális műveinek 80 százalékát az utókor számára megőrizte. Ez az Uppsalában fennmaradt Düben-gyűjtemény, amelynek a második rész 1. fejezetét szenteltem, míg a következőben arról írtam, hogy Buxtehude miért a 13. századi misztikus színezetű latin nyelvű himnuszt, a *Rhythmica oratio*-t választhatta a *Membra Jesu Nostri* gerincéül. A latin nyelvű költemény kapcsán Buxtehude és kortársainak nyelvválasztását kutattam.

A darab előadása során, annak tanulmányozása mellett nagy súlyt fektettem a kor megismerésére is. Ez is nehezen megvalósítható vállalkozásnak bizonyult, mivel számos helyről kellett az információkat összeszededgetni. Disszertációm első részében Dietrich Buxtehude tanulóévei kapcsán bemutatom a latin iskolák működési szisztémáját, tananyagát. 1668-ban elnyeri a lübecki *Marienkirche* orgonista állását. Hogy az orgonista és a kántor 17. század végére kikristályosodott kompetenciája érthetővé váljon, a lübecki reformációtól nyomon követem a kántor és az orgonista feladatkörének változását, elismertségének alakulását.

Értekezésemben – a teljesség igénye nélkül – megpróbáltam mindazokat a részterületeket összekapcsolni, amelyek a *Membra Jesu Nostri* kapcsán fontosnak tűntek. Hiánypótlás ez abból a szempontból, hogy magyarul az alábbi témák töredékében áll csak rendelkezésre hozzáférhető irodalom. Művem megírása során mégis mindvégig egyetlen cél vezérelt: megragadni annak a rendkívül színes és változékony kornak a szellemét, amely ezt az egyedülálló művet létrehozta; megérteni a maitól gyökeresen eltérő gondolkodásmódot és a *Membra Jesu Nostri* passió-meditációt abban elhelyezve megjeleníteni.

¹ Martin Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*. (Kassel: Bärenreiter, 1965).

I. Buxtehude és kora

1. 1637-1657: Buxtehude iskolaévei – a latin iskolák

Megfelelő dokumentumok hiányában Buxtehude első éveiről semmi biztosat nem tudunk. Nemcsak a születési idejét, de helyét sem ismerjük pontosan. A név alapján a család a Hamburgtól délnyugatra található Buxtehude városából származhat. A zeneszerző édesapja, Johannes Buxtehude a Holstein tartománybéli Oldesloe városából a Dánia területén található Helsingborgba vándorolt ki, ahol a korabeli iratok tanúsága szerint 1641-ben a *Mariekirke* orgonistájaként működött. Valószínűleg már előtte is a templom alkalmazásában állhatott, így Dietrich Buxtehude a városban szülehetett 1637-ben. A család hamarosan újra költözni kényszerült, miután a családfő 1641-ben (egyes feltételezések szerint a következő évben) Helsingør városában, a *St Olai* templomban kapott orgonista állást. Buxtehude itt kezdte meg tanulmányait, és későbbi latin tudásából következtetve feltehetően Helsingør latin iskolájába járt.

Német földön már a 17. század végén általános iskolakötelezettség volt érvényben minden gyermek öt és tizenkét éves kora között.² A szülők szabadon választhattak a német tanintézmények és a latin iskola közül. Az utóbbiba csak fiúkat vettek fel, akik 7 évesen iratkozhattak be, és legkésőbb 24 évesen hagyták el intézményt. Eddig azonban kevesen jutottak el, a tanulók többsége ugyanis kihullott az első osztályok elvégzése után. Az iskola hat osztályból állt, de ez akkoriban nem hat évet jelentett: ha a tanuló megfelelt a követelményeknek, továbbléphetett a felsőbb évfolyamba. Így előfordulhatott akár az is, hogy az egyes osztályokban eltérő korú fiatalok tanultak együtt. Jellemző példa erre Johann Sebastian Bach, akit a legelső évfolyam, a *sexta* helyett rögtön a *quintába* vettek fel, majd a *quarta*,

² Az alábbi fejtegetés e könyv alapján készült: Christoph Wolff: *Bach. A tudós zeneszerző.* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2009): 43-44, 58. idézet: 44.

tertia, *secunda* elvégzése után 14 évesen már a *primában* tanult, az osztályátlagnál kereken négy évvel fiatalabb létére. A legmagasabb évfolyam teljesítése után a tanulók előtt nyitva állt az egyetem kapuja is. A tananyagról így ír Christoph Wolff, a kort legjobban ismerő muzikológusok egyike:

Mind a német iskolákban, mind a latinban a legfőbb tárgy a hitoktatás volt, a legfontosabb szövegek pedig a Biblia, az énekeskönyv és a káté.³

A harmincéves háború utáni időszakban a Comenius és Reyher nevéhez fűződő pedagógiai reformok következtében az oktatás praktikusabb lett, a grammatika és a logika tanulmányozásán túl azoknak a „való dolgokhoz” való viszonyát tartották szem előtt.

Mínthogy a vallást és a tudományt nem tartották összeegyeztethetetlenek, a teremtő Istenbe és az isteni teremtés tökélyébe vetett hit ugyanolyan központi jelentőségű maradt, mint addig bármikor.⁴

A negyedik osztálytól kezdve a fő tanítási nyelv a latin volt.

A latin iskolák rendszere a lutheránus német területeken általánosan elterjedt volt, de a korabeli Skandináviában is létezett – Helsingørben különösen jó színvonalon működött. Az akkori Dániában jellemző két osztályos latin iskolához képest itt öt évfolyamot is el tudtak indítani, amellyel a királyság egyik legnagyobb tanintézménye volt. A tanulók hat évesen iratkozhattak be, és a német szisztémához hasonlóan nem évente, hanem a fejlődés ütemének megfelelően léphettek feljebb. A helsingøri latin iskolában négy tanár, a rektor, a rektorhelyettes és a kántor vett részt az oktatásban. Buxtehude tanulóéveiben, 1637 és 1654 között a német Johann Friccius működött kántorként. Az ő személyén túl is jelentős német befolyás lehetett jellemző, ugyanis az iskolának helyet adó, a karmelita rend által a 15. században alapított Mária-kolostor déli szárnyában található templomban a németajkú közösség tartotta istentiszteleteit. A templom gazdag könyvtárral is rendelkezett, amelyben főként az iskolai tanulmányokra szánt polifón zene dominált, amelyet a szertartásokon is előadtak. Az iskola messze földön híres volt, még a távoli Feröer-szigetéről is érkeztek ide növendékek. Az oktatásban feltehetően szerepet kapott

³ I.m. 44.

⁴ I.m. 44.

Hans Mikkelsen Ravn, a Koppenhága melletti Slagelseben található latin iskola rektorának egy nagyjából latinul megírt zeneelméleti értekezése, a *Heptachordum Danicum*. A könyv címlapja sokatmondó: azt a tényt bizonyítja, miszerint abban az időben a zenét a matematika egyik ágaként sorolták be. A latin iskolák tanmenetében ugyanis a vallás mellett a szabad művészetek oktatása állt a középpontban. Ezen belül pedig a zene a *quadrivium* részét képezte – az aritmetika, geometria és az asztronómia mellett. Így még inkább érthető a *Heptachordum Danicum* borítóján szereplő alcíme: a *Logistica harmonica* felirat.⁵

A latin iskolában teljesítendő tananyag – tehát Biblia ismerete, a latin nyelv elsajátítása – később nagy segítségére lehetett Buxtehudének abban, hogy a *Membra Jesu Nostri* ciklusához maga válogassa össze a megfelelő szövegeket. A lutheránus korálok mindennapi éneklése és elemzése révén a tanulók a protestáns népének-kincs birtokában voltak, amely utóbb Buxtehude műveiben felszínre is jut. A *Jesu, meine Freude* (BuxWV 60) kantáta is azt mutatja, hogy a szerző nagy biztonsággal idézte fel a koráldallamot a variációk álarca mögé rejtve is (vö. 8. ábra). Ugyanez a népének jelenik meg látens módon a *Membra Jesu Nostri* ciklust nyitó szonátában.⁶ A latin iskolában a tanulóba ivódott zene-matematika párhuzam pedig a komponálás folyamatában a hangok másfajta kódolásának igényét is előrevetíti, amely ugyancsak az ominózus ciklusban ölt testet. Bach is latin iskolába járt, majd később ott tanított: az ő műveiben is megtalálható a hangok kezelésének számok oldaláról való megközelítése. Eszerint a latin iskolában szerzett korai inspiráció mindkét zeneszerző életében a többletinformáció iránti vágyat is elültette, amely az iskolában „elsajátított” másik nagy tudományág, a vallás szolgálatába állította a megszerzett eszközöket. Erről tanúskodik számos mű nyitó- és záróoldala, amelyeken a *Soli Deo Gloria* és az *In Nomine Jesu* felirat található.

⁵ Kerala J. Snyder: *Dietrich Buxtehude. Organist in Lübeck*. (New York: Schirmer books, 1987): 12-16.

⁶ Vö.: I.m. 496-501. Itt Snyder 48 művet sorol fel, amelyekben Buxtehude koráldallamot használ.

2. 1657-1668: az első állások

Hogy Buxtehude a latin iskolában meddig jutott, nem tudni. Feltehetően elvégezte a legmagasabb osztályt, a *primát* is, mivel az első állását húsz, vagy huszonegy évesen töltötte be. Helsingborgban, ugyanabban a templomban kezdte meg orgonistaként a szolgálatot, ahol korábban édesapja működött. Hasonlóan apjához, ő is pár év múlva távozott onnan, és visszatért Helsingørbe, ahol az egykori iskolájához tartozó *Marienkirché*ben kapott állást, amely német közösség templomaként funkcionált. Itt értesült 1667 novemberében Franz Tunder halálhíréről, aki a lübecki Mária-templomban orgonistaként állt alkalmazásban. Nem kérdéses, hogy az északnémet hanzaváros orgonista állásának presztízse messze túlszárnyalta a helsingøriét. Lübeck egyike volt Észak-Európa leggazdagabb városainak, amely a hanza kereskedelmi útvonalon található. A bőkezű kereskedők mecénásokként is kivették részüket a város kulturális életének támogatásából, így zeneszerzőként és orgonistaként Buxtehudét a dán viszonyoknál sokkal kedvezőbb feltételek csábították.

3. 1668-1707: A Lübecki St. Marien orgonistája

Miután Buxtehude elnyerte a Marienkirche orgonista állását, 1668 nyarán Lübeck polgára lett. Nem sokkal később elvette elődjének fiatalabbik lányát, Anna Margarethe Tundert. Nem tudni biztosan, hogy a vele való házasság feltétele volt-e az állás megszerzésének. Az eset ugyanakkor nem egyedüli, a korban ugyanis számos példa akad arra, hogy az ifjú pályázó feleségül veszi elődje családjának egyik nőtagját (akár az özvegyét). Akkoriban ezzel az eljárással biztosították az elhunyt zenész famíliájának szociális helyzetét. Buxtehude tehát a *Marienkirche* orgonistája lett, amellyel együtt jár a *Werkmeister* pozíció is. Ez a poszt egyszerre jelentett titkári, illetve kincstárnoki feladatokat is: így a művészeti tevékenységen túl a templom pénzügyi irányítása is nagyrészt az ő kezében összpontosult.⁷

Noha a *Werkmeister* tevékenységi körét pontosan körülírni nem könnyű, az orgonista munkáját talán még bonyolultabb meghatározni. Rajta kívül ugyanis egy nagyobb templom zenei életében egy további kulcsszereplő is volt: a kántor. A két poszt létezésé óta kisebb-nagyobb viták adódtak köztük, amelyeket a Lübecki városi hatóságoknál fennmaradt aktakötetek is bizonyítanak. A vitás kérdések azonban egyre pontosabbá tették a két személy kompetenciáját, akik az évek hosszú sora alatt tisztázták az egyes zenei feladatok elosztását. Ez azonban odáig vezetett, hogy Buxtehude idejére már hatalmas szakadék tátongott a két muzsikusközött, amely mind elismertségben, mind fizetésben megnyilvánult. Érdekes történelmi távlatokban is megvizsgálni, miként alakult ki ez a helyzet a 17. század végére.

⁷ Kerala J. Snyder: *Buxtehude* szócikk. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. III.* (Kassel: Bärenreiter-Metzler, 2000): 1448. (... *eine Stelle, die die Aufgabe eines Sekretärs, eines Schatzmeisters und eines Verwaltungsbeamten der Kirche umfaßte ...*)

A lübecki reformáció⁸

A reformáció viszonylag későn hódította meg Lübeck városát, ugyanis csupán 1531-ben jutottak megegyezésre a protestáns polgári küldöttek a városi tanáccsal és az általa támogatott káptalannal. A fenti évszám már a végső politikai győzelmet mutatja. A reformáció térnyerésében nemcsak a tárgyalások játszottak nagy szerepet, az elégedetlenkedő polgároknak az énekszó is fontos fegyvere volt. Mivel a polgárok többségének hozzáállása inkább konzervatív volt, a városban nem uralkodott olyasfajta forradalmi hangulat, amely más német városokban megingatta a hatalmat. Számos polgár azonban kezdettől követelte a változást. A küzdelem nem a politikailag tehetségtelen káptalan, hanem a városi tanács ellen folyt, amely minden templomi norma szerinti eltérést felkelésként értelmezett és elnyomott. A polgárság kérése az volt, hogy a város engedje misézni a protestáns szellemben prédikáló papokat, azonban a vezetőség a püspökkel és a káptalannal egyetértve két renitens plébánost, név szerint Johannes Wallhofot és Andreas Wilmset 1528 decemberében elbocsájtott hivatalából és kiutasított a hanzavárosból. Ezt követően sokan inkább különböző holsteini és lauenburgi helyekre zarándokoltak, hogy ott protestáns prédikációkat hallgassanak. Hazatérve az ott tanult evangélikus zsoltárokat otthonaikban is énekelték, amit a városi tanács megtiltott és jelentős pénzüsszeggel sújtotta a tilalmat megszegőket.⁹ Így a zsoltár- és koráléneklés az egyre szaporodó tüntetések legfőbb fegyverévé vált. A helyzet odáig fajult, hogy 1529 december 5-én két fiatal a Szent Jakab templom vasárnapi miséjén az *Och Gad vam hemmel süh darin* kezdetű Luther-énekkal zavarta meg az egyetemes könyörgéseket, amely hamarosan a lübecki reformáció központi énekévé vált. Ezután a tüntetések rendszeressé váltak és immár minden olyan miserész és egyéb liturgikus esemény ellen irányultak, amelyek összeegyeztethetetlenek voltak a protestáns felfogással. Így áldozatul estek pl. a régi hit szellemében fogant prédikációk, körmenetek, de leginkább a Mária-énekek – mint a Salve Regina. Az „énekháború” („*Singekrieg*”) eredményeképpen 1530 áprilisában a két párt

⁸ Az itt következő fejezet az alábbi irodalom alapján készült: Uwe Haensel: „*Die Musik der Reformationszeit*”. In: Arnfried Edler, Heinrich W. Schwab (szerk.): *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft – Band XXXI* (Kassel: Bärenreiter, 1989): 19-33, 20.

⁹ egy bizonyos Hans Schulte-re 20 gulden büntetést róttak ki!

képviselői megegyeztek egyes reformintézkedések bevezetésében, amelyek ugyanakkor alapjaiban nem változtatták meg az eddigi rendet, mégis nagy fegyverténynek minősültek: többek között az új dalokat immár szabad volt énekelni a templomban is. A követelések között szerepelt továbbá a Katalin-kolostor (*Katharinenkloster*) lutheránus alapokon nyugvó iskolává való átalakítása.

Az istentiszteleti zene lutheránus szabályozása, a Katharineum¹⁰

Az 1530. június 30-án a városi tanács és a polgárság között létrejött kiegyezés végleg kiszorította a mise és a többi liturgikus esemény régi formáját, amely azért teljesen nem tűnt el, új formájában átörökölte a régi hagyományt. Az egyházzenei élet szabályozását Johannes Bugenhagen néhány helyi polgár segítségével hozta létre, az irat eredeti, középfelnémet címe a következő: *Der Keyserliken Stadt Lübeck Christlike Ordeninge* (Lübeck császári városának keresztény szabályozása). A fenti dokumentum a vasárnapi istentisztelet lefolyását igencsak megreformálja, amelyben a tradicionális latin énekek mellett anyanyelvűek is megjelennek. A latin talán csak azért maradhatott továbbra is jelen, mert a zeneszerzőknek nem sikerült az idők gyors változását megfelelő számú anyanyelvi művel követniük, így elkerülhetetlen volt, hogy a régi énekek továbbra is megszólaljanak.

A szertartás egy német nyelvű zsoltárral vagy közösségi énekkel kezdődik, amelynek szövege az Ó- ill. Újszövetségből származik. Ezután következik az olvasmány, amely után a schola vagy a *Katharineum* beosztott növendékeiből álló kórus énekel egy szekvenciát németül az Írás alapján (*düdeschen sanck vth der schrift*). A prédikáció után a nicei hitvallást énekli a kórus vagy a közösség, majd egy Luther-ének következik: *Wir glauben all an einem Gott*, amelyet egy antifóna követ. Az Úrvacsora-osztás alatt az ide illő korálok hangzanak el (*Jesus Christus, unser Heiland; Gott sei gelobet und gebenedeiet*), majd a német Agnus Dei zárja az

¹⁰ Az itt következő fejtegetés az alábbi tanulmány alapján készült: Wolf-Dieter Hauschild: „*Der Kirchengesang in der Reformationszeit*”. In: Arnfried Edler, Heinrich W. Schwab (szerk.): *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft – Band XXXI* (Kassel: Bärenreiter, 1989): 34-43.

istentiszteletet.

Az a polgári elvárás, hogy a Katalin-kolostor liturgiáját az új szellemnek megfelelően alakítsák, ezáltal teljesült. Az újjászervezett iskola zenei színvonala messze magasabban állt a szintén új alapítású székesegyházi iskoláénál (*Domschule*), ami annak is köszönhető, hogy a meghatározó latin stúdiumok mellett az énekközpontú komoly helyet foglalt el az tanrendben.¹¹ Egyszólamú korálok, zsoltárok (alternatim módon előadva) éneklése éppúgy a növendékek mindennapi kenyere volt, mint a régi hagyományt folytató dícsérő énekek, a himnuszok és szekvenciák előadása.¹² Az énekórákat a kántor tartotta, aki mindezek mellett a többszólamú figurális zenét is megismertette tanítványaival. A kórus a matutinumokon, vesperásokon, valamint a vasárnapi miséken egy szólamban énekelt, csupán ünnepi alkalmakkor, a prédikáció előtt vagy az után csendült fel négyzólamú korál, ill. motetta formájában az ének.

A kántor és az orgonista feladatkörének megváltozása

A kántor pozíciója ezidőtájt igencsak tekintélyes állásnak számított: a rektor és a subrektor után mindjárt ő következett a ranglistán.¹³ Kulcsszerepet töltött be a városi templomok zenei életében, mivel *Katharineum*-beli növendékei minden vasárnap másik helyszínen szolgáltak. Így mind a zeneileg legelismertebb iskolában, mind a hanzaváros egyházzenei életében hatalmas megbecsültségnek örvendhetett. Ellentétben az orgonistával, aki korántsem vett részt olyan kreatív, felelősségteljes módon a különböző zenei eseményeken, mint egy évszázaddal későbbi utóda: a korabeli írások őt csak mellékesen említik meg, még a liturgián belül betöltött pontos helyét sem meghatározva. A 17. század második felében, de különösen a 18. században ez a viszony jelentősen megváltozott. Sőt, a hallei Móric-templomban 1683-ból fennmaradt zenei leltár már meg sem említi a kántor nevét: a jegyzék

¹¹ Haensel, *Die Musik der Reformationszeit*, 22. (Lásd a 8. lábjegyzetet).

¹² Lübeck első szuperintendense, *Hermann Bonnus* 1559-ben kiadott effajta dalokból egy gyűjteményt, amely kiadvány még a 17. században, Buxtehude idejében is használatos volt. (I.m. 22.)

¹³ Hauschild, *Der Kirchengesang in der Reformationszeit*, 38-39. (Lásd a 10. lábjegyzetet).

készítője olyan kottákról ír, amelyeket *az orgonán*, illetve *az orgonakarzaton kívül* leltározott.¹⁴

Az Északi- és a Keleti-tenger térségében a németalföldi billentyűs zene – talán elsősorban J. P. Sweelinck – hatására már a 17. század első évtizedeiben erős orgonista-dominancia bontakozott ki, amely következtében a billentyűsök renoméja is nagyban emelkedett. Ez mindaddig nem is volt „veszélyes” a kántor számára, míg az orgonista csak a hangszerével foglalkozott. Azonban kis idő múltán az orgonisták – az iskolaalapító Sweelinckhez hasonlóan – mind nagyobb számban komponáltak vokális műveket is, ami mindaddig a kántor felségterületének számított. Így már komoly konkurenciát jelentettek számukra. A népének kíséretében is egyre inkább részt vállaló orgonisták az 1600-as évek végére önálló műfajjá tették az önállóan megszólaltatott korálelőjátékot. Buxtehude maga is 30 rövidebb lélegzetű darabot komponált e műfajban.

A belpolitikai helyzet is inkább a kántorokat sújtotta nagyobb mértékben: a harmincéves háború (1618-1648) során elszenvedett nagyarányú emberveszteség a kórusok tagjait sem kímélte. A több mint egy emberöltőn keresztül dúló háború alatt, és az után jóval kisebb létszámú együttesre lehetett csak komponálni, így a Monteverdi nevével fémjelzett korszakalkotó újítás éppen jókor érkezett az önmagukat kereső németajkú komponisták számára – akik ha a városi struktúrába tagozódtak, általában orgonistaként keresték a kenyerüket. Ők az új concertáló zene technikáját mesterien elsajátítva, azt a régi értékekkel ötvözve az előzőknél jóval kisebb apparátusra is hasonló színvonalú zenét tudtak így írni.¹⁵

A háború utolsó éveinek egyikében (1644) Wittenbergben, a protestantizmus bölcsőjében a templomi vezetőség kénytelen volt engedni a nyomásnak, és engedélyezte az Itáliából származó *Concert Music* (sic!) istentiszteleteken való elhangzását.¹⁶ Az új zene térnyerése a többi német városban is ehhez hasonlóan történt – ha ez nem is találkozott mindenki egyetértésével. A folyamat legnagyobb vesztesei ugyanis egyértelműen a kántorok voltak, akiknek a templomi pozíciója ezzel alapjaiban rendült meg, ha az iskolai nevelő munkájukra nem is volt közvetlen hatással. Sok más helységgel ellentétben a hanzavárosokban az érdemi diskurzus nem arról folyt, hogy a *seconda pratica* robbanásszerű elterjedése végleg felrúgja-e

¹⁴ Martin Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 61. (Lásd az 1. lábjegyzetet).

¹⁵ Gondoljunk csak *Heinrich Schütz: Kleine geistliche Konzerte* c. ciklusára.

¹⁶ Haensel, *Die Musik der Reformationszeit*, 29. (Lásd a 8. lábjegyzetet).

az addigi figurális zenét – és ellehetetleníti az azt képviselőket, szakít-e a múltban mélyen gyökeredző németalföldi vokális tradícióval, és ha igen, ez morálisan vállalható-e, hanem a viták pusztán személyes civakodások voltak inkább.

Az orgonista poszt megerősödését ugyanakkor az is szolgálta, hogy itáliai újításokban a *basso continuo* központi helyet foglal el, így a koncertáló zenében és a liturgikus alkalmakon egyaránt fokozatosan „elszívta” a kántor elől a levegőt. Buxtehude 1678-ban continuo-hangszernek egy pozitívot építtetett az általa „használt” orgonakarzatra, „*az ünnepi zene és az Abend-Music szolgálatára*”.¹⁷

Meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy a mai orgonista egyik legfontosabb feladata, a korál, a népének kísérete a 17. század első felében még nem volt bevett gyakorlat. A 16. századtól fogva a közösségi éneket úgy volt szokás előadni, hogy az orgonajátékos egy előjátékkal vezette be azt, majd az egyes versszakokat váltakozva énekelte a kórus vagy a közösség, illetve teljes versszakokat átvéve játszotta az orgonista. A végén egy utójáték következett. Ez a hagyomány Buxtehude idejében még javában virágzott, sőt, az efféle alternatív előadási gyakorlat Lübeckben egészen a 18. század végéig érvényben lehetett, ugyanis csak 1790-től vannak nyomai a mai típusú, orgona által kísért korálpraxisnak.¹⁸

Tehát amint Buxtehude tevékenységének idejéhez közeledünk, úgy lesz a kántor területe egyre szűkebb. Ennek következtében az ambíciózus előadók egyre inkább az orgonista pályát választják. Így az 1600-as évek vezető zenészeinek szinte mindegyike az orgonista poszton tevékenykedik, mint például Franz Tunder, Samuel Scheidt, vagy akár Hieronymus Praetorius.¹⁹

Anyagi juttatásban is nagy különbség volt a két muzsikusközött: Buxtehude éves orgonista fizetése 709 lübecki márka volt, valamint további 180 járt a Werkmeister posztért. Ezenfelül húsra, borra és ruházkodásra is kapott járadékot. Nem csekélység, hogy a szállás egész családjának ingyen volt az orgonisták számára fenntartott szolgálati lakásban. Ezenkívül gyakran különböző extra jövedelmeket is elkönnyelhetett, amely a megrendelt művek honoráriumából (pl. az esküvői kantáták), illetve magántanításból származott. A kántor, Jacob Pagendarm lényegesen kevesebből gazdálkodhatott: a templomtól csupán 80 márkát kapott, ami

¹⁷ Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 64. (Lásd az 1. lábjegyzetet). „zur Befoderung seiner Fästtaglichen und Abend-Music”

¹⁸ Hans-Jakob Pauly: *Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes*. In: *Kölner Beiträge zur Musikforschung – Band XXXI*. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1964): 72-74.

¹⁹ Azon zeneszerzők közül, akik a városi, nem az udvari hierarchiába tagozódnak.

óriási differencia az orgonistáéhoz képest. Igaz, a kántor tulajdonképpeni főállása a Katharineumban volt, ahol tanárként 330 márkával, valamint ingyenes szállással díjazták munkáját.²⁰

A kántor és az orgonista feladatköre Buxtehude idejében

Azt gondolnánk, hogy elég a fennmaradt műveket tüzetesebben szemügyre venni, és azok „beszélni kezdenek” előadóikról, és a lehetséges helyszínről. Nézzük azonban a tényeket: tudjuk, hogy Buxtehude a Marienkirche orgonistája volt, ahol liturgikus feladatokat látott el.²¹ Korabeli feljegyzések említik az *Abendmusikok* létét (amelyről majd egy későbbi fejezetben bővebben), ugyanakkor azt is tudjuk, hogy műveinek tetemes hányadát a Düben-család zenei gyűjteménye őrizte meg az utókor számára – Svédországban. Ezek az információk így együttesen a fenti kérdésekre nem adnak egyértelmű választ.

A múlt század elején még nem vetődött fel a probléma a Buxtehude-művek előadását illetően, ugyanis egyértelműen az istentiszteleten belül képelték a helyét, ahonnan néhány darabot az *Abendmusikra* is „kikölcsönzött” a szerző.²² Wilhelm Stahl a *Jesu, meine Freude* c. korálkantáta kapcsán pusztán arról értekezik, hogy az a fajta szabad, hangfestő elemekkel tűzdelt kompozíciós technika, amelyet Buxtehude e művében is alkalmazott, sokkal inkább érvényesül a vokális concerto, mint a korálkantáta műfajában.

A zeneszerző a kantáta műfajában tekintettel az istentiszteletre a drámai kifejezés és hangfestés felhasználásának vonatkozásában csak egy bizonyos határig ment el, míg a koncertzenében nagyobb függetlenséggel mozoghatott. Ezt a fajta szabadságot Buxtehude az *Abendmusik* műfajában messzemenően kiaknázta.²³

A kantáták aktualitását közelebbről nem határozza meg. Philipp Spitta szerint a lübecki tabulatúrakötetben (Mus A 373) fennmaradt művek legnagyobb része

²⁰ Kerala J. Snyder: *Dietrich Buxtehude. Organist in Lübeck*, 90-91. (Lásd a 4. lábjegyzetet).

²¹ részletesen lásd: *A kántor és az orgonista feladata az istentisztelet alatt* c. fejezetben

²² Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 16, 44. (Lásd az 1. lábjegyzetet).

²³ Wilhelm Stahl: *Dietrich Buxtehude*. (Kassel: Bärenreiter, 1937): 52.

*Abendmusik*²⁴. Max Seiffert két kantátát nevez meg, mint amelyek biztosan *Abendmusik* előadáson szólaltak meg²⁵, ezeken túl több darabban talál olyan jeleket, amelyek ehhez a műfajhoz kapcsolhatóak. André Pirro 17 művet sorol fel, mint biztos *Abendmusik*-mű és további hármat hoz azzal összefüggésbe, kutatásainak eredményét azonban Friedrich Blume és Dietrich Kilian azután nagyrészt megcáfolta.²⁶

Blume megjegyzi, hogy Buxtehude művei liturgiailag nem kötöttek, a szöveg alapján kevés darab helyét lehet az istentiszteleten belül egyértelműen meghatározni.²⁷ Valóban, a *Missa alla brevis* (BuxWV 114) kivételével nem zenésített meg ordinárium tételeket. Tulajdonképpen nem is volt szükséges, ugyanis a lutheránus gyakorlatban ebben az időben használható volt a régi (reneszánsz) latin ordinárium. Művei többségének nincs *de tempore* karaktere, amely pontos helyüket kijelölné. Olyan egyházi zenét írt, amely rendkívül széles körben előadható volt. Valószínűleg Buxtehudénak orgonistaként azonban nem is kellett minden vasárnapra új kantátát, vagy bármilyen egyéb, az adott ünnepre szóló művet komponálnia, mivel annak előadása (így a darab kiválasztása is) a kántor kezében volt. A fentebb említett *Missa alla brevis*-t is talán a kántor – aki egyébként a sógora volt –, Samuel Franck megrendelésére írhatta. Kérdéses, hogy Franck maga komponált-e, azonban közvetlen elődje, Jacob Pagendarm minden valószínűség szerint szerzett zenét a liturgikus eseményekre. Fennmaradt ugyanis egy dokumentum, amelyet Pagendarm kései leszármazottja, Caspar Ruetz vetett papírra. A következőket írja:

Nagy mennyiségű egyházi darabot örökölt meg boldogult apósomtól, *Siverstól* és atyjától, *Pagendarmtól*. Utóbbi hátrahagyott dolgai közül egyetlenegy sincs, az előbbitől is csupán egynéhány van, amelyet használni lehet. Nagy szorgalomról és munkásságról tanúskodnak e kiváló férfiak darabjai. Mindannak, amelyet ezek a férfiak keserű fáradtsággal és munkával összeírtak, vagy költséget nem kímélve összegyűjtöttek és lemásoltak, a legcsekélyebb értéke sincs már, holott nem csekély tőkét fektettek bele.²⁸

A fenti idézet arról tanúskodik, hogy Pagendarm maga is írt zenét. Nem nagy

²⁴ idézi: Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 44. (Lásd az 1. lábjegyzetet).

²⁵ idézi: I. m. 44.

²⁶ idézi: I. m. 44-45.

²⁷ Friedrich Blume: *Buxtehude* szócikk. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. II. (Kassel: Bärenreiter, 1952): 567.

²⁸ Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 60-61. (Lásd az 1. lábjegyzetet).

kockázat kijelenteni, hogy utódja, Franck se tett másként. Azonban Buxtehude művei közül néhánynak van korabeli *de tempore* megjelölése, amelyek között fölfedezhetünk nagyobb egyházi ünnepekre szánt darabokat is. Az *Ich suchte des Nachts* például advent második vasárnapján előadandó, a *Gen Himmel zu dem Vater mein* és a *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ* c. művek mellett a „Krisztus mennybemenetelének ünnepére” beírást találhatjuk, ezenkívül az *Erfreue dich Erde* és a *Salve desiderium* is *de tempore* utalást tartalmaz: esetükben karácsonyi darabokról van szó.²⁹ Ez azt jelenti, hogy a nagyobb egyházi ünnepekre Buxtehude bizonyosan komponált, amit a templomi előljárók, vagy a természetes rivalizálás miatt kisebb valószínűséggel a kántor felkérésére tehetett – gondoljunk csak a városi hatóságoknál felgyülemlett aktacsomóra, amely a két személy kompetenciáját volt hivatott tisztázni. Annál is kézenfekvőbb ez a feltételezés, mivel – amint az a fenti Caspar Ruetz idézetből is kiderül –, sem Pagendarm, sem Franck, a Buxtehude idejében a Marienkirchében működő két kántor nem volt a zeneszerzésnek olyan szintjén, ahol az akkori orgonista állott. Így a zenét a legnagyobb ünnepekre Buxtehude írhatta, habár ez a kántor feladata lett volna. Hogy erre ki kérte fel őt és az extra feladatot miként honorálták, nem tisztázott.

Friedrich Blume szerint a 17. század középnevet mesterei ciklikus összefüggésekben gondolkodnak és terveznek, egész kantáta-évfolyamokat írnak. Ezzel szemben Buxtehude kantátái önmagukban állnak, kevés esetben lehet őket egyértelműen egy liturgiai helyhez hozzárendelni. Csak kisszámú bibliai kantáta tartozik világosan a perikópaszövegekhez, a többi általános karakterű, amelyek esetében liturgiában való felhasználásuknak a lehetősége áll csupán fenn. Blume érvelése azonban feltehetően nem helytálló. Habár a pontos megjelölés hiányzik, a szövegből levont következtetések alapján a Buxtehude-művek közül mégis számosat el tudunk helyezni az egyházi évben. Martin Geck nagyszerű módszert talált e téma kutatására: a sachsen-weißenfelsi udvari zeneszerző, Johann Philipp Krieger programfüzetét vette alapul, amelyben a komponista minden olyan művet följegyzett, amely 1687-től 1732-ig az egyházi ünnepeken előadásra került. Majd ezt a listát összehasonlította a Buxtehude művek katalógusával, és meglepő eredmény született: nem kevesebb, mint 40 mű mindkét helyen megtalálható volt, ami a lübecki orgonista fennmaradt vokális egyházi műveinek majdnem az egyharmadát teszi ki!³⁰ Krieger jegyzékéből ugyanakkor az is világosan látszik, hogy az egyes műveket melyik vasárnap és/vagy ünnepnapon adták elő. Tételezzük fel, hogy ezek a művek Weißenfelshez hasonlóan a lübecki Marienkirchében is az istentisztelet keretein belül hangzottak el. Nos, az ominózus Buxtehude-műveket böngészve

²⁹ Kilian megfigyelései. Idézi: I. m. 47-48.

³⁰ I. m. 51-53.

megállapíthatjuk, hogy azok elég sokszínűek. Megtalálható köztük német és latin nyelvű, rendkívül nagy apparátust igénylő és csak néhány muzsikust foglalkoztató mű egyaránt. A darabok majdnem fele, 19 mű a concerto műfajába tartozik, amely az előadók számát illetően elég változatos. Ide tartozik például a *Benedicam Dominum* című is, amelyet 4 hangszeres *consortra*, 2 kórusra valamint basso continuora írt a szerző, és ugyancsak e csoportba sorolható az *Afferte Domino gloriam honorem*, amely három vokális szólamot és continuo-t tartalmaz. Hangszerelésében ez utóbbihoz hasonló két másik latin nyelvű Buxtehude-mű is fellelhető a Krieger-programban, mégpedig a *Cantate Domino canticum novum* és az *In te, Domine, speravi* című concertók. E három darab kivételes abban az értelemben, hogy az énekhangok mellett csak continuo-hangszereket írt a szerző. Geck azonban megemlíti, hogy hiányoznak a listáról a korálkantáták.³¹ A fentiek alapján mégis valószínűnek tűnik, hogy Buxtehude az istentiszteletekre is komponált, csak a művek elhangzásának pontos ideje nem lett feljegyezve – leszámítva a nagyobb ünnepek *de tempore* bejegyzéseit. A darabok előadói létszámigénye pedig azért lehet ennyire eltérő, mert a templom anyagi lehetőségei is évről-évre módosultak. Gondoljunk csak az *Abendmusik*-koncerteken megszólalt művek előadói apparátusának összetételére, amely a zenetudomány mai állása szerint rendkívül változó volt, és az aktuális finansiális lehetőségekhez igazodott (vö.: 4. *Abendmusik* fejezet) Azt se feledjük, hogy a templom pénzügyi vezetése a *Werkmeister* kezében volt, amely posztot Buxtehude töltötte be, így egy szerencsésebb évben nagyobb együttesre is komponálhatott, amely mű az istentisztelet keretein belül szólalhatott meg.

A kántor és az orgonista feladata az istentisztelet alatt

Buxtehude 1678-ban építtetett magának egy pozitívot az orgonakarzatra. A kántor, Franck már 1664-ben kapott egy hasonló hangszert az ő „felségterületére”, az orgonától elég messze található, a középhajót az oltár előtt keresztező karzatra, ahol ez az instrumentum az ünnepi istentiszteleteken a figurális zenét volt hivatott kísérni.

Wilhelm Stahl szerint az orgonistának nem kellett a templomban tartott összes liturgikus eseményen részt venni: a böjti időszakban például, illetve bűnbánat

³¹ I. m. 53.

napján³² egyáltalán nem szólalhatott meg orgona. Négy hétköznapi megtartott korai prédikáción (Frühpredigt) sem kellett megjelennie. Azokon a szertartáson, amelyeken jelen volt,

Rövid korárelőjátékait a közösség által megszólaltatott énekek előtt, a toccatákat, prelúdiumokat és fúgákat az istentisztelet végén játszhatta, mert a templomi rend szerint „a népet orgonaszóval kellett hazabocsájtani”. Az ünnepnapokon az Úrvacsoraosztásnál, ha a tanács tagjai áldoztak, az orgonán hangszeres darabok szóltak, amelynél Buxtehude rendelkezésére állt két, külön e célra rendelt városi zenész, vagy szükséges esetben egyéb muzsikusok is. Az elhangzott kompozíciók között bizonyosan megtalálhatóak voltak a megfelelő tételek Buxtehude triószonáái közül.³³

Ez a hipotézis azonban Geck szerint nem állja meg a helyét, „*mivel Lübeckben az áldozás alatt vokális műveket adtak elő.*” A Stahl által emlegetett zenészek ugyanis nemcsak hangszeres művekben működtek közre, hanem énekeltek is. Az 1682/83-as karácsonyi ünnepkör fennmaradt szöveggönyve (*Natalitia Sacra / Oder / Verzeichniß / aller Texte*)³⁴ ugyanis egészen egyértelműen leírja, hogy mely művek szólaltak meg az áldozás alatt (*Unter der Communion*). Sőt, ugyanitt még az előadói apparátus is fellelhető. Eszerint karácsony első napján a *Fürchtet euch nicht* című mű hangzott el, amely mellett részletesen szerepelnek a következő bejegyzések: *Sinf. á 6*, amely hat hangszert igénylő bevezetést takar, majd a *Cant.* feliratot látjuk a kezdő szöveg mellett (*Fürchtet euch nicht*), itt egy continuo-kíséretes szoprán szólóról lehet szó. *Sinf. á 6* ismét a bejegyzés: valószínűleg a bevezető zene ritornellként is funkcionál. Újabb szólóhangos bibliai szakasz (*Den Euch ist heute der Heiland gebohren*) és az átvezető ritornell után a Szentírásból való következő bekezdésben (*Und das habt zum Zeichen*) már a szólólista mellett mind a hat hangszer tevékenyen részt vállal: *Cant. 6 Str.* Ezután egy nem-bibliai szöveg van soron (*Biß willkommen du Edler Gast*), amelyet három énekes szólaltat meg, mégpedig két tenor és egy basszus: [3] *T. T. B.* Majd végül ismét visszatérünk Lukács soraihoz (*Ehre sey GOtt in der Höhe*), amely *tutti* csendül fel. Ez a mű – csakúgy, mint a szöveggönyv által leírt többi áldozás alatti zene is – valószínűleg elveszett, mert bár Buxtehudénak hasonló címmel fennmaradt egy concerto-ária kantátája (BuxWV 30), az azonban két hegedűt, basso continuot valamint szoprán, ill. basszus szólólistát

³² Buß- und Bettag: bűnbánat napja. Németországban ma is az evangélikus egyház ünnepnapja, 11 nappal advent első vasárnapja előtt tartják.

³³ Wilhelm Stahl: *Dietrich Buxtehude*, 18-19. (lásd a 23. lábjegyzet).

³⁴ Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 230-237. (Lásd az 1. lábjegyzetet).

foglalkoztat, valamint az egyes részek közötti hangszeres szakasz sem olyan hosszúságú, hogy azt esetleg ritornellnek lehetne nevezni (az ugyanis 2 ütem). De talán a legfontosabb, hogy az *Und das habt zum Zeichen* kezdetű szövegtől az evangéliumi szakaszt már nem dolgozza föl és az ária is más: a szöveggönyvben olvasható *Biß willkommen du Edler Gast* helyett az általunk ismert darabban az ária *O gnadenreiches Leben!* szavakkal kezdődik.

Karácsony második napján az áldozás alatt latin nyelvű darab hangzott el *O admirabile commercium!* kezdettel, nagyon érdekes hangszerelésben: 4 Trom. A. A. Tehát a két alt énekes harsonakórus kíséretében szólaltatta meg a művet (a dokumentumban többször előfordul a *Tromb.* megjelölés is, azonban a két rövidítés ugyanarra utalhat). Az orgonakarzaton ugyanis a hangszereseken kívül a templom által külön e célra felkért – és fizetett – énekes szólisták is helyet foglaltak, akik nem tartoztak a kántor kórusához. De az is könnyen elképzelhető, hogy a két szólista éppen a városban tartózkodó utazó virtuóz volt, ami korántsem idegen a kor gyakorlatától. *Wilhelm Stahl* is említ egy-két olyan esetet, ahol „vendégművészek” bizonyíthatóan felléptek a lübecki Marienkirchében, 1672-ben húsvét napján például egy itáliai kasztrált és egy antwerpeni basszista énekelt a templomban.³⁵ A latin nyelv is könnyebben realizálható egy itáliai énekes számára, mint a német... Sajnos ez a darab is vagy elveszett, vagy nem Buxtehude komponálta. Ezt a mai kornak fontos ténynt nem közli a korabeli forrás. Ez egyébként igaz az összes áldozás alatt megszólaltatott műre, és a szöveggönyvben fellelhető darabok mindegyikére. A négy ünnepnap teljes műsorában a *Fürchtet euch nicht*-en kívül még egy cím látható a könyvben, amely akár Buxtehude-mű is lehetne, az Újév napján délután a prédikáció előtt elhangzott *Daß Neugebohrne Kindelein*. Sajnos ez a mű is elveszett, vagy a zeneszerző kiléte ismeretlen, ugyanis a *Motetta* szó szerepel a mű címe előtt. A *8 vocum* arra utal, hogy ez a szertartást nyitó mű a kántor tevékenységi körébe tartozott. Ezen a jeles ünnepen az úrvacsora-osztás alatt a *Nun dancket alle GOtt* (2 Viol. 2 Violdigamb. A. T. B.), vízkereszt ünnepén a *Bringet her dem HErrren ihr Gewaltigen* (8 Stro. 3 Bass.) kezdetű darab szólalt meg.

A *Natalitia Sacra* abban is nagy segítségünkre van, hogy pontosan lássuk, mely darabokat adta elő a kántor és melyeket az orgonista. A szövegből mindez világosan kiderül, könnyen fel lehet fejteni a szálakat, ugyanis a kántor által dirigált együttesnél megtalálhatjuk a *Vokalisten/Capell* felosztást.³⁶ Karácsony első napján az Agnus Dei kivételével az ordinárium minden egyes tétele a *8 Vocalisten. 8 zur*

³⁵ Geck nyomán. Wilhelm Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Ein biographischer Versuch, Leipzig 1926* (továbbá in: *Archiv für Musikwissenschaft VIII [1926]*)

³⁶ Az énekeseknek ez a hierarchiája még J. S. Bach idejében is használatos volt, csak más néven jelölték a szólistákat és a tuttit. Az ő idejében *Figural Singern* és *Motetten Singern* volt az elnevezés, amelyek közül az előbbieket énekelték a szólót, utóbbiak csak a kevésbé hajlékony zenét tudták megszólaltatni, mint azt az akkor már devalválódott csengésű *motetta* szó is kifejezi.

Capell hangszerelésben hangzott el, 10 hangszer kíséretében. Ugyanez elmondható az Újév délutánján megtartott szertartáson előadott 147. zsoltárról is (*Preise Jerusalem den HErrn*). Az előadók száma azonban változó, a szöveggönyv 3-3 olyan esetet említ, ahol 5, illetve 6 a *Vokalisten/Capell* felosztás száma a feljebb említett 8 helyett. Azt a három helyet, ahol öt szólista váltakozik az ötszólamú együttessel, érdekes módon nem ugyanazon az istentiszteleten találhatjuk: kettő közülük karácsony második napján a prédikáció után hangzott el, nevezetesen a *Magnificat* és a 34. zsoltár, az *Ich will den HErrn loben allezeit*. Az előbbi 10, közelebről nem részletezett hangszer támogatta, utóbbi összesen 13 instrumentum, mégpedig 5 vonós és 8 fűvös közreműködésével szólalt meg. A harmadik pedig újév napján, de liturgiailag hasonló helyen, a beszéd után kapott helyet. Ez esetben a protestáns *Te Deum*, a *Herr Gott dich loben wir* szólalt meg az *5 Vocal. Stimmen 5 zur Capell.* előadásban. Egyébiránt éppen e darab után következik a már említett *Preise Jerusalem den HErrn* (147. zsoltár), ami az ünnepi szertartás rendkívüli sokszínűségére utal. Még a kántor sem ugyanazzal az együttessel dolgozott minden alkalommal, láthatjuk, hogy az apparátus elég változatos az ő esetében is. Ez a tény az orgonistára hatványozottan igaz. Ha megnézzük, hogy hol találjuk a 6 szólistát és hatszólamú kórust foglalkoztató műveket, azt láthatjuk, hogy három különböző napon. Karácsony napjának zárásaként lehetjük meg az első ilyen darabot (*Dancksagen wir alle*), pompás hangszerelésben: a négy vonós mellett négy cink (2 *Corn.*), négy harsona (4 *Tromb.*) és egy fagott (1 *Fagot.*) vett részt az előadásban. Ezenkívül újév délelőttjén az ordináriumban és vízkereszt ünnepének délutánján a *Magnificat*ban énekeltek hasonló felállásban. Megjegyzendő, hogy egyedül karácsony első napján adták elő a *Sanctus* tételt is az ordináriumból. Buxtehude idején az evangélikus liturgia még nem nyerte el végleges formáját, korántsem volt annyira kötött, mint a sok évszázadra visszatekintő katolikus liturgia. A *Sanctus*nak is elsősorban a *Benedictus* miatt lehetett karácsony napján létjogosultsága, a szöveg szerint ugyanis „Áldott, aki az Úr nevében jön”. A szöveggönyvben még két további olyan hely is található, amely a kántor feladatai közé tartozott, és ahol meglepő módon nem azonos a szólisták és a nagyobb együttes szólamszáma: karácsony másnapján a *Kyrie*, a *Gloria* és a *Credo* mellett a *5 Vocalst. 6 zur Capel.* kiírást láthatjuk, vízkereszt ünnepén a liturgia hasonló helyén *5 Vocalst. 4 zur Capell.* szerepel. Minden esetben minimálisan annyi hangszeres támogatta a kántor énekeseit, amennyi a szólisták létszáma volt, de sok esetben pontosan, vagy megközelítően a duplája. Mivel az orgonista és a kántor a templomban máshol helyezkedett el, a zenészek folyamatosan vándorolhattak a két helyszín között, hacsak nem feltételezzük, hogy két független előadógárda volt jelen egyidőben a szertartásokon. Többször feltűnik még a motetták mellett a *8. Vocum* kiírás, amely a

Katharineum kórusát takarhatja. A szertartás nemcsak a művek hangszerelésbeli változatosságának köszönhetően lehetett rendkívül izgalmas, hanem a miatt is, hogy egyaránt megszólaltak a régebbi kort – és a kántorok fénykorát – idéző motetták, az instrumentális közreműködéssel megszólaltatott ordinárium-tételek³⁷ és az orgonista hatáskörébe tartozó legmodernebb olasz stílusú vívmányok, mint például az áriák és a concertók.

A kántor feladata volt tehát a délelőtti istentiszteleten az ordinárium tételeinek megszólaltatása, vesperás alkalmával a bevonulási motetta, a Magnificat és egyes liturgikus darabok – mint például a zsoltárok – előadása. Az orgonista tevékenységi körébe az ezen kívül megszólaló mindenfajta zene beletartozott, tehát nemcsak az úrvacsoraosztás alatti muzsikát kellett szolgáltatnia. Elsősorban concertók (szólóhanggal és több énekessel egyaránt) és áriák szólaltak meg leggyakrabban az orgonakarzatról. Azonban ezekben a darabokban főként a hangszeresek dominálnak, egy esetben sem éri el a szólisták száma a kántornál minimálisan megjelenő ötös szólamszámot. Az is feltűnő, hogy az orgonista együttesében az esetek túlnyomó többségében férfiak énekeltek, mivel a legmagasabb szólam általában az alt, de elsősorban a tenor és a basszus dominál. Egyes esetekben a *Cant.* megjelölés feltűnése azonban szopránszólót jelezhet. Rendkívül széles az előadók skálája, a vízkereszt ünnepén megszólalt *Laudate pueri* kezdetű zsoltárban például 14 hangszeres játszott a három énekes mellett, azonban általában szerényebb az apparátus létszáma. Voltak korlátai az orgonistának is, de eléggé sokszínű volt az az előadógárda, amellyel a darabokat megszólaltathatta.

³⁷ Vö.: Missa alla brevis (BuxWV 114)

4. Abendmusik

A lübecki Mária-templom híres koncertciklusáról Buxtehude korából csupán felületes említés maradt fenn. Egy 1697-ben kiadott túristakalauzból tudhatták meg az idelátogatók, hogy ezt a sehol máshol nem létező sorozatot Szent Márton-nap és karácsony közötti öt vasárnapon rendezték meg, mégpedig a vesperás után 5 és 6 óra között, a világhírű Dietrich Buxtehude irányításával. Ugyanennek az útikalauznak az 1666-os kötetében azonban még nem említi az Abendmusikot. Pedig ekkor már javában létezett, ha nem is az 1697-ben leírt módon, azt ugyanis már Buxtehude saját tervei alapján valósították meg. Franz Tunder idejében, az 1646-os esztendőben már minden bizonnyal megrendezték az Abendmusik koncerteket és töretlen népszerűségét jelzi, hogy egészen 1810-ig fennmaradt ez a tradíció. Akkor sem a látogatottság hiánya vagy zeneszerzői invenció hiányában hunyt ki, hanem a napóleoni háborúk okozták vesztét.

Amikor Caspar Ruetz, a Marienkirche akkori kántora 1752-ben publikált könyvében az Abendmusikról ír, a koncertsorozat léte már több mint egy évszázados múltra tekintett vissza.³⁸ Mégis, meglepő módon ez az első részletes leírás. Érdekes az a nem elfogulatlan vélemény, ahogy a (sorozat előadásából kimaradó) kántor kissé ironikus éllel jellemzi a megszólaló darabokat:

Az Abendmusik-koncertek, amelyeket minden évben a Marienkirche nagy orgonája mellett adnak elő, nemcsak színpadi darabok, hanem tökéletes Drama per Musica, ahogyan a taljánok mondják, és az énekeseknek pusztán játszani kéne hozzá, hogy egyházi operának nevezhessük.

Az eredete azonban teljesen homályba veszett a 18. század közepére. Ruetz egy kilencvenéves férfit idéz, aki szerint régebben csütörtökönként rendezték meg a koncerteket, mialatt a polgárság a tőzsde nyitására várakozván a Mária-templomban gyülekezett. Az orgonista (Tunder) szórakoztatásukra játszani kezdett, amely olyan kedvező fogadtatásra talált, hogy néhányan ajándékokkal is meglepték. A sikeren

³⁸ Snyder: *Dietrich Buxtehude. Organist in Lübeck*, 57-58. (Lásd az 5. lábjegyzetet).
Eredeti dokumentum: Caspar Ruetz: *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic und von der Lebens-Art einiger Musicorum*. (Lübeck, 1752)

felbuzdulva néhány hangszerest és énekest is bevont a hangversenybe. A tendencia folytatódott, míg végül az Abendmusik-hangversenyek nagy apparátussal megszólaltatott előadássá értek. Közben a koncertek időpontja megváltozott, a rendkívül zajosan viselkedő polgárság miatt a sorozat átkerült a karácsony előtti vasárnapokra. Hogy az idős ember a sorozat kialakulásáról szóló elbeszélése helyenként finoman szólva sem tényekkel alátámasztott, mivel elmondása alapján a legelső Abendmusik, amelyen részt vett, 1681-ben volt.

Buxtehude rendkívül ambíciózus tervekkel érkezett 1668-ban Lübeckbe, amelyek megvalósításához a templom belsejének bővítésétől sem riadt vissza. Az orgonakarzat mellé ugyanis már a következő évben két további erkélyt építtetett, amely a négy már meglévő karzattal együtt körülbelül 40 énekes és hangszeres elhelyezését tette lehetővé. Ezt a létszámot feltehetően ki is használta az Abendmusik koncertek alkalmával, de az év nagyobb részében is szükség volt a zenészek elhelyezésére, mivel az istentisztelet alatt az Úrvacsora-osztás alkalmával megszólaló zene is az orgonista feladatkörébe tartozott.

Az Abendmusikkal kapcsolatos első fennmaradt konkrét forrás az 1678-ban keletkezett kétrészes oratórium, a *Hochzeit des Lamms* szöveggönyve. Az évszám pontossága azonban igencsak kétséges, ugyanis az uppsalai egyetemi könyvtárban fennmaradt librettón Buxtehude saját kézírásával az *1680-as évben előadva* felirat szerepel. Egyébként sem volt gyakorlat ugyanazt a műsort két évben is műsorra tűzni, tehát a nyomtatásban megjelent dátum valószínűleg csak elírás. A szöveggönyv egyaránt tartalmaz bibliai idézeteket, ismerős himnusz-részleteket és korabeli költeményt. Érdekes, és a *Membra Jesu Nostri*-hoz (dallamvilágához) is szorosan kapcsolódik, hogy a felhasznált himnusz-szövegek között található a *Jesu, meine Freude* is. Erre a párhuzamra, az ismert korál megjelenésére a passió-meditációban részletesen kitérek a III. részben. A *Hochzeit des Lamms* drámai karakterei között vannak bibliai személyek, mint Jézus (akit Bach-passióihoz hasonlóan itt is basszista formál), a balga és az okos szűzek, vagy az angyalok; míg allegorikus szereplőként megjelenik az Egyház.

Az 1679-es évben Buxtehude növelte az előadók számát és az Abendmusik hosszát. Azonban a fennmaradt dokumentumok alapján úgy tűnik, tovább nyújtózkodott a takarója hosszánál, ugyanis a bevételek messze elmaradtak a kiadásoktól. Ennek következtében talán az eredetileg 1682-re tervezett koncerteket meg kellett nyirbálni. De az anyagi körülmények hamarosan jobbra fordultak,

ugyanis a következő évben, 1683-ban már öt koncertre növelte az Abendmusik-sorozat terjedelmét, amely így az eddigi két részből álló oratóriumok után jóval terjedelmesebb ciklussá formálódott. Ez az elrendezés olyannyira bevált, hogy egészen 1810-ig ez maradt gyakorlatban. Ezekben az években keletkezhetett a két nagy oratórium, amelyeknek sem kottája, sem librettója nem maradt fenn, csak címüket ismerjük: *Himmlische Seelenlust auf Erden*, és a dialógusra épülő *Das allerschröcklichste und allererfreulichste*.

1699-ben az üzletemberektől csak a szokásos támogatás fele érkezett meg, majd egy évvel később egyetlen lübecki márkával sem tudtak hozzájárulni. Ennek következtében 1700-ban nem írt új oratóriumot. Az öt koncertet azonban ebben a drámai pénzügyi helyzetben is megtartották. Az első négy hangversenyen alkalmanként három vokális mű hangzott el, az utolsón pedig kérésre megismételték az újévi koncerten megszólaltatott művet (BuxWV132 *Jubilaeum – Hundertjähriges Gedicht*), amelynek zenéje nem maradt fenn, sőt, 1942-ben szövegkönyve is eltűnt. Az 1705-ös esztendőben Buxtehude újra visszatérhetett az Abendmusik eredeti formájához, ugyanis két koncertet mutattak be, mégpedig szerdán és csütörtökön (december 2-3.). Két művet mutattak be ekkor, de ezek közül egyik sem volt drámai mű. A politikai események adták e darabok aktualitását: az első darab, a *Castrum doloris* a Németrómai Birodalom nemrég elhunyt császáranak, I. Lipótnak lett ajánlva, míg a második mű *Templum honoris* címmel az új uralkodót, I. Józsefet ünnepelte. A művek mellett az előadás módja is egészen rendkívüli volt. Az első darabot ugyan a szokásos módon az orgonakarzatról adták elő, de a nemrég felújított, aranyozott orgonát letakarták és számos lámpával díszítették fel, amely az elhunyt császárt idézte koporsójában. Fejénél a birodalmi címerek, mellette többek között a magyar és a cseh királyi címer volt látható. „Mindezek fölött négy pálmafán csodálatosan díszített égbolt nyugodott” amely körül számos angyal figyelt. Az eseményen két kórus énekelt tiszta feketében, hangszerek nem szólaltak meg. Másnap a *Templum honoris* a templom másik végében adták elő, nem kevésbé hatásos módon megjelenítve:

A dicsőség temploma gyönyörűen volt díszítve és megvilágítva, körülötte bátor hősök erős védelmezőként álltak. A templomhoz vezető ösvényt az erények és a tudományok határolták. Az ajtók nyitva álltak, amelyeken keresztül látni lehetett a Szent Római Birodalom Uralkodóját, aki előtt Öröm és Boldogság gyermekeikkel trófeákat,

virágokat, pálmaágakat és babérkoszorút tartottak.

A szövegek könyv trombitákból és timpaniból álló két kórust határoz meg, valamint ugyancsak két együttest concertáló oboákból és cinkekből összeállítva, ezen kívül 25 hegedűt – unisonóban.

A Lübeckbe zarándokló Johann Sebastian Bach jelen lehetett ezeken az eseményeken, nem csoda, hogy az állását is kockára tette miatta. És hogy Buxtehudétól nem csak az orgonajáték és a zeneszerzés fortélyait leste el, arra bizonyíték lehet a harminc évvel később keletkezett Karácsonyi oratórium hatrészes tagolódása is. Az ugyanis az Abendmusik-koncertekhez hasonlóan a karácsonyi ünnepkörhöz kapcsolódó napokon előadott nagy lélegzetű ciklussá rendeződik.

Buxtehude érdeme az Abendmusik terén nem csak abban állt, hogy a koncertek programját kitalálta, a zenéjét megírta és ahhoz a szólistákat és a közreműködőket felkérte, a próbákat megtartotta és a koncerteket kézben tartotta. Abban is elévülhetetlen érdemei voltak, hogy ezek a hangversenyek egyáltalán létrejöhettek. Az ő vállán nyugodott ugyanis a koncertek megrendezéséhez szükséges anyagiak előteremtése is. Buxtehude e téren is sikeresnek mondható: rendkívül jó üzleti érzéssel vette rá a város gazdag kereskedőit, hogy az Abendmusik-sorozatot anyagilag is támogassák. S ők ezt meg is tették, így ugyanis különleges privilégiumhoz juthattak. Buxtehude már a sorozat kezdete előtt megküldte a koncertek librettóját a lehetséges patrónusoknak, akiknek a legjobb ülőhelyeket foglalta a hangversenysorozatra. Így a város prominens polgárai a kultúra támogatóiként jelenhettek meg, amely a városban betöltött pozíciójukat is tovább erősítette.

II. Buxtehude vokális műveinek háttere

Értekezésem első nagy részében Buxtehude, az ember állt a középpontban. Megkíséreltem bemutatni a zeneszerző személyén túl azt a kulturális, szellemi, történelmi háttérrel, amelyben élt és alkotott. A második nagy rész a komponistát tágabb környezetében mutatja be, mégpedig abban a közegben, amelyben leginkább megítélhetjük munkásságát: művein keresztül. Mivel a konkrét darabokról már számos kiváló könyv és cikk jelent meg, ezért elsődlegesen nem azokat elemzem – ez maradjon csak meg a harmadik nagy részre, ahol is a *Membra Jesu Nostri* ciklusának egyes kantátáit kimerítő alaposítással mutatom majd be –, hanem a zeneszerző műveinek hátterét tárgyalom.

Szó lesz azonban a Düben-gyűjteményről, amely Buxtehude műveinek elsődleges forrása, és mint ilyen, felbecsülhetetlen. Az első részben említett speciális iskolatípus, a latin iskola jelentőségét is a lübecki zeneszerző művein mérhetjük le. Bemutatom azt a folyamatot, ahogy a latin dominanciából egy „rövidke” évszázad alatt eljutunk a 18. század elejéig, amikor már az anyanyelvi túlsúly a protestáns zeneszerzők szövegválasztásaiban megkérdőjelezhetetlen. Leuveni Arnulf műve, a *Membra Jesu Nostri* törzsszövegének választott latin nyelvű, misztikus színezetű középkori himnusza, a *Rhythmica oratio* kapcsán szemléltetem azt a szellemtörténelmi háttérrel is, amely Buxtehudét e szöveg választására indíthatta. Kora emberére ugyanis elsősorban egy vallási irányzat, a pietizmus volt nagy befolyással. A pietizmus és a misztika kapcsolata nem vitás. Az azonban annál inkább, hogy a misztikus irodalom határa hol található. Hogy a misztika hol csap át ezotériába, nos, ez csak a befogadó érzékenységétől függ. Ezt a határvonalat természetesen nem húzhatom meg, csupán kitekintő jelleggel bemutathatom Buxtehude korának aktuális trendjeit, amit e rész 4. fejezetében teszek meg.

1. A Düben-gyűjtemény

A Düben család

A Düben família régi muzsikuscslád, amelynek eredete a mai Németország területére vezethető vissza. A legkorábbi ismert családtag Michael Düben volt, aki a 16. századi Lützenben zenészként kereste a kenyerét a (1558 körül hunyt el). Fia, Andreas Düben 1595-ben a Tamás templom orgonistája lett Lipszéban, így olyan nagyszerű komponistákkal állt kapcsolatban, mint például Sethus Calvisius (aki a Tamás-templom kántora volt), Johann Hermann Schein, vagy - minden valószínűség szerint - Heinrich Schütz. Andreas Düben mindkét fia folytatta apja mesterségét, azonban immár nem német nyelvterületen, hanem Svédországban. Először Anders Düben (1597-1662) emigrált, aki a lipcsei egyetemi éveit, majd amszterdami, J. P. Sweelincknél tett tanulmányai után 1620-ban Stockholmba költözött. A svéd királyi udvarban lett orgonista, majd öt évvel később az ottani Német templom (Tyska kyrkan) orgonista állását is megkapta. Végül 1649 vagy 1650-től haláláig a Városi templom orgonista állását töltötte be. A fentiekből is kitűnik, milyen fontos helyet foglalt el a város zeneéletében. Azonban nemcsak a billentyűs hangszerek virtuóza volt, a szervezésben is jeleskedett: II. Gusztáv Adolf idejében (1632-ig uralkodott) jelentős szerepet vállalt a stockholmi udvari együttes létrehozásában is. Testvére, Martin Düben (1599-1649) 1625-ben követte őt Svédországba.

Német bevándorlók a 13. század közepétől nagy számban érkeztek Stockholmba, ahol saját szubkultúrát hoztak létre: erről tanúskodik a Német templom léte is. Így a közeg nem volt teljesen idegen Dübenék számára, akik saját honfitársaikkal is találkozhattak. Hogy Európa akkoriban is mennyire mobil és nyitott volt, bizonyítja az a tény is, hogy nemcsak Skandináviában, hanem a német nyelvterülettől délebbre is a nagyobb városokban nem csekély létszámban éltek németajkúak – gondoljunk csak Heinrich Schütz Velencében tett tanulmányútjaira, ahol a németek utcájában lakott.

A család leghíresebb és leginkább elismert tagja kétségkívül Gustav Düben volt, Anders Düben fia, aki 1628-ban Stockholmban látta meg a napvilágot. Szülei révén zenével telített légkörben nőtt fel (azonban nemcsak édesapja kötődött a svéd királyi udvarhoz, édesanyja Mária Eleonóra királynő komornája volt), hamar kapcsolatba került kora legjelentősebb zenei irányzataival. Zenei műveltségének alapjait minden bizonnyal édesapja vetette meg, aki a németalföldi iskola stílusideálját közvetítette fia számára, majd Caspar Zengel, udvari zenész és a német templom orgonistája volt a mestere. A nála tett tanulmányait bizonyítja egy kézzel írt kottáskönyv,³⁹ amely többek között Sweelinck, H. Scheidemann, S. Scheidt, W. Byrd és J. Bull műveit is tartalmazza. 1647-ben a svéd-francia viszony új alapokra helyezését a francia delegáció Stockholmban tett látogatása koronázta meg, természetesen ennek nemcsak politikai, hanem kulturális hozadéka is volt: a svéd udvari zenészek – és a 23 éves Gustav Düben, ha akkor éppen az udvarnál volt (ld. lejjebb) – megismerkedhettek a legújabb francia tánczenével. A vendégek távozása után Krisztina királynő 1652-ben egy olasz operatársulatot hívott az udvarba, amelynek vezetője Albrici volt. Az ő hatása közvetlenül Düben zenéjében is kimutatható, valamint a Düben-kollekcióban is nagy számban fordulnak elő művei.

Gustav Düben fiatalkorában – a kor gyakorlatának megfelelően – legalább egy alkalommal, de nem kizárt, hogy akár többször is külföldi tanulmányúton vett részt. A pontos helyszínek sajnos nem ismeretesek, de saját közlése alapján annyit tudunk, hogy külföldön több helyen is megfordult. Minden bizonnyal 1645-től 1648-ig tarthatott ez az utazás – amelyet kezdetben édesapja támogatott, majd a királytól kapott ösztöndíjjal sikerült folytatni –, ugyanis 1648-ban már udvari zenészi kinevezést kap. Anders Düben valószínűleg korábbi kapcsolatait használta fel fia útjának megszervezéséhez: Peter Hassét, Sweelincknél egykori tanuló társát 1640-ben Franz Tunder követte a lübecki Mária templom orgonista állásában. Az utóbbi lehetett Gustav Düben egyik mestere. Az a tény, hogy a Düben-gyűjteményben Tunder számos műve is megtalálható, még inkább erősíti ezt a feltevést. Mivel kérelmében – amelyben édesapját szeretné követni *Kapellmeister* állásában – több helyet is említ (sajnos nem részletezi), édesapja egykori művészi kapcsolatait tovább vizsgálva több mint valószínű, hogy az ifjú Düben Szászországban is járhatott Gottfried Scheidtnél Altenburgban, valamint Samuel

³⁹ ma az Uppsalai Egyetemi Könyvtárban található

Scheidtnél, Anders Düben másik tanulótlársánál Hallében. Szászország is számos mű révén képviselteti magát a gyűjteményben. Így Gustav Düben kapcsolata Lübeckkel már Tunder révén elkezdődött, akit aztán Buxtehude követett állásában. Az utóbbival személyes kapcsolata is kialakulhatott, miután Helsingørben átutazóban megismerkedett Johannes Buxtehudéval, akinek fia, Dietrich Buxtehude 11 éves lehetett 1648-ban, amikor visszatért Stockholmba.⁴⁰ Itt édesapja helyét megörökölve 1663-ban majd ő lesz az udvari zenekar vezetője és a német templom orgonistája.⁴¹

A Düben család és egyes tagjai életútjának megismerésével láthatjuk azt a több mint egy évszázadon keresztül tartó folyamatos fejlődést – amit bátran nevezhetünk piramis-modellnek,⁴² amelynek csúcsa Gustav Düben személye, az előző generációk segítségével fölhalmozott tudásanyaga áll. Ez a sokszínű műveltség, finom ízlésvilág segíti őt megkülönböztetni az értékest a talmítól, amikor gyűjteményét összeállítja. Bizonyára nem véletlen, hogy éppen Buxtehude volt az, akivel folyamatos kapcsolatban állt, akitől műveket rendelt: a két egyéniség hasonló lelkiállással rendelkezett. *„Gustaf Düben minden kompozíciójából egyfajta melankólia hallatszik. Mindenholt a finom érzésű, lírikus alkatú zeneköltő lép elő.”*⁴³ Buxtehude is hasonló személyiség, aki a *Benedicam Dominum* c. négykórusos latin nyelvű motettája kivételével nem ír nagy apparátusra, ő a kis formák mestere. Ebben találja meg saját kifejezési formáját, amelynek segítségével a világra való érzékenységét kifejezheti.

A Düben-gyűjtemény

A Düben család nem csupán a svéd királyi udvar ízlését meghatározó zeneszerzői tevékenysége folytán kiemelkedő, zenetörténeti jelentőségét az a felbecsülhetetlen értékű gyűjtemény adja, amelynek alapjait valószínűleg még Anders Düben vethette

⁴⁰ Snyder: *Dietrich Buxtehude. Organist in Lübeck*, 121-122. (Lásd az 5. lábjegyzetet). 121-122.

⁴¹ Hans Åstrand (Folke Lindberg): *Düben* szócikk. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, Bd. V. (Kassel: Bärenreiter-Metzler, 2001): 1467.

⁴² Czeizel Endre: *Bach, Mozart, Beethoven és Liszt, Erkel, Bartók genealógiája (családfelemzése)*. In: Czeizel Endre-Batta András (szerk.): *A zenei tehetség gyökerei*. (Budapest: Arktisz Kiadó, 1992), 17-82. 23-25.

⁴³ Norlind: *Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1631-1731*. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft I* (1899/1900). Jegyzeteimből idézett, pillanatnyilag közelebről beazonosíthatatlan forrás

meg. A későbbiekben fia folytatta ezt a munkát, így évtizedek szorgalmával egy olyan könyvtár állt össze, amely mintegy 1500 vokális és 300 hangszerre íródott művet tartalmaz körülbelül 200 név szerint említett és számtalan ismeretlen komponistától.

Hogy az „alapító” Anders Düben lehetett, abból következtethetünk, hogy számos kortársa szerepel a kötetekben. Munkáját fia, Gustav Düben folytatta, aki külföldi tanulmányútja(i) alatt megpróbált mindent összegyűjteni, ami fejlődését segítette, technikáját csiszolta. Lehet, hogy pusztán e célból másolta korának remekműveit, de több mint valószínű, hogy más oka is volt erre. Minden bizonnyal már a hazatérésére gondolhatott, amikor gyűjteményéből előadhatja a darabokat. 1648-ban udvari muzsikusként nevezik ki, ami az első lépés volt számára, hogy Anders Düben zenei tevékenységét átvegye. Minden bizonnyal már utazásai alatt tudatában volt annak, hogy édesapját majdan ő követi mindkét állásában (aki ezidőtájt az udvari zenekar vezetője és a német templom orgonistája volt), miután a király maga támogatta egy hároméves ösztöndíjjal. A jövőre gondolván így minél szélesebb körű ismeretekre törekedett, bizonyítják ezt a vokális és instrumentális darabok másolatai is. Elképzelhető, hogy – Heinrich Schützhez hasonlóan – még egy további alkalommal külföldön tanulmányozhatta kora művészetét: 1663 előtt, amikor is édesapja nyomdokaiba lépve *kapellmeisteri* kinevezést kap. Ezeken az utakon olyan nagyszerű zeneszerzőkkel ismerkedett meg, és az autográfokon található személyes ajánlások szerint kötött barátságot, mint Christoph Bernhard, vagy éppen Dietrich Buxtehude. Az utóbbi a *Membra Jesu Nostri* nagyszabású kantátaciklust ajánlotta neki. Buxtehude szempontjából a Düben-kollekció rendkívül fontos, ugyanis vokális műveinek 80, instrumentális darabjainak 95 százaléka található meg itt. Egyszerűsítve a képletet: ha Düben nem fog gyűjtőmunkába, ma összehasonlíthatatlanul kevesebbet tudnánk arról a szerzőről, akivel való megismerkedés végett J. S. Bach állását kockáztatva Lübeckbe gyalogolt. A gyűjteményben ugyanis Buxtehude szerepel a legtöbb darabbal, megfordítva: a gyűjtemény Buxtehude alkotásainak legfontosabb forrása. A 122 vokális művéből 100-nak vannak itt nyomai, 84 darab csak e helyen található meg. A gyűjtemény darabjainak nagy része tabulatúrában és kórusletétben lett lejegyezve, Buxtehude 44 vokális darabja mindkettőben megvan. A vokális letét lényegesen több előadási

információt tartalmaz és a szöveg is gondosabban van aláhelyezve.⁴⁴

Buxtehude műveinek száma a gyűjteményben 1679-től nő meg jelentősen, ez az az év, amikor Düben elvesztette „udvari beszállítóját”, Christian Geistet.⁴⁵ Elképzelhető, hogy Buxtehude Stockholm számára rendelésre komponált, mivel a központi uppsalai állományon kívül – ahol egyébként egy jelentős rész a mester kézírásával maradt fenn – nincs még egy ilyen fontos lelőhely: még a lübecki gyűjtemény is csak másolatokat tartalmaz.⁴⁶ Az igaz viszont, hogy az *Abendmusikokból* sem maradt fenn szinte semmi, pedig bizonyítékok állnak rendelkezésünkre, hogy hosszú évtizedeken keresztül előadták őket. Egyes feltételezések szerint a műveket először Lübeckben adták elő. Buxtehude a tabulatúrát megtarthatta saját maga számára, az előadási anyagot azonban egyes esetekben Stockholmba küldhette.⁴⁷ Mivel halála után a tabulatúra már elavultnak számított, utódja a teljes anyagot megsemmisíthette – mint tette azt *Caspar Ruetz* is elődjének anyagaival – így maradhatott fenn a művek legnagyobb része Uppsalában.

Düben gyűjtőtevékenységét csak 3 évvel halála előtt, 1687-ben állítja le. 1690-ben a teljes anyag fiához, ifj. Anders Dübenhez kerül, aki több mint 40 éven keresztül őrizte, azonban a kor gyakorlatától eltérő notáció miatt a gyakorlatban nem tudta használni. Így két ládában, 1732-ben az Uppsalai Egyetemi Könyvtárnak ajándékozta. A gyűjtemény egy kisebb részét, amely a Német templomban fellelhető műveket tartalmazta, a templom 1874-ben a Stockholmi Állami Zenei Könyvtárnak (a korábbi Királyi Zeneakadémia Könyvtára) adta át megőrzésre.⁴⁸

⁴⁴ Snyder: *Dietrich Buxtehude. Organist in Lübeck*, 314-315. (Lásd az 5. lábjegyzetet).

⁴⁵ Geist 1670-től udvari zeneszerzőként állt a svéd királyi együttes szolgálatában, és így ezekben az években ő volt a Düben-gyűjteményben leginkább reprezentált szerző.

Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 16-17, 75. (Lásd az 1. lábjegyzetet).

⁴⁶ Snyder: *Dietrich Buxtehude. Organist in Lübeck*, 324. (Lásd az 5. lábjegyzetet).

⁴⁷ Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 75-76. (Lásd az 1. lábjegyzetet).

⁴⁸ Hans Åstrand (Folke Lindberg): *Düben* szócikk, 1469-1470. (Lásd a 41. lábjegyzetet).

2. Latin és német szövegek jelenléte a lutheránus gyakorlatban, valamint Buxtehude életművében

A protestáns népének megszületése

A reformáció egyik alapvető célkitűzése volt, hogy az addig latinul tartott szertartások szélesebb néprétegek számára is érthetővé váljanak. Ennek szellemében a liturgia latin szövegének lefordítása mellett elsődleges feladatként a Bibliát kellett németre fordítani, amelyben maga Luther vállalt úttörő szerepet: a Wartburg várában töltött önkéntes száműzetésének ideje alatt, 1521 őszén 11 hét alatt ültette német nyelvre az Újszövetséget, majd a későbbi években kiterjesztette ezirányú munkásságát az Ószövetségi könyvekre is. Ugyanezen időszakban születtek meg az első protestáns népénekek is, amelyek eleinte a latin nyelvű gregorián himnuszok, szekvenciák és egyéb énekek többé-kevésbé szabad német nyelvű fordításai, illetve parafrázisai voltak. Így született meg a latin *Veni redemptor gentium* himnuszból a *Nun komm, der Heiden Heiland*, illetve a *Victimae paschali laudes* szekvenciából a *Christ lag in Todesbanden* kezdetű protestáns népének.

A protestáns zenei anyag megteremtésében a kontrafaktum is bevett szokásnak számított: sok esetben népszerű világi dallamokra alkalmazták az eredeti helyett egyházi szövegeket. Ezen eljárás következtében akár olyan, eredetét tekintve bizarr protestáns népének is létrejöttek, mint Hans Leo Hassler madrigáljára, a *Mein Gmüth ist mir verwirret* kezdetűre helyezett *O Haupt voll Blut und Wunden* szöveg, amely a későbbiekben igen népszerűvé vált.

Latin és német szövegek aránya a lutheránus gyakorlatban

A reformáció térhódításával egyre jellemzőbbé váltak az újonnan szerzett népénekek, amelyeknek immár sem szövegük, sem dallamuk nem hozható rokonságba a gregoriánnummal. A 16-17. századi protestáns szellemi elit aktívan kivette részét a feladatból, mind a szövegírás, mind a dallamszerzés tekintetében. Óriási munka volt ez, amely természetesen nem egyik napról a másikra történt: az anyanyelvi liturgikus szövegek, imák, népénekek fokozatosan nyertek egyre nagyobb teret a latin nyelv mellett. A latin mellett, és nem annak rovására: a lutheránus gyakorlatban ugyanis évszázadokon keresztül együtt élt a régi egyházi nyelv a némettel. Igaz, az idő múlásával a német nyelv került vezető szerepbe, és az „inga” átfordulásának ideje éppen Buxtehude korára tehető. A 17. század utolsó két évtizedében egyre inkább érezhető az anyanyelvi preferencia a latin ellenében. Geoffrey Webber szerint míg az 1650-1660-as években az északnémet egyházi zenében a művek latin ill. német szövegeinek aránya körülbelül 2:3 arányban állt egymással, addig az 1680-1690-es években ez a proporció már hozzávetőlegesen 1:4 volt. A latin nyelv főként az ortodox lutheranizmusban tartotta központi pozícióját, azon belül is a nevelésben jutott továbbra is vezető szerephez, ami értelemszerűen a latin iskolák létének volt nagyrészt köszönhető. A feljebb említett arány a városi zenére értendő, ugyanis az udvari kondíciók meglehetősen eltérést mutattak az előbbihez képest. Míg a városokban az egyházzeneszkek feladata a gyülekezet „kiszolgálása” volt, amely nagyjából tanulatlan, latinul nem értő híveket foglalt magába, addig az udvari zenészeknek tágabb mozgásterük volt: őket műveltebb, idegen nyelveket ismerő réteg vette körül. Az udvari életet kifejezetten kozmopolita légkör lengte be, így érthető, ha az udvari zeneszerzők arányaiban többet komponáltak latin szövegekre, mint városi kollégáik.⁴⁹

A reformáció után a német politikai-hatalmi helyzetből adódóan egységes evangélikus egyház nem születhetett meg, így egységes liturgia sem jöhetett létre: e téren viszonylagos anarchia uralkodott. Minden egybefüggő terület ill. önálló város maga alakította ki saját egyházi szabályait, amelyet *Kirchen-Ordnung*-nak neveztek. Luther 1523-ban *Formula Missae* címen latin, majd három évvel később *Deutsche Messe*-ként német nyelvű liturgiát adott ki. A latin és a német nyelv a későbbi

⁴⁹ Geoffrey Webber: *North German Church Music in the Age of Buxtehude*. (Oxford: Clarendon Press, 1996): 96-100.

évszázadokban együtt élt a *Kirchen-Ordnung*okban, koroktól és területektől függően más és más arányban. Abban azonban hasonlítottak egymásra, hogy az istentisztelet ordinárium-tételei rendszerint latinul hangzottak el, akár úgy is, hogy először latinul szólalt meg a kórus előadásában, azután a közösség németül is elénekelt.

A lutheránus istentisztelet ordináriuma megörökölte a katolikus mise tradicionális elrendeződését, folytatódott a *Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus – Agnus Dei* hagyományos sorrendje. Azonban ezek a tételek a liturgián belül nem voltak azonos súlyúak. A katolikus misék két nagy egységének aránya megbomlott, a súly az áldozat liturgiájáról az ige liturgiájára került, és ez együtt járt azzal, hogy az előbbi részben szereplő tételek elvesztették jelentőségüket. Így történhetett meg, hogy az *Agnus Dei* egyre gyakrabban az áldozás (communio) alatt hangzott el, és a *Sanctus* sem tartották már fontosnak, olyannyira, hogy a lüneburgi *Kirchen-Ordnung*ban külön figyelmeztetést kellett a kongregációhoz intézni, hogy ne hagyják el a templomot a prédikáció után.⁵⁰ Kialakult tehát a lutheránus *Missa brevis*, amely a *Kyrie – Gloria – Credo* liturgikus tételeket foglalta magába, de gyakran csak az első kettőre korlátozódott, mivel a *Credo*-t az egész gyülekezet együtt énekelte. Buxtehude is ezt a gyakorlatot folytatta, az általa komponált *Missa alla brevis* (BuxWV 114) is csak a *Kyrie – Gloria* tételpárt tartalmazza.⁵¹ Ő latin szövegre írta az egyetlen fennmaradt miséjét (ne feledjük Lübeck ortodox irányítását!), de a korban gyakorlat volt a német szöveg jelenléte is. A *Kyrie* gyakrabban hangozhatott el latinul, tekintettel az abban lévő összesen három szóra, amely még a „laikusok” számára is érthető volt. A *Gloria* lényegesen hosszabb textus, így azt szokás volt németül is énekelni. Erre a praxisra találunk példát az 1650-ben kiadott mecklenburgi *Kirchen-Ordnung*ban,⁵² ahol a *Kyrie* latinul, a *Gloria* tétel viszont opcionálisan latinul vagy németül szólalt meg, mindkét esetben a kórus előadásában. A *Credo* először latin nyelven hangzott el, majd a nép megismételte németül is. A *Sanctus* nyelve is választható volt, míg az *Agnus* tétel

⁵⁰ I. m. 28.

⁵¹ Buxtehude: *Missa alla brevis*. G. Harms, H. Trede (szerk.): *Buxtehudes Werke*. Bd. 4. (Hamburg: Ugrino, 1931): 12-19.

Megjegyzendő, hogy a Tunder előtt a Marienkirche orgonistájaként működő *Peter Hasse* (1575-1640) még a *Credo* tételt is megkomponálta.

⁵² *Revidirte Kirchenordnung: Wie es mit Christlicher Lehre, Reichung der Sacramenten, Ordination der Diener des Evangelii, ordentlichen Ceremonien in der Kirchen, Visitation, Consistorio und Schulen: Im Herzogthumb Mecklenburg* (Lüneburg, 1650), 151-157.

Webber: *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, 28. alapján. (Lásd a 49. lábjegyzetet).

Christe, du Lamb Gottes szöveggel németül szólt.⁵³

Az evangélikus istentisztelet *proprium*-tétélei – az ordináriumhoz hasonlóan – túlnyomórészt a katolikus misében kialakult helyükre kerültek. Nehezen is történhetett volna másként, hiszen az arány felborulása nélkül csak a szilárd vázként álló állandó részek között volt hely a változó tétélek számára. A *Kirchen-Ordnung*okban viszonylag pontosan kijelölt ordináriumhoz képest azonban a nyelvválasztás tekintetében itt meglehetősen szabadság uralkodott: a szertartás változó részeiként egyaránt elképzelhető volt latin nyelvű himnuszok, szekvenciák, zsoltárok, az áldozás alatt misztikus szövegre írott áriák; ill. német nyelvű népénekek és motetták jelenléte is.

Az istentiszteleten kívül a vesperás is fontos szerepet töltött be a lutheránus egyházban. Általában nem este, hanem délután tartották, nemritkán akár már 2 órakor. Nagy vonalaiban ez a szertartás is megtartotta katolikus gyökerét, így a latin vesperás-zsoltárok (általában antifóna nélkül) és a *Magnificat* továbbra is központi helyet foglaltak el. Nyelvhasználatát tekintve szinte minden tétel elképzelhető volt latinul és németül egyaránt. Amint a lüneburgi, 1643-as *Kirchen-Ordnung*ból kitűnik, mind a zsoltárok és a himnuszok, mind a *Magnificat* mindkét nyelven előadhatóak voltak.⁵⁴

E két szertartáson kívül a 17. század vége felé egyre inkább elterjedtek a magánházaknál tartott vallási összejövetelek, az úgynevezett *Andachtok*. Megjelenése és elterjedése nagyban összefüggött a vallási megújulási mozgalmakkal. Egyrészt hatóságok számára ellenőrizhetetlen volta miatt, másrészt a találkozói privát jellege, így a formalizált liturgiától eltérő karaktere folytán ugyanakkor nemcsak a hivatalosan engedélyezett énekek hangozhattak el, hanem az ortodox irányvonalától eltérő (misztikus) szövegekre komponált művek is. Feltételezhető, hogy Buxtehude művei közül is felcsendülhetett egynéhány egyszerűbb apparátusra íródott latin vagy német nyelvű darab.

⁵³ I. m. 29.

⁵⁴ I. m. 31.

Nyelvválasztás a kortársak gyakorlatában

Franz Tunder (1614-1667) a lübecki Marienkirche orgonistájaként Buxtehude elődje volt, azonban vele ellentétben, fennmaradt művei között egyetlen mise sincs. A Düben-gyűjteményben ránk maradt művei közül hét latin és tíz német motettát találunk, amivel a Marienkirchében működő korabeli orgonisták közül Buxtehude után még ő az egyik leginkább reprezentált szerző. A két nyelv aránya nála nagyjából egyensúlyban van, és ez maximálisan megfelel a már említett Webber-féle koncepciónak. Lévén sem elődje, Peter Hasse (1575-1640) – akitől egy latin nyelvű mise és egy német motetta maradt fenn – sem Buxtehude utódja, Johann Christian Schiefferdecker (1679-1732) – akinek neve mellett öt német nyelvű darab, egy mise, valamint két latin mű áll – esetében nem maradt fenn elég mű, így az általuk használt nyelvek arányának összehasonlíthatósága megkérdőjelezhető.

Buxtehude kortársai közül a Hamburgban működő Schütz-növendék Matthias Weckmann (1616-1674) 3 latin és 11 német motettájával tökéletesen illeszkedne az 1:4 arányba, azonban ő jóval a Webber által vízválasztónak vélt 1680-as esztendő előtt alkotott. A naumburgi Johann Theile (1646-1724) kétszer-háromszor annyi motettát írt német (17), mint latin (7) szövegekre. Weckmannhoz hasonlóan Christoph Bernhard (1628-1692) is Schütz tanítványa volt, és az északnémet hanzavárosban működött. Bernhard azonban csak 11 éven keresztül tartózkodott Hamburgban, mivel pályafutása nagyobb részét Drezdában töltötte. Ő körülbelül feleannyi latin nyelvű művet komponált (12 motetta és 3 mise), mint anyanyelvit (20 koncert, 5 motetta) – legalábbis ennyi maradt fenn tőle. A 3 misét nem számítva az arány esetében 2:1 a német javára. Johann Rosenmüller (1619-1684) életművében viszont a latin nyelvű darabok dominanciája figyelhető meg, igaz, ő majdnem három évtizeden keresztül Itáliában élt, ahol e nyelv a katolikus liturgiában szinte anyanyelvként használatos.

Nyelvválasztás Buxtehude gyakorlatában

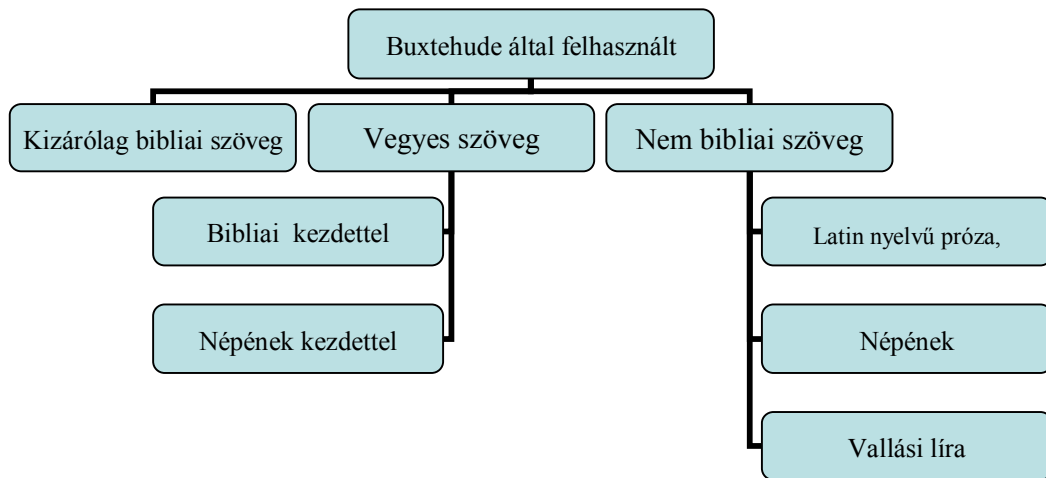
Buxtehude 86 művet írt német, míg 33-at latin nyelvű szövegre, az utóbbiak között található a hét kantátából álló Membra Jesu Nostri is. A szerző fő forrása egyrészt a Biblia volt, másrészt számos, a reformáció szellemében keletkezett költői szövegből

merített, amely egyaránt lehetett a gyülekezetek körében már meghonosodott népének, valamint egyéb egyházi líra. A nem bibliai eredetű szövegek közül reformáció előttiekre is komponált, nagyrészt régi katolikus himnuszok, valamint szekvenciák sorolhatók ebbe a csoportba (lásd 1. ábra). A következő művek tartoznak ide: *In dulci jubilo* (BuxWV 52), *Lauda Sion salvatorem* (BuxWV 68), *O lux beata trinitas* (BuxWV 89), *Pange lingua gloriosi, corporis mysterium* (BuxWV 91), *Surrexit Christus hodie* (BuxWV 99). Ugyancsak itt említendő a reformáció előtti misztikus szövegek csoportja. Clairvaux-i Bernát (kb. 1090-1153) neve alatt két himnusz is rendszeresen föltűnt a korabeli kiadványokban: a *Salve mundi salutare* és a *Jesu dulcis memoria* kezdetűek. Az előbbiről, amely helyenként *Rhythmica oratio* cím alatt is megjelent, a kutatók megállapították, hogy nem Szent Bernát írta, szerzője a nála egy évszázaddal később élt Leuveni Arnulf (kb. 1200-1250), ciszterci rendi szerzetes lehetett. Buxtehude a szöveget az *An filius non est Dei* (BuxWV 6), a *Dein edles Herz* (BuxWV 14) és a nagyszabású *Membra Jesu Nostri* (BuxWV 75) c. művekben alkalmazta. A *Jesu dulcis memoria* kezdetű himnusz, mely gyakran *Jubilus Bernhardi* cím alatt jelent meg, a *Jesu dulcis memoria* (BuxWV 56, BuxWV 57), és az *O Jesu mi dulcissime* (BuxWV 88) szövegét szolgáltatja. A korban elterjedt szokás volt, hogy az eredeti középkori textus latin eredetijét és anyanyelvi (néha latin) parafrázisát egyaránt használják a komponisták, ez alól Buxtehude sem kivétel. Az is előfordul, hogy egy liturgiailag pontosan behatárolható tétel latinul hangzik el, és a zeneszerző azt német nyelvű trópusokkal látja el. Ilyen például Michael Praetorius több Magnificatja is, amelyeket a latin nyelvű főszövegbe betoldott anyanyelvi „kommentárok” segítségével de tempore karakterrel ruház fel. A *Magnificat super Angelus ad Pastores*⁵⁵ a karácsonyi ünnepkör, míg a *Magnificat super Surrexit Pastor bonus*⁵⁶ a húsvéti időszak egyik ünnepi vesperásán hangozhatott el.

⁵⁵ Michael Praetorius: *Magnificat super Angelus ad Pastores*. In: Praetorius: *Megalynodia Sionia* (1611). H. Zenck, F. Blume (közr.): *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*. Bd. 14. (Wolfenbüttel: Kallmeyer, 1934). 2-8.

⁵⁶ Michael Praetorius: *Magnificat super Surrexit Pastor bonus*. In: Praetorius: *Megalynodia Sionia* (1611), 17-22. (Lásd az 54. lábjegyzetet).

1. ábra Buxtehude szövegválasztása



Buxtehude bibliai forrásként közel negyven esetben nyúl Ószövetségi szövegekhez, míg az Újszövetséghez csupán 14-szer.⁵⁷ A 2. ábrán látható, hogy a szerző hány darabjában választott bibliai idézeteket. Ezek a számok nem egyeznek meg Snyder kimutatásával, ugyanis Buxtehude egyes műveiben több szentírási részt is fölhasznált. Így tett például az *Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken* (BuxWV 4) c. darabjában, ahol a kolosszeieknek írt Pál-levél (újszövetségi) után egy strófikus költemény következik, majd egy rövid zsoltárrészlet után (Ószövetség) az *Aus meines Herzens Grunde* kezdetű népekek 6-7. versszaka zárja a művet.⁵⁸ Vegyes szövegű kompozíció a *Membra Jesu Nostri* ciklus is, ahol az egyes kantátákban a strófikus költemények előtt bibliai idézetek állnak. Ez egyébiránt Buxtehude egyetlen darabja, ahol latin nyelven ötvöz bibliai és költött szövegeket. Az ószövetségi idézetekben legfőképpen a Zsoltárok könyve van jelen, 25 darab szövegét szolgáltatva. Csak három zsoltár van, amelyet végigkomponál, mégpedig mindegyiket latinul dolgozza föl: *Dixit Dominus Domino meo* (BuxWV 17), *Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini* (BuxWV 69) és az *Ecce nunc benedicite Domino* (BuxWV 23). Szövegüket tekintve az első kettő vesperás-zsoltár lévén nagy valószínűséggel felcsendülhetett volna lutheránus szertartáson is, az *Ecce nunc benedicite Domino* pedig a római liturgiában a vasárnapi completorium harmadik, befejező zsoltára. Azonban ha az előadói apparátusra pillantunk, láthatjuk, hogy az első zsoltár esetében egyetlen, hangszerek kísérette szoprán (vagy

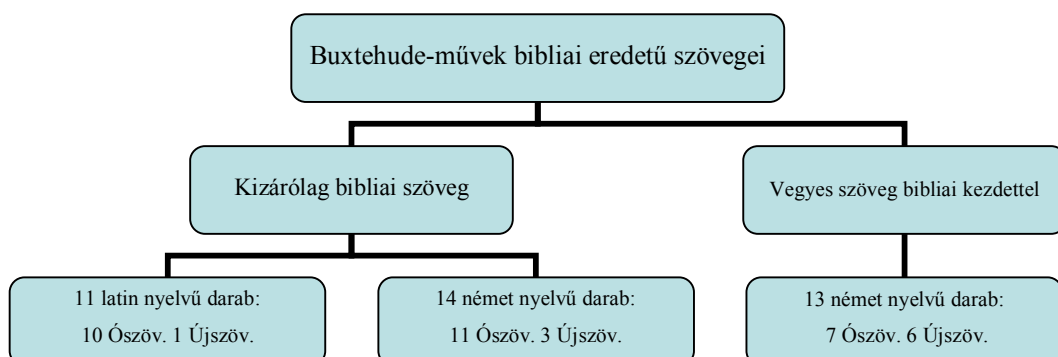
⁵⁷ Snyder: *Dietrich Buxtehude. Organist in Lübeck*, 140-148. (Lásd az 5. lábjegyzetet).

⁵⁸ Szövege ld. I. m. függelék 1.

tenor) énekesre írt koncertről van szó, míg a *chaconne* műfajába tartozó másik műben két szoprán szólam található. Mivel korabeli leírásokból tudjuk, hogy Lübeckben a vesperás alatt megszólaló zsoltárok előadása a nagy létszámú énekkarral rendelkező kántor feladatkörébe tartozott, és az Buxtehude által megzenésített *Dixit Dominus* és *Laudate pueri* kezdetű zsoltárok énekes szólistákat és kis zenekart foglalkoztatnak, amely tipikusan az orgonista terepuma volt, nem valószínű, hogy ez a két zsoltár vesperáson megszólalhatott. Annál inkább feltételezhető, Buxtehude e műveket barátja, Gustav Düben rendelésére írta, annál is inkább, mivel e darabok az általa létrehozott, ma az Uppsalai Egyetemi Könyvtárban található gyűjteményben maradtak ránk.

A fentiekén kívül Buxtehude életművében még 6 német és 7 latin nyelvű zsoltárfeldolgozás található. Kilenc esetben fordul elő, hogy a zsoltárrészlet egyfajta mottóként szerepel a darab kezdetén, amelyet aztán költői szöveg követ. A művek elején ötször találunk német, és négyszer latin nyelvű zsoltárt. Az *Accedite gentes, accurite populi* (BuxWV 1) egyedülálló a szerző életművében, ugyanis szövegét négy különböző zsoltárból állította össze. Természetesen nem csak a Zsoltárok könyve, hanem egyéb bibliai idézetek is szolgálhatnak önmagukban, ill. költői szövegekkel párban a művek alapjául. A legtöbbet idézett ószövetségi helyek: az Énekek éneke, Ézsaiás könyve, valamint Jézus, Sírak fiának könyve; a szerző ugyanakkor az Újszövetségből viszonylag ritkán kölcsönzött szövegeket.

2. ábra



3. Misztika és pietizmus, avagy a középkori misztika barokk reneszánsza

Misztikus szövegek népszerűsége a 17. században

A reformáció kezdeti időszakában a lutheránus vallás korántsem volt egységes, a különböző irányzatok belső tanvitákat folytattak egymással. A *Formula Concordiae*⁵⁹ azonban pontot tett a disputa végére, így elindulhatott a lutheránus ortodoxia kiépítése. A német egyetemek az arisztotelészi filozófia segítségével megkezdték egy racionális teológiai rendszer létrehozását, annak tudományossá tételét. Azonban ez a buzgalom a közösségek körében a vallási élmények növekvő elszegényedéséhez vezetett, és a világosan felépített hittételekre fordított energia a valódi, élő hit rovására ment. Ekkor új hajtások sarjadtak: teológusok egész sora tett kísérletet arra, hogy meditációs könyvek, építő írások és énekek segítségével pótolja azt a vallási élményt, amely a teológiai viták közepette elvesztette forrását.⁶⁰ Mindezek következtében ez az újfajta kegyességi irányzat és a megmerevedett ortodoxia rövid időn belül szembekerült egymással.

Az 1600-as évek vallási élményt kereső teológusának nem kellett új receptet keresnie: elég volt a német misztikához visszanyúlnia, hogy azáltal kora emberének is új inspirációt tudjon közvetíteni. Azonban ez a recept az ortodoxia számára nem volt veszélytelen, mivel az új kegyességi áramlatok által használt irodalom az eredetileg megreformálni kívánt katolicizmus talaján nyugodott. A 16. század közepétől az evangélikus imádságok közé már beszüremlik az ágostoni-bernáti misztika is.

⁵⁹ Az evangélikus egyház egyik legfontosabb történeti okmánya. 51 német protestáns fejedelem (választó-fejedelem, herceg, őrgróf, gróf és püspök) és 35 birodalmi város által 1577-ben aláírt egységes, közös lutheránus hitszabályzó dokumentum.
http://www.kislexikon.hu/formula_concordiae.html

⁶⁰ Johannes Wallmann: *A pietizmus*. (Budapest: Kálvin kiadó, 2000): 18-19. A mű eredeti címe: Johannes Wallmann: *Der Pietismus*. (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1990).

A Biblián és Szent Ágostonon kívül nem találkoztam még könyvvel, amelyből jobban megtanultam volna, és jobban tanulnám a jövőben, micsoda Isten, Krisztus és minden dolgok.

A fenti idézet Luther Mártontól való, amelyet arról a 14. század végén született könyvről írt, amelynek szerzője nem ismert. Eredeti cím hiányában *Német teológiának* (*Eyn deutsch Theologia*) nevezte el, amikor 1518-ban másodszor nyomatta ki.⁶¹ A könyv szerzője Eckhart mester (1260-1328) gondolatainak örököse, akiről csak annyit tudunk, hogy Frankfurtban élt. A misztikumról ír, a földi élet fölött létező megfoghatatlan, örökké elérni vágyott szféráról. Kortársa annak a Johannes Taulernek (1300-1361), akit hasonló cél vezérelt: kiszabadulni az emberi lét szűk ketrecéből, az evilági tárgyak és a logikus gondolkodás vasmarkából, így részesülni a *Teremtő Tudatból, a Teremtő Létből és a Teremtő Boldogságból*.⁶² A század egyik legnagyobb hatású személyisége kétségkívül Eckhart mester volt, de mellette nagy misztikusok egész sorát lehetne példaként említeni Európa több sarkából, mint például Jacopone da Todi (†1306), Marguarite Porete (†1310), Alighieri Dante (†1321), Heinrich Suso (†1365), Sziénai Szent Katalin (†1380), vagy éppen Jan van Ruusbroec (†1381).⁶³

A misztika célja nem az emberi léten *túlit* keresni, hanem az *a fölött* létező valóságra fókuszálni. Nem a külső világra koncentrálnak, hanem az egyén belsőjébe vezet el. A misztikusok szerint Isten nem egy távoli, külső lény, hanem mindenki bensőjében létező valóság. Éppen ezért a feléje vezető út egyszersmind az emberi személy középpontja felé is tart. Szent Ágoston (354-430), az első nagy keresztény misztikusok egyike írja:

Ne fordulj kifelé, térj be önmagadba; a belső emberben lakozik az Igazság. És ha saját változékony természetet fölfedezed, haladj túl önmagadon is. De ne feledd el, hogy még itt sem állhatsz meg: túl kell menned az okoskodó értelmén is. Oda igyekezz tehát, ahonnan magának az értelemnek a fénye források.⁶⁴

⁶¹ Frankfurter névtelen: *Német teológia*. (Budapest: Kairosz kiadó, 2005): 167-168.

A fordítás alapjául szolgáló mű: „Der Franckforter” (*Theologia Deutsch*), *Kritische Textausgabe von Wolfgang von Hinten* (München, 1982)

⁶² Johannes Tauler: *A hazatérés útjelzői. Beszéd a misztikus útról*. (Budapest: Paulus Hungarus-Kairosz kiadó, 2002): 12. Szerkesztette, a bevezetést és a jegyzeteket írta: Bujfi Ferenc.

⁶³ I. m. 7.

⁶⁴ I. m. 21.

Ugyanez a gondolat Szent Bernát (1090-1153) szavaival:

Az ember számára felhálni Istenhez annyi, mint belépni önmaga mélyére. Mert az, aki bensőleg belép és befelé fordulva behatol önmagába, fölébe emelkedik önmagának és túljut önmagán – és az ilyen ember az, aki valóban felhág Istenhez.⁶⁵

A misztika nemcsak Lutherre gyakorolt nagy hatást, az őt követő nemzedékeket is mélyen megérintette, és szinte minden generáció számára az élő hit ősforrásává vált. Martin Moller (1547-1606), görlitzi lelkipásztor *Meditationes sanctorum patrum*⁶⁶ c. kiadványában (1584 és 1591) pontosan megadja, hogy mely „szent egyházatyáktól” merített: Szent Ágoston, Szent Cyprianus, Szent Bernát és Tauler neve szerepel a felsorolásban, mindannyian misztikus írók. Ez a gyakorlat folytatódik, sőt, egyre intenzívebbé válik. Horribile dictu, még az is előfordul, hogy a lutheránus teológusok jezsuita forrásokból merítenek.⁶⁷ A középkori vagy még korábbi misztikus irodalom minden keresztény irányzat számára üdítő forrásnak bizonyult az elsivárosodás ellen: a 16. század második felétől fogva protestánsok és katolikusok éppúgy merítettek belőle, mint a humanisták, használata vallásokon és ideológiai határokon átnyúló jelenségnek bizonyult, és azonos gyökerű hitéletbeli igényekre utalt.⁶⁸ Éppen ez a jelenség lehetett veszélyes a lutheránus ortodoxia szemében, ugyanis nem egy esetről tudunk, amikor evangélikus teológusok, költők, prominens személyiségek a misztikus irodalom hatására a katolikus hitre tértek át. Egyik leghíresebb közülük Johann Scheffler (1624-1677) volt, aki 29 éves korában katolizált, amikor is az Angelus Silesius nevet vette fel, sőt 1661-ben pappá szentelték. Ez azonban nem volt akadály a hallei és herrnhuti pietizmus számára, tagjai szívesen nyúltak műveihez.

A legtöbb jobbító szándékkal publikáló lelkész, egyházi költő és más személyiség azonban megmaradt a lutheránus hitben, ha az ortodoxiával voltak is kisebb-nagyobb összetűzéseik.

⁶⁵ I. m. 20-21.

⁶⁶ *MEDITATIONES sanctorum Patrum. Schöne, Andechtige Gebet, Tröstliche Sprüche, Gottselige Gedancken ... Aus den heyligen Altvätern: Augustino, Bernhardo, Taulero, vnd andern, fleissig ... zusammen getragen vnd verdeutschet.* Görlitz: 1.rész 1584, 2. rész 1591 (és számos további kiadás)

⁶⁷ Mint például az ulmi szuperintendens Ludwig Rabe (1523-1592), vagy a lüneburgi preceptor Philipp Kegel kiadványai, amelyek több kiadást is megértek.

⁶⁸ Martin Brecht: *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland.* In: Martin Brecht (szerk.): *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert.* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1993): 127-128.

A pietizmus és a misztika kapcsolata

Manapság a pietizmus-kutatás már nemcsak a pietizmus atyjára, Philipp Jacob Spenerre⁶⁹ és követőire fókuszál, hanem az előzményeket is tárgyalja. Igaz ugyan, hogy a „pietista” kifejezés csupán 1674 körül bukkan föl szórványosan, de gyökerei a 16-17. század fordulójára nyúlnak vissza. A pietizmus tulajdonképpen egy vallási megújulási mozgalom, amely *a vallási élet individualizálására és bensőségessé tételére törekedve, a személyes kegyesség és a közösségi élet új formáit alakította ki, átfogó reformokhoz vezetett a teológia és az egyházi élet területén, és mély nyomokat hagyott az általa érintett országok társadalmán és kultúráján.*⁷⁰ A pietista gondolkodás tehát a bensőleg megélt hitet tartotta fontosnak, így természetesen nagyra becsülte a misztikát is. A pietizmus nem akarja szétfeszíteni a vallási kereteket – ha kétségkívül létezett egy radikális szárnya is.

Johann Arndt (1555-1621) volt az, aki talán leginkább hozzájárult ahhoz, hogy a misztika a lutheránus egyházon belül ismét elfogadottá váljon. 1605-ben Kempis Tamás művével, a *Krisztus követésével* együtt kiadta a Német teológiát. Nem ez volt az egyetlen misztikus témájú publikációja: 1621-ben Tauler művei folytatták ezt a sort. Abban a korban ezek a kiadványok rendkívüli népszerűségnek örvendtek, számos alkalommal újra kellett nyomni azokat. Ebből a munkából maga Spener is aktívan kivette a részét.⁷¹ Ez a tendencia egészen a 19. századig folytatódik. Mindez bizonyíték arra a vágyra is, amely a lelkeséggel foglalkozó könyvek iránt a társadalomban élt. Amikor Arndt a fiatal Johann Gerhard (1582-1637) teológia-tanulmányaihoz könyveket ajánlott, a listán voltak többek között Szent Bernát, Kempis Tamás⁷² és Makarius⁷³ művei is. Az irodalom-lista mellett azt is megjegyezte, hogy az ajánlott köteteket úgy célszerű olvasni, hogy az ne menjen a lutheránus hit rovására.

Arndt maga is írt építő jellegű könyveket, és mindezt akkora sikerrel tette,

⁶⁹ A pietizmus programnyilatkozatának tekinthető a Spener által 1675-ben kiadott *Pia Desideria: Oder Hertzliches Verlangen/ Nach Gottgefälliger Besserung der wahren Evangelischen Kirchen* (Pia desideria, avagy szíves felhívás az igaz evangéliumi egyház Istennek tetsző jobbítására).

⁷⁰ Wallmann: *A pietizmus*, 13. (Lásd az 60. lábjegyzetet).

⁷¹ Martin Brecht: *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*. 133. (Lásd a 68. lábjegyzetet).

⁷² Németalföldi, ágoston rendi szerzetes (1390 k. – 1471)

⁷³ Ír bencés szerzetes, a würzburgi skót kolostor első apátja (†1153)

hogy a protestantizmus legolvasottabb szerzőjévé lépett elő. Egyik főműve, a *Von wahrem Christenthumb* (Az igaz kereszténységről) 1605-ben jelent meg Frankfurtban. Fellelhető benne a közel- és régmúlt számtalan vallási áramlatának hatása, amelyek közül a legerősebben a misztikus gondolkodásmód képviselteti magát. Könyve a benne található gondolatok eredetét illetően egyfajta misztikus antológiának is felfogható. Szent Ágoston és más egyházatyák mellett ugyanis megtalálható a középkori misztika, Kempis Tamás, Paracelsus hatása is. A könyv akkora népszerűségnek örvendett, hogy 1740-ig 95 (!) kiadást élt meg, köztük volt olyan eset, amikor 10.000 példányban nyomtatták ki. 1715-ben a gießeni teológus, Johann Georg May már arról tudósított, hogy *Az igaz kereszténységről* minden háznál megvan. Hatása túlterjeszkedett a protestáns határokon, a spanyol jezsuiták is szívesen forgatták.⁷⁴

*Paradiesgärtlein*⁷⁵ c. imakönyvét is számos alkalommal adták ki újra. 1687-ben Holweinben, valamint 1690-ben Lüneburgban is kinyomtatták – az utóbbi város Lübecktől körülbelül 70 kilométer távolságra terül el. Ez a két kiadvány többek között tartalmazza Szent Bernát egy hálaénekét is.⁷⁶ Buxtehude hasonló fórumon keresztül férhetett hozzá a *Rhythmica oratio* név alatt megjelenő másik himnuszához is, amelyet akkor a középkori misztikus szerzőnek tulajdonítottak.⁷⁷ Arndt és egyéb nagy hatású, misztikus irodalommal foglalkozó szerzők műveit a közeli Lüneburg és a Lübeck „testvérvárosa”, Hamburg mellett a Lübecktől 150-200 kilométeren belül fekvő német városokban is kiadták. A listán található például Magdeburg, Braunschweig, Wolfenbüttel, Wernigerode, Rostock, illetve a kicsit távolabb található Lipcse, Drezda, Nürnberg, vagy akár Amszterdam, Leiden és Riga.⁷⁸ Látható, hogy a vallási megújulási mozgalommal kapcsolatos irodalmi művek a 17.

⁷⁴ Martin Brecht: *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*. 132-150. (Lásd a 68. l. ábrát.)

⁷⁵ teljes cím: *Paradiesgärtlein voller christlicher Tugenden, wie solche zur Übung des wahren Christentums durch andächtige, lehrhafte und trostreiche Gebete in die Seele zu pflanzen*. Magdeburg, 1612.

⁷⁶ [Paradies-Gärtlein/ Voller Christlicher Tugenden : wie dieselbe in die Seele zu pflanzen/ durch andächtige lehrhafte Gebete: Des weiterberühmten hocheleuchteten Hn. Johan Arndts, ... Auff neue gezieret mit schönen geistlichen Büchern ; Und vermehret 1. mit der andern/ dritten und vierden Wunder-geschichten ... 2. Mit neuer völliger Verteutschung des Lob-Gesangs S. Bernhards; 3. Mit des ... Joh. Arnds Lebens-Lauff; 4. Mit täglichen besonderen Morgen- und Abend-Andachten/ Hn. Johann Faes ... 5. Mit einem Gesang-Büchlein](#)

/ Arndt, Johann. - Stade : Holwein, 1687

Forrás: <http://gso.gbv.de/DB=1.28/SET=4/TTL=61/NXT?FRST=71>

⁷⁷ A tudomány mai állása szerint ezt Leuveni Arnulf írta.

⁷⁸ Forrás: <http://gso.gbv.de/DB=1.28/SET=7/TTL=191/NXT?FRST=1>

század Németországát teljesen behálózták, az érdeklődők bizonyára tudomást szerezhettek az aktuális eseményekről. Buxtehude rendszeresen járt Hamburgba, így az új publikációkról akár ott is értesülhetett.

A század végére a misztikus irodalom és általában a misztikus gondolkodásmód annyira elterjedtté vált, hogy nem csak a pietista eszmékkel szimpatizáló teológusok, dalköltők vagy egyszerű polgárok érezték magukénak: már ortodoxia sem riadt vissza használatától. Olyannyira, hogy a pietizmus esküdt ellensége, a St. Marien templom vezető lelkésze (pastor primarius), Bernhard Krechting a halálos ágyán Szent Bernát szavaival a száján tért a másvilágra: *Cum me jubes emigrare, Jesu care, tunc appare; O amator amplexende, temet ipsum tunc ostende in cruce salutifera!*⁷⁹ (Ha majd elszólítasz engem, édes Jézus, ott jelenj meg. Ó szeretet átölelek, mutasd meg magad egészen az üdvöthozó keresztfán!) Ezt a szövegrészt Buxtehude a Membra Jesu Nostri hetedik kantatájának zárókórusaként zenésítette meg.

Buxtehude pietista ihletettségu szövegválasztásai

Hollandiából már 1624-től fogva csempészték misztikus tartalmú könyveket Lübeckbe. Titokban kellett cselekedniük, mivel az egyházi testület és a szuperintendánsok hosszú ideig elkötelezett antipietisták voltak: az ortodox irányítású egyházi vezetőség még 1737-ben is utasított ki pietistákat a városból.⁸⁰ A tiltás ellenére Buxtehude idejében a pietizmus mérsékeltebb és radikálisabb iránya Lübeckben egyaránt megtalálható volt, sőt, prominens személyiségek is szimpatizáltak az új eszmékkel. Buxtehude nem konfrontálódott nyíltan kenyéradóival, de az általa megzenésített szövegek pietista hatásról árulkodnak. Műveinek szövege több esetben is olyan szerzőtől származik, akinek tevékenységét az ortodox városvezetés aligha nézhette jó szemmel. Négy darabjának szövegét⁸¹ is

⁷⁹ Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 43-44. (Lásd az 1. lábjegyzetet).

⁸⁰ I. m. 41-43.

⁸¹ BuxWV 58 Jesu komm mein Trost und Lachen, BuxWV 62 Jesu, meines Lebens Leben, BuxWV 66 Kommst du, Licht der Heiden, BuxWV 70 Liebster, meine Seele saget mit durchaus verliebtem

Ernst Christoph Homburgtól (1605-1681) kölcsönözte, akinek központi témája Jézus szeretete és az utána való vágyakozás, ami a pietizmus vezéreszméje is egyben.

Johann Rist (1607-1667) szövegeire öt darabot komponált. Az ő nevét a *Rhythmica oratio* német nyelvű parafrázisa révén is említhetjük, amely 1648-ban jelent meg a *Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführter und an das Kreütz gehefteter Christus Jesus* címmel. A *Dein edles Herz* (BuxWV 14) eredeti megjelenési formája a himnusz 6. részében található (A szívhez). Rist szabad átköltésének második kiadására 1655-ben került sor, amely már Tobias Petermannak a mű egyes részeinek latinba való visszafordítását is tartalmazza. Így lett a *Rhythmica oratio* 4. részének (Az oldalához) Rist-féle átiratából (*Ist dieser nicht des höchsten Sohn*) Peterman tolmácsolásában *An filius non est Dei*, amely szöveget Buxtehude a BuxWV 6 jegyzékszámú művében használta föl.

Említésre méltó továbbá Johann Scheffler, a későbbi nevén ismertté vált Angelus Silesius, akiről már az előbbi fejezetben szóltam. Ő valódi misztikus szerző, akinek három Buxtehude-mű szövegét köszönhetjük: *Jesu, meine Freud und Lust* (BuxWV 59), *Meine Seele willtu ruhn* (BuxWV 74), *Nun freut euch ihr Frommen, mit mir* (BuxWV 80). De talán a Buxtehude-szövegek szerzői közül az új kegyességi áramlatokkal a legerősebben a lübecki születésű Johann Wilhelm Petersen (1649-1727) szimpatizált, aki Spener gondolatainak és a pietizmus eszméjének terjesztése miatt kénytelen volt szülővárosát is elhagyni. Petersen szövegét az *O wie selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind* (BuxWV 90) darabban találhatjuk. Egy teológiai traktátusának címe – *Die Hochzeit des Lammes und der Braut* – kísértetiesen hasonlít a *Die Hochzeit des Lammes* (BuxWV 128) című Buxtehude-darabéra.⁸²

Lübeckben a pietista körök kizárólag földalatti mozgalom formájában működtek, mivel Hamburggal és Lüneburggal ellentétben a lelkészek között nem volt képviselőjük. A várost a lutheránus ortodoxia egyik fellegváraként tartották számon, amelynek központi temploma a St. Marien volt. A fentiek ismeretében nehéz lenne elképzelnünk, hogy Buxtehude nyíltan kiállt volna az újfajta kegyességi irányzat mellett, amivel az állását is egykönnyen kockára tehetné volna. Habár a középkori eredetű misztikus líra jellegéből fakadóan nagyrészt a pietizmushoz

Sinn

⁸² Snyder: *Dietrich Buxtehude – Organist in Lübeck*, 144-147; 44-45. (Lásd az 5. lábjegyzetet).

kötődik, nem szabad elfelejteni az ortodoxiába való mély beágyazódottságát sem. A pietista hatásról árulkodó textusok dacára úgy tűnik, a Buxtehude által használt irodalom nyelvezete elfogadható volt a helyi vezetők számára is. Igaz ez még a *Die Hochzeit des Lamms und die freudenvolle Einholung der Braut zu derselben* című kantáta Petersen-dolgozattal kapcsolatba hozható szövegére is, amely az Abendmusik-sorozat egyik darabjaként hangzott el. Azért is valószínű továbbá, hogy a többség hitbéli érzékenységét Buxtehude a szövegválasztásaival nem sértette, mivel a vallással kapcsolatban nyilvánvalóan nem egységes nézőpontot képviselő helyi kereskedők támogatására nagy szüksége volt – s így nem kockáztathatott. Tudomásunk szerint a lübecki szuperintendens, a város egyházi életének irányítója sem emelt kifogást a művek témája ellen. Buxtehude jó viszonyt ápolt a meghatározó személyekkel, holott művei sok esetben a pietista spiritualitással hozhatók rokonságba. Ezek alapján valószínűsíthető, hogy a művészre hatással voltak az újfajta kegyességi áramlatok, amelyeket azonban elsősorban a személyes hitére korlátozott – ugyanakkor megőrizte a jó viszonyt a várost irányító szigorú ortodoxiával is.

A pietizmus hatása az egyházenére

A pietizmus tehát Buxtehude idejében jelent meg és borult virágba Lübeckben is. Hívei meggyőződéssel vallották egy második reformáció szükségességét, a lélek újjászületésének vezéreszméjét, és célként tűzték ki az emberi élet minden területére kiterjedő vallásosságot.⁸³ Az egyház szerepének megítélésében nagy különbség volt a konzervatív előljárók és a pietisták között. Az utóbbiak ugyanis az istentisztelet szükségességét is kétségbe vonták: ideáljuk a korai kereszténység formáktól mentes időszak volt. Ezért a bonyolult liturgikus formákat leegyszerűsítették, ami a zenét is természetyszerűleg érintette: egyedül a (szerény kísérettel ellátott) gyülekezeti ének

⁸³ Geck: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, 71, 85. (Lásd az 1. lábjegyzetet).

maradhatott meg.⁸⁴ Különösen erősen kritizálták az „új reformerek” a concertáló műveket: az istentiszteleteken a kantáta műfaját is fölöslegesnek érezték teátrális ízű tételeik miatt.⁸⁵ Valóban, a kor kantátái recitativo-szerű anyagot és áriákat egyaránt tartalmaztak, amelyek ugyanakkor az operaszínpadon is fellelhetőek voltak. Buxtehude a pietizmus zenére vonatkozó fenntartásaival nem érthetett egyet, mivel előszeretettel használta a concertáló technikát, és az ária is az egyik leggyakrabban előforduló jelenség műveiben. Európa egyik vezető orgonistájaként nem is engedhette meg, hogy kora vívmányairól lemondva visszatérjen a legegyszerűbb formákhoz. A hamburgi Johann Adam Reinkennel ápolt barátsága – aki a Sweelinck-iskolán keresztül az itáliai hatás északnémet kulcsfigurája –, valamint a hamburgi operában működő egykori Schütz-tanítvány, Johann Theile révén személyes inspirációt kaphatott a közeli hanzaváros zenei életéből. Talán még az *Abendmusik* tematikáját is a hamburgi opera hatása ihlethette, amely ez idő tájt nagyrészt egyházi témájú darabokat játszott.⁸⁶

⁸⁴ vö. Kálvin, valamint a korai anglikán egyház

⁸⁵ Ferenczi Ilona: *A pietizmus, az ortodoxia és a felvilágosodás hatása a liturgikus zenére.* <http://www.lutheran.hu/z/ujzagok/evelet/archivum/2004/14/24>

⁸⁶ Christoph Wolff: *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken.* In: Arnfried Edler, Heinrich W. Schwab (szerk.): *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft – Band XXXI.* (Kassel: Bärenreiter, 1989): 44-62. hivatkozás: 52.

4. A túlfűtött misztika

A kabbala népszerűsége a 16-17. században

A középkori misztika rendkívüli hatást gyakorolt a reformáció korára és az azt követő időszakra. Az ortodoxia és a vallási megújulási mozgalmak képviselői, valamint a katolikus egyház teológusai egyaránt használták a misztika szókincsét, amely a sokszínű vallási áramlatok közös kincse volt. Azonban akadtak olyanok is, akik a misztikumot, a megfoghatatlant még mélyebben kívánták megragadni és leírni: ők egészen a mai értelemben vett okkultizmusig jutottak. Johann Arndt, a protestantizmus egyik legolvasottabb szerzője a kabbalát, a mágiát, az alkímiát és a teológiát mint természetes, angyali és isteni megismerést lehetővé tévő tudományokat dicséri. Ezen nézeteit Heinrich Khunrath (1560-1605) *Amphiteatrum Sapientiae aeternae* című, 1595-ben Hamburgban megjelent könyvéhez írt ajánlásában fejtette ki. Arndt élete végéig érdeklődött az alkímia iránt, habár időskorára a természetfilozófia iránt tartózkodóbbá vált.⁸⁷ A rendkívüli műveltségű Christoph Besold (1577-1638) korának neves jogászprofesszora volt, aki 1614-ben megjelentetett könyvében *Christian Rosenkreuz* történetét meséli el. Főhőse minden tudás birtokában végül a kabbalához és a mágiához fordul, azonban korának tudósai elutasítják, így tapasztalatait egy kis társaságnak adja tovább.⁸⁸ Hozzá hasonlóan a mágiát nagyra tartja Johann Valentin Andreae (1586-1654) is, az egyik legjelentősebb protestáns utópia szerzője. Gondolatait az ideális társadalomról a *Reipublicae [sic!] christianopolitanae descriptio* (Egy keresztény városállam leírása) című könyvében fejt ki, amelyben jelentős részt foglal el a képzés és az

⁸⁷ Martin Brecht: *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*. 131. (Lásd a 68. lábjegyzetet).

„In Quedlinburg, Braunschweig und danach in Eisleben mit seinem jüngeren Kollegen Christoph Hirsch verfolgte Arndt alchemistische Interessen, die er auch später nicht aufgab, obwohl er im Alter zurückhaltender über die Naturphilosophie urteilte.”

⁸⁸ I. m. 155.: *Fama fraternitatis oder Brüderschaft des hochlöblichen Ordens des R.C. (Rosenkreuz) an die Häupter, Stände und Gelehrten Europas*, Kassel, 1614.

iskolarendszer leírása. A tantárgyak között található a metafizika fölött áll a teozófia, a dialektika, az asztrológia, a történelem, amelynél azonban még fontosabb az egyháztörténet. Az orvostudomány, az etika, sőt, a politika is nélkülözhetetlen a szerző szerint. Látható, hogy a tananyag a természettudományt és a gyakorlati kereszténységet „fejlesztő” tárgyakat tartja a legfontosabbnak. A számunkra legérdekesebb fejezet azonban mégiscsak az, amelyben arról ír Andreae, hogy a matematika nagyon fontos, de még annál is sokkal jelentősebb tudomány a kabbala, amely titkos számításaival jóval a matematika felett foglal helyet.⁸⁹ Ha ehhez még hozzávesszük, hogy szerzőnk másik számottevő alkotása *A mágiáról való tanítás (Institutio magica pro curiosis)* címmel bír, kétségünk sem lehet Andreae spirituális beállítottsága felől. Az alábbi, a *Christianopolis*ből kiragadott idézet (Jézus nevét leszámítva) rendkívül közel áll a középkori rajnai zsidóság gondolkodásához:

Márpedig azok, akik benne vannak a korban, még magasabbra vágyakoznak, és mivel Isten a dolgokat számok és mérték alapján rendezte el, az embereknek illendő ezt megvizsgálni. Mert a magasságos Építőmester semmi esetre sem találomra teremtette ezt a tágas épületet, hanem nagyon bölcsen mértékkel, számokkal és arányokkal gazdagította azt, és csodálatos harmóniával beosztott időt rendelt hozzá. Mindenekelőtt műhelyeiben és jellemző épületeiben fektette le titkait, hogy Dávid kulcsának segítségével az Istenség hosszát, szélességét és mélységét feltárjuk és a Messiást mint minden kiterjedésen túlit megismerjük, hogy felfedezzük, micsoda kimondhatatlan harmóniában tart Ő össze mindeneiket, hatalmasan és bölcsen mozgatva, hogy mi Jézus nevében örvendzhessünk.⁹⁰

Roland Goetschel a kabbaláról a következőket írja: *A számok, a betűk és a szavak a világ struktúrájában elrejtett harmóniákat idézik fel úgy, amint az Isten megteremtette.*⁹¹

Buxtehude idejében nemcsak a kabbala, hanem egyéb ezoterikus tanok is nagy népszerűségnek örvendtek: a Lübeckben született August Hermann Francke (1663-1727) a bibliai hermeneutikáról ír.⁹² Értelmezése szerint a Bibliát két rétegre

⁸⁹ I. m. 154-166.

⁹⁰ http://www.philos-website.de/autoren/andreae_g.htm/ 63. *Die geheimen Zahlen*

⁹¹ Roland Goetschel: *A kabala*. (Budapest: Akadémiai kiadó, 1992 – eredeti: Párizs, 1985): 59-60.

⁹² August Hermann Francke: *Manuductio Ad Lectionem Scripturae Sacrae Historicam, Grammaticam, Logicam, Exegeticam, Dogmaticam, Porismaticam Et Practicam: una cum Additamentis regulas Hermeneuticas de affectibus, & enarrationes ac introductiones in aliquot Epistolas Paulinas complectentibus*. (Halle, 1693)
<http://gso.gbv.de/DB=1.28/SET=1/TTL=181/SHW?FRST=183>

lehet bontani: megkülönböztethető az Írás héja és a magja. Az előbbi a betű szerinti értelmet tárja elénk, így történelmi, filológiai és logikai szempontból kutatható, azonban az igazán lényeges tartalmat az utóbbi közvetíti: mégpedig a Krisztusban való gyógyulás ígérését. Analízise a középkori hermeneutikára nyúlik vissza, ahol ugyancsak az Írás két síkját különböztették meg egymástól: a külső réteg, a *cortex* fedi be a belső magot, a *nucleus*. A *cortex* a betű szerinti értelmet (*sensus litteralis*) jelenti, majd a *nucleus* rétegeiben egyre mélyebbre hatolva további három sík különböztethető meg egymástól: az elsőben az erkölcsi jelentés kutatható (*sensus tropologicus*), a másodikban a Krisztusra és az egyházra vonatkozó vetület található (*sensus allegoricus*), míg a legrejtettebb réteg az elmélkedés, az Istennel való találkozás (*sensus anagogicus*).⁹³

Ez a fajta gondolkodás azonban nemcsak az írott szövegek esetében létezett, más tudományágak esetében is használták a rejtett technikákat. A középkori templomépítészetben maximálisan kihasználták az allegorikus lehetőségeket: a román stílusú templomok fő alkotóelemei a kocka és a ráhelyezett kupola a föld és az ég kapcsolatára utal, három hajóra való tagolása a Szentháromság koncepcióján túl az egyház hármasság szerepét is idézi, amely szenvedő, küzdő és diadalmaskodó. A főbejárat három kapuja a hit, remény, szeretet hármasság térbeli megjelenítése is. A templomépítészetben az épület a legnagyobb tömbjétől a legkisebb részletéig másodlagos jelentéssel töltődött föl. A keresztelőkút a Krisztusban való halált és feltámadást is jelképezi. Az egyházi hét szerinti hatodik nap a megfeszítés napja, nyolcadik a húsvétvasárnapi feltámadásé, ennek megfelelően a gótikában nem ritka a hatszögletű kápolnában a nyolcszögletű keresztelőmedence.⁹⁴

A fenti hivatkozás jelenleg nem elérhető, az eredeti kéziratos forma az alábbi címen megtalálható: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht/?PPN=623740125&PHYSID=PHYS_0007

⁹³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Hermeneutik>
http://de.wikipedia.org/wiki/Lectio_divina

⁹⁴ Szőnyi György Endre: *Misztikus és okkult szimbolizmus a templomépítészetben*. In: Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor (szerk.): *Jelbeszéd az életünk. A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*. (Budapest: Osiris-Századvég, 1995): 514.

A gemátria és a zene kapcsolata

A középkori kabbala, amelyet egy szűk kör az Írás legmélyebb megértéséhez alkalmazott, a népszerű publikációk jóvoltából a 17-18. század fordulójára szélesebb néptömegek számára is hozzáférhetővé vált. Immár nemcsak zsidó gondolkodók, hanem keresztény teológusok is alkalmazták a titkos számításokat. Azonban ez a popularitás együtt járt azzal, hogy jelentése az évtizedek során egyre inkább a számábécére szűkült. Ezt a jelenséget gemátriának is nevezik. Lényege, hogy minden egyes betűhöz egy meghatározott szám van rendelve. Ezáltal a szövegek számokban is kifejezhetők, illetve fordítva. Johann Henning 1683-ban, Lipcsében megjelent könyvében (*Cabbalologia i. e. Brevis Istitutio de Cabbala*) írja le a különböző számsorokat. A trigonális ábécé esetében a következőképpen indul a sorozat: A=1, B=3, C=6, D=10, E=15, F=21. Az oktagonális verzió pedig így néz ki: A=1, B=8, C=21, D=40, E=65, F=96, ez esetben az utolsó betű, a Z már az 1680-as számértéket kapja. A *Cabbalae simplices* növekvő sorrendben rendeli a számokat az ábécé betűihez, de a K és a T betűktől kezdve tízszeresére nő a számok értéke. Henning végül leírja a „létező legegyszerűbb kabbalát” is, amelyben A=1, B=2, C=3, majd a latin ábécé utolsó betűjeként Z=24.⁹⁵

Friedrich Smend kutatásai azt igazolják, hogy Johann Sebastian Bach is alkalmazta ezeket az eszközöket műveiben. Amikor Lorenz Christoph Mizler meghívta őt a *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* (A zenetudományok levelező társasága) tagjai közé, Bach évekig várt, végül 1747-ben, tizennegyediként csatlakozott az illusztris társasághoz. Hogy miért éppen addig? Smend a számmisztikára vezeti vissza ennek okát. Ha ugyanis Bach betűinek számértékét összeadjuk (B=2, A=1, C=3, H=8), összege 14-et ad ki. A szám jelentőségét mutatja, hogy a kötelezően átnyújtandó festményen 14 ezüstözött gomb látható, ami akár a mester aláírásaként is értelmezhető. Az idős zeneszerző mesterművét is a Haußmann által festett portrén mellékelte, amelyen kezében egy kottalapot tart. Azon egy háromszólamú kánonként lejegyzett zenei rejtvény (4. ábra) található, amely valójában hat szólamot takar. Ennek megfejtése a társaság tagjainak kreativitását is nagymértékben próbára tette. A műben Bach a kánon alsó

⁹⁵ Günther Hoppe: *Mathesis - Musica - „Kabbala”*. *Umfelder eines versunkenen Denkens*. In: Cöthener Bach-Hefte/7. (Köthen, 1998): VII

szólamát Händeltől kölcsönözte, akire az a 11 hang utal, amely a basszusban található: Händel volt ugyanis a 11. tag a társaságban. A két felső szólamban az ismétlőjelek között a Bach-név számértékének megfelelő 14 hang található, míg az ismétlőjelen kívüli hangokat is beleszámolva 19-et kapunk, ami a belépés dátumára utal ($1+7+4+7=19$). E mű világosan kifejezi Bach meggyőződését a számok és a hangok közötti összefüggések felől. A gemátria eszközét mindazonáltal nemcsak kisebb lélegzetű darabjaiban, hanem nagyszabású műveiben (passiók, h-moll mise) is alkalmazza.⁹⁶

3. ábra. Johann Sebastian Bach, Elias Gottlob Haußmann olajfestménye.



Napjainkban Smend szellemi örökségét Helga Thoene viszi tovább, aki elsősorban Bach szólóhegedűre írt műveiben mutatott ki rendkívüli összefüggéseket. Kutatásai alapján a három szólószonáta (BWV 1001-1003) közül az első (g-moll) a karácsonyi, a második (a-moll) a húsvéti, míg a harmadik (C-dúr) a pünkösdi ünnepkörre utal.⁹⁷ Alapos elemzése több síkon zajlik: egyrészt a szonátákban az

⁹⁶ Friedrich Smend: *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen* (1950). In: Christoph Wolff (szerk.): Friedrich Smend: *Bach-Studien*. (Kassel: Bärenreiter, 1969): 194.

⁹⁷ Helga Thoene: *Der verschlüsselte Lobgesang. Die Violin-Sonate G-moll*. In: Cöthener Bach-Hefte/7. (Köthen, 1998): 4.

adott ünnepkörökre jellemző protestáns korálrészleteket fedez fel, másrészt a Henning által leírt legegyszerűbb kabbala segítségével dekódolja a művekben rejlő információkat. Viszont éppen ez az a pont, amit Ruth Tatlow vitat: szerinte ugyanis már Smend elemzéseiben is az alapprobléma az, hogy Bach idejében a természetes számábécét nem használták teológiai vonatkozásban, arra ugyanis bonyolultabb sorozatokat alkalmaztak.⁹⁸ Thoene elemzése azonban újszerű vonásokat mutat az elemzésben. Analízisét alapul véve egyfajta zenei hermeneutika bontakozik ki előttünk, amelyben minden apró hangnak, díszítésnek, minden egyes belépésnek óriási jelentősége van, amelynek alapján a mű atomi szinten megtervezett és felépített egész. A zene – a középkori Biblia-értelmezésekhez hasonlóan – több rétegből áll. A legalapvetőbb, mindenki számára felfogható sík a hallásélmény (=cortex), majd egyre mélyebbre hatolva, a füllel nehezebben követhető mélység felé (=nucleus) véve az irányt a korálidézetek síkját érzük el. Ezután a belépések, szólamok száma – amely még füllel felfogható – és ezek jelentése alkot újabb réteget, végül a tisztán matematikai összefüggések képezik a mag belsejét. Utóbbiba tartozik például a hangok számértékének, illetve az egyes ütemekben elhelyezett cezúráknak a jelentése, amely már csak részletes elemzés útján tárható fel, mivel az füllel egyáltalán nem követhető.

Ugyanakkor az ilyesfajta elemzésnek vannak veszélyei is. Ahogy arra Smend rámutat, nem minden hármasság utal feltétlenül a Szentháromságra és a számok is sokféleképpen értelmezhetőek. Például a J(ohann) S(ebastian) B(ach) monogram és a művek végén található S(oli) D(eo) G(loria) betűk számértéke egyaránt 29 (9+18+2, ill. 18+4+7).⁹⁹

A legtöbb számszimbolikával foglalkozó könyv éppen Buxtehude működésének idején, a 17. század vége felé látott napvilágot. Bach természetes módon kódolta matematikai síkra üzeneteit, így joggal merülhet fel a kérdés, hogy egyedüli volt-e ezen eljárás használatában. A legújabb kutatások azt bizonyítják, hogy Buxtehude is élt efféle rejtett technikákkal. Carol Jarman szerint a c-moll

⁹⁸ Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991): 126-137.

http://books.google.hu/books?id=0I8dbXIIu5cC&pg=PA126&lpg=PA126&dq=tatlow+bach+and+the+riddle+of+the+number+alphabet+108.&source=bl&ots=iZnCSv45TZ&sig=MZ-p294OVRqNtT9MzIIdZdGI9Ws&hl=hu&ei=kLVzTK-cClfEswaH9aGCCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

⁹⁹ Friedrich Smend: *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, 187. (lásd a 96. lábjegyzetet).

ciacona váza nem más, mint a Niceai Hitvallás.¹⁰⁰ A CREDO szó számokban kifejezve 43-at tesz ki (C=3, R=17, E=5, D=4, O=14), amely számnak Bach h-moll miséjében is nagy jelentősége van, a *Credo* szó a kórusban ugyanis pontosan ennyiszor hangzik el. Buxtehude a ciacona négyütemes basszustémáját érdekes módon csoportosítja: az első zenei részben négyszer (pontosabban 2+2) hangzik el, majd háromszor, aztán kétszer, végül a 37-40. ütemig terjedő szakaszban már csak egyszer hallhatjuk a fölötte megjelenő zenei anyagot. Az elv tehát: 4+3+2+1, amelynek az első két tagját (4+3) Buxtehude az eredeti, változatlan formájában megjelenő pedáltémával hangsúlyozza ki, a rákövetkező részben ugyanis az szünetel (29-36. ütem), illetve transzformált alakban (37-40. ütem) jelenik meg. Ez a 4+3-as csoportosítás a CREDO szó számértékére utalhat. Jarman szerint a zeneszerző az aranymetszéspontra is kijelöli, amikor az orgonán megszólaltatható legmagasabb pedálhangot, a *D*-t – amely a műben összesen egy alkalommal fordul elő – a 95. ütembe írja: ezzel egy ezreddel „vétí el” a pontos aranymetszést ($95:154=0,617$).

A műben a négyütemes téma 38 alkalommal hangzik el, amely összesen 152 ütemet jelen. A teljes ütemszám azonban kettővel többet foglal magába (154 ü.), az egyik számfeletti ütem természetesen az utolsó, elvégre a ciacona téma dominánsán nem záródhat a darab, a másik non-tematikus taktus a nyolcvanegyedik. A 81 jelentősége Jarman szerint abban rejlik, hogy az a hármasszám negyedik hatványa, ami ugyancsak a Credo-hipotézist húzza alá. Azonban ez az ütem más okból jelentős: itt található a ciacona egyetlen olyan pontja, ahol minden szólamban egy lélegzetvételnél szünet található. A szilencium után három emelkedő akkord következik, amely a muzikológus szerint Krisztus harmadik napon történő feltámadására utal.

Jarman a számokon túl elméletének hihetőségét kézzelfoghatóbb magyarázattal is bizonyítani tudja, jelesül, hogy a hitvallás egyes szakaszait a zenében elrejtett protestáns népénekek illusztrálják. Így a mű első 31 ütemében a Credo lutheránus verziójának három sora van elrejtve (*Wir glauben all' an einem Gott*). A 66. ütemben a *Vom Himmel hoch da komm ich her* kezdetű karácsonyi népének jelenik meg, amely a „leszállott a mennyből” részt idézi az orgonán. A már említett feltámadás (81. ü.) után pedig a szopránban a *Heut triumphieret Gottes Sohn* korál első sora található, amely a „harmadnapra föltámadott az Írások szerint”

¹⁰⁰ Carol Jarman: *Buxtehude's Ciacona in C minor and the Nicene Creed*. In: *The Musical Times* (2005/Summer): 58-69.

hitvallási szakaszt hivatott ábrázolni.

A fentiekén kívül számos olyan hely található, ahol a szólamszám, vagy éppen a ritmus szolgál vezérfonalul a Credo zenei labirintusában. Ilyen például az *Isten az Istentől, Világosság a Világosságtól, valóságos Isten a valóságos Istentől* rész, ahol a zeneszerző az orgonára is páros zenei „kijelentéseket” írt (41-52. ü.), vagy a *leszállott a mennyből* szakasz, ahol a pedál több mint két oktávot zuhan (65-73. ü.). Jarman elemzése szerint az egyik legrafináltabban megkomponált rész, a *hiszek a Szentlélekben, Urunkban és életünkben, akit épp úgy dicsőítünk, mint az Atyát és a Fiút* szakasz (114-129. ü.), ahol a Szentlelket a 9/8-os ütem és a hármas nyolcadegységek (tempus perfectus) ábrázolják, míg a két másik isteni személyt a kétszólamúság idézi a Szentlélekkel egyidejűleg szemünk és fülünk elé.

Ha Jarman elemzésének vannak is vitatható pontjai – mint például a *hiszek az egy, szent, katolikus, és apostoli Anyaszentegyházban* szövegrész lutheránus környezetben való használata – összességében igencsak elgondolkodtató a téma, amelyet Buxtehude kapcsán felvet. Hogy Bach kompozíciós módszere, amely a zeneszerző személyes hitét a hallható zenén túli szférába rejti, a kor más mélyen gondolkodó, spirituális beállítottságú zeneszerzőjénél is jelen van-e, a jövő kérdése. Buxtehude személyes mottója mindenesetre útmutatóként szolgálhat az életművét a hagyományostól eltérő szinteken kutatók számára: *Non hominibus sed Deo, azaz Nem az embernek, hanem Istennek.*

III. Membra Jesu Nostri

1. A Membra Jesu Nostriról általában

Johann Sebastian Bach negyvenedik életéhez közelített, amikor a János-passiót megkomponálta, majd pár évvel később, 42 éves korában fejezte be a Máté-passiót.¹⁰¹ Hozzá hasonló életkorban járt Dietrich Buxtehude is, amikor 1680-ban megírta hét kantatából álló ciklusát: negyvenharmadik évét taposta abban az esztendőben.

A barokk korban rendkívül népszerű, számos alkalommal megzenésített 90. zsoltár 70-80 év közelében határozza meg a földi lét legvégső határát. Így a negyvenedik év egyfajta fordulópont, amellyel az élet első fele lezárul. Ez az időszak a számvetés, a visszatekintés, talán a halállal való első nagy szembenézés ideje is. A zsoltár egy részletét ezúttal Heinrich Schütz *Musikalisches Exequien* című halotti mise formájában írt háromrészes művéből idézem:

Éveink száma a hetven esztendőt ha eléri,
vagy az erőseké a nyolcvanat,
és azok nagyrésze is munka és fájdalom,
gyorsan elmúlnak és mi elmegyünk.¹⁰²

A 17. század emberének több csapás jutott, mint a ma élőknek. Az évszázad első felében a harmincéves háború és az azzal együtt járó járványok néptelenítettek el egész városokat, pusztították el a lakosság számottevő részét, majd az ezt követő viszonylagos békében a magas csecsemőhalandóság és az ellenszer hiányában gyógyíthatatlan betegségek okoztak nagy szenvedéseket. Abban az időben egy negyvenéves embernek jóval több megpróbáltatást kellett elviselnie addigi élete

¹⁰¹ Bach János-passióját 1724-ben, Máté-passióját 1727-ben mutatták be

¹⁰² *Szentírás*. (Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2003). A mű I. részének végén található basszus duett eredeti szövege így szól: *Unser Leben währet siebenzig Jahr, / und wenn's hoch kömmt, so sind's achtzig Jahr, / und wenn es köstlich gewesen ist, / so ist es Müh und Arbeit gewesen.*

során, mint a ma emberének. Buxtehudénak öt lánya született a Membra Jesu Nostri keletkezésének évéig, azonban közülük csak három élte meg az 1680-as esztendő. 37 éves korában örökre el kellett búcsúznia szeretett édesapjától, akinek temetésére egy maga által írt elégiát zenésített meg.¹⁰³ Az életrajzi vonatkozások azonban még nem érnek véget, ugyanis 1680-ban hunyt el Elizabeth Tunder, a zeneszerző feleségének, Anna Margaretha Tundernek az édesanyja. Ő egy házban élt a Buxtehude családdal, segített a gyermeknevelésben és a háztartás vezetésében.¹⁰⁴ Nem meglepő tehát, hogy Buxtehude élete derekán a szenvedéstörténethez nyúlt.

Szöveg, előadás

A barokk passiók többsége, mint Schütz vagy Bach művei, a Bibliában rögzített eseményeket kronologikus sorrendben dolgozzák föl, az evangélisták írásait mintegy szövegekönyvként véve alapul – Bach esetében azt áriákkal és korálokkal kommentálva. A *Membra Jesu Nostri* felépítése azonban nem hasonlít a fent nevezett szerzők műveire. Velük ellentétben ugyanis Buxtehudét nem a konkrét drámai cselekmény, a tényleges események sora ihleti: meditatív alkatához inkább a lelki történések állnak közel. Ő a szenvedéstörténetet egy másik dimenzióba helyezi, amelyet már szövegválasztásával is érzékeltet. Érdekes, hogy a kor lutheránus gyakorlatától eltérően Buxtehude egyáltalán nem használja fel a passiótörténetet pontosan dokumentáló evangélisták írásait, sem a kortárs irodalom alkotásait: kantáta-ciklusának vázaként Leuveni Arnulf (1200 k. – 1250) *Salve mundi salutare* kezdetű hét részből álló, latin nyelven íródott passióciklusát teszi meg. Ennek megfelelően a *Membra Jesu Nostrit* leginkább a passió-meditáció megjelöléssel illelhetjük.

Miért eshetett a szerző választása éppen a 13. századi szerzetes költeményére? A válaszhoz először azt kell kiderítenünk, hogy milyen célra, kinek a

¹⁰³ A „Muß der Tod denn auch entbinden” kezdetű elégia a *Fried- und Freudenreiche Hinfahrt* (BuxWV 76) c. mű első részét képezi, amely nyomtatásban is megjelent.

¹⁰⁴ Hogy pontosan milyen viszonyban állt a komponistával, nem tudjuk. Tény, hogy Buxtehude fizetésének majd egyharmad részét az egyház döntése értelmében kénytelen volt anyósának átadni. A néhai előd lányával kötött házasságon túl tudniillik az egyház így látta maximálisan biztosítva Tunder özvegyének szociális biztonságát. A zeneszerző több alkalommal kérte e nagy összeg fizetésének elengedését az illetékes hatóságoktól, de változás nem történt, csak közel egy évtized múltán, 1678-ban tudtak *Elizabeth Tunderrel* külön megállapodni. Hogy ez a szál mennyiben határozta meg kettejük kapcsolatát, kérdéses. Mindenesetre az is tény, hogy a Mária-templom orgonistája ugyanabban az évben írta meg hét kantátából álló passióját, amelyben anyósa meghalt: 1680-ban.

számára komponálta Buxtehude a darabot. A reformáció egyik meghatározó szándéka, hogy a hívek számára is követhetően, anyanyelven folyják az istentisztelet. Azonban a művet Buxtehude latin szövegre komponálta, továbbá a textus egy jelentős része nem bibliai eredetű, így nyilvánvaló, hogy a kantátaciklus nem liturgikus célra készült. A mű jellegéből kiindulva feltételezhető lenne, hogy a kantátaciklus a lübecki Mária-templom híres *Abendmusik* sorozatának egyikén csendült fel először. Ennek a feltevésnek azonban ellentmond, hogy az *Abendmusik*-koncerteket az adventi és karácsonyi időszakban rendezték, amikor is rendkívül ellentmondásos lett volna a megszületendő Jézus helyett a keresztfeszített Krisztusnak dedikált zenét előadni. A megoldás minden bizonnyal a mű kottájában rejlik: a szerző művét Gustav Dübennek, stockholmi barátjának dedikálta. A svéd királyi udvar zenei életének vezetője elő is adta a kantátákat a skandináv fővárosban, igaz nem egységes ciklusként, hanem külön-külön.¹⁰⁵

A liturgikus használat elleni másik érv – az anyanyelv hiánya mellett – a költő maga lehet, aki mégiscsak a reformáció által kárhóztatott katolikus egyház szerzetese volt. Ennek ellenére Buxtehude nem csak felhasználta, hanem egyenesen a *Membra Jesu Nostris* gerincévé tette egy latin nyelvű verses meditációját, a *Rhythmica oratio*t, amely tény a szerző és a stockholmi udvar nyitottságát egyaránt mutatja. Buxtehude számos, pietista hatásról árulkodó szöveget zenésített meg, és a vallási megújulási mozgalom korai szakaszának fellelegvára éppen az a svéd királyi udvar volt, amely *Capellmeister*ének, Gustav Dübennek Buxtehude a művet ajánlotta. Bizonyítja ezt a tény is, hogy a svéd királynő Philipp Jakob Spenerrel, a pietizmus atyjával éveken keresztül levelezett.

Ami a 13. századi misztikust a majdnem fél évezreddel később élő német polgárokkal ugyancsak összekapcsolhatta, az az a vér- és sebkultusz volt, amely a pietizmusnak is sajátossága. Gondoljunk csak a Paul Gerhardt által írt passióének szövegére, az *O Haupt voll Blut und Wunden* kezdetűre, amely valójában a *Rhythmica oratio* egyik részének parafrázisa. Ez a korai pietista himnusz rendkívül népszerűvé vált Buxtehude korában, és később sem veszített popularitásából: Johann Sebastian Bach például a *Máté-passió* központi koráljává emelte. Az eredeti latin vers, és magyar műfordítása:

¹⁰⁵ Katona Márta: *Dietrich Buxtehude: Membra Jesu Nostris*. In: *A hét zeneműve*. http://www.mr3-bartok.hu/index.php?option=com_alphacontent§ion=5&cat=18&task=view&id=183&Itemid=42

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| Salve, caput cruentatum, | Vértől ázott fő köszöntlek, |
| Totum spinis coronatum, | Rád töviskoronát tettek, |
| Conquassatum, vulneratum, | Összetörtek, fölsebeztek, |
| Arundine verberatum | Nádpálcával rád ütöttek; |
| Facie sputis illita. | Köpésekkel bemocskolt arc |

Bach Máté-passiójában is megtalálható parafrázis, és magyar fordítása:

| | |
|---------------------------------|-----------------------------|
| O Haupt voll Blut und Wunden, | Ó Krisztusfő sok sebbel, |
| Voll Schmerz und voller Hohn, | Meggyötrött, vérező, |
| O Haupt, zum Spott gebunden | Te szúró tövisekkel |
| Mit einer Dornenkron; | Megkoronázott Fő, |
| O Haupt, sonst schön gezieret | Fény, dicsőség volt részed, |
| Mit höchster Ehr' und Zier, | Most gúnyt úznak veled, |
| Jetzt aber höchst schimpfieret: | Megcsúfolt és lenézett |
| Gegrüßet sei'st du mir! | Szent Fő, köszöntelek. |

A Membra Jesu Nostri ciklusán belül a hét kantátából hat ószövetségi idézettel kezdődik. Az egyetlen újtestamentumi szöveg, az ötödik kantáta sem a négy evangélista egyikétől származik, Péter első levele tartalmazza ezen szakaszt. Azonban még e szövegrész is ószövetségi hatásról árulkodik, Péter apostol ugyanis a 34. zsoltárt idézi:

1Pét 2,2-3:

[...] és mint a most született kisdedek, hamisítatlan szellemi tej után vágyakoztatok, hogy általa növekedjete az üdvösségre, miután *megízleltétek, milyen édes az Úr*.

Zsolt 34,9:

Ízleljétek meg és lássátok, milyen édes az Úr, boldog az az ember, aki őbenne bíz!

A hét kantátás passió-meditáció szövegválasztása azt feltételezi, hogy Buxtehude azonosult a pietista eszmékkel: a tényen túl, hogy hat és fél ószövetségi idézet egyfajta mottóként szerepel az egyes kantáták elején, a korai kereszténység

idilli állapotához való visszatérést jelképezheti az 1200-as években keletkezett *Rhythmica oratio* megzenésítése is. A kórustétel visszatérése is a gregorián zenében használatos antifóna – zsoltár – antifóna elrendezést erősíti. Az is hasonló (archaizáló) vonásnak tűnhet fel, hogy a zsoltározás helyén álló áriaszakasz tulajdonképpen ostinato basszusra írott variáció, és így végső soron a zsoltárénekléssel rokon vonásokat mutat. Ott ugyanis a hangsor a tónusnak megfelelően, (flexa hiányában) egyféleképpen alakul és a szöveg hossza határozza meg a dallam terjedelmét, míg a Membra Jesu Nostri áriaszakaszaiiban a continuo basszus valamint szöveg hossza mindhárom versszak esetében azonos, a változás ez esetben a dallamot éneklő szólam(ok) „hangszerelése”, amely azonban mindig az adott harmóniába illeszkedik.

A hét kantáta a keresztfán függő Megváltó testrészeiről szóló elmélkedés, a következő sorrendben:

- I. A lábaihoz
- II. A térdeihez
- III. A kezeihez
- IV. Az oldalához
- V. A mellkasához
- VI. A szívéhez
- VII. Az arcához

Ez az elrendezés az egyén jelenlétét hangsúlyozza, aki a Golgotán, a kereszt tövében áll, s fejét lassan felemelve szemével végigjárja az elkínzott test tagjait. Az egyes kantáták kezdetén megszólaló bibliai idézet minden esetben egy (hosszabb vagy rövidebb) mondat, amely a megénekelt testrészszel konkrét, vagy szimbolikus kapcsolatban áll. Az első, második, harmadik, hatodik és hetedik darab idézetében konkrétan fellelhető a megénekelni kívánt tag (vagy az első esetében a lépések):

4. ábra. A kantáták „mottó”-szövegei

| |
|---|
| I. Íme a hegyeken annak lépte i, aki jó hírt hoz és békét hirdet. (Náhum 2,1) |
| II. Keblén fog hordozni és térdein kényeztetni titeket. (Izajás 66,12) |
| III. Mik ezek a sebek a kezeiden ? (Zakariás 13,6) |
| IV. Kelj föl kedvesem, szépségem és jöjj galambom a sziklák hasadékába, a kőfal rejtekébe. (Énekek éneke 2, 13-14) |
| V. Mint most született csecsemők a tisztaságra (tisza tejre), vágyakoztatok az igaz ígére, mivel hogy ízleltétek, hogy jóságos az Úr. (Péter I. 2, 2-3) |
| VI. Megsebezted a szívemet én húgom, jegyesem. (Énekek éneke 4,9) |
| VII. Világosítsd meg orcádat a te szolgádon, tarts meg engem jóvoltodból. (Zsoltár 31, 17) |

A szimbolikus megfelelést mutató negyedik és ötödik kantáta esetében az előbbi gyönyörű képpel kezdődik: *Kelj föl kedvesem, szépségem és jöjj galambom a sziklák hasadékába, a kőfal rejtekébe*. A szöveg ebben a környezetben az Énekek Éneke allegorikus rétegét erősíti. A *sziklák hasadéka* Buxtehude szándéka szerint a Krisztus oldalán egy római katona által megnyitott sebre utalhat, az idézetet tovább gondolva a *kőfal rejtekébe* szavakat akár a kőfal-kőszikla-Péter-egyház asszociációs láncon is végigpörgethetjük. Ezzel a szerelmes szöveggel szelíden adja a hallgató tudtára, hogy a szenvedés árán ő is megváltott lett. Az is figyelemre méltó szimbólum, hogy az egész ciklusban kétszer fordul elő az Énekek Énekéből való szöveg: a fentén kívül még a szívhez címzett kantátában található. A zeneszerző ezáltal a két tételt annak a dárdának a megidézésével kapcsolja össze, amely Jézus oldalát megnyitva a szívéig hatolt.

Az ötödik kantáta evangéliumi idézete is szimbolikus, a mellkast, mint az igazságra vágyakozó szív ketrecét láttatja.

Szerkezet

A hét műből álló ciklus hangnemrendje is egészen figyelemre méltó: az első kantáta c-molljából indulva, annak párhuzamos dúrján keresztül (Esz-dúr)¹⁰⁶ kvintenként emelkedik a tételek hangneme (g, d, a, e), végül az utolsó darab ismét c-mollban szerepel. Ezzel a ciklus keretes szerkezetet kap, amelyen belül a hangnemek egymásutánisága felfelé mutató ívet rajzol ki. Az egyes tételek nagyjából hasonló séma szerint épülnek fel. A darabokat egy bevezető szonáta nyitja, majd Buxtehude a prózai szentírási idézeteket a kor gyakorlatának és saját praxisának megfelelően concertáló stílusban komponálja, többnyire minden közreműködő részvételével. Utóbbi alól kivétel az ötödik és hatodik kantáta, ahol csak három szólam kap szerepet a concertóban. A nyitókórust követő tételben a szerző a verses formában ringatózó pietista jambusokat az ária műfajában dolgozza fel. Az előzőhöz képest ez általában kevesebb szólamot igényel, versszakonként váltakozva többnyire szólótétel vagy tercett (5. ábra).

5. ábra. A kantáták ária-szakaszainak hangfajok szerinti elrendezése.

| Kantáta | Hangfaj az ária három versszakában |
|---------|------------------------------------|
| I. | SI – SII – B |
| II. | T – A – SSB |
| III. | SI – SII – ATB |
| IV. | SI – ATB – SII |
| V. | A – T – B |
| VI. | SI – SII – B |
| VII. | ATB – A – SSATB |

¹⁰⁶ Az Esz-dúr az előjegyzés szerinti c-dór ill. g-dór analógiára Esz-líd-ben van lejegyezve. Valójában ez csupán a kottaképben mutatkozik meg, a hangzás – az asz permanens kiírása folytán – egyértelműen Esz-dúr.

Minden kantátában három strófa szólal meg a *Rhythmica oratió*ból. Zenei anyagát tekintve variációs tétel – mivel (néhány hang eltéréstől eltekintve) ugyanaz a continuo-szólam képezi mindegyik versszak alapját, amelyeket *ritornellók* választanak el egymástól. Ezután visszatér a concerto-tétel, az első öt kantáta végén változatlan formában (az elsőben ezután még egy rövid szakasz következik), a hatodik darab végén dúsabbra hangszerelve. Az egyetlen kivétel a ciklus utolsó kantátája, ahol a concerto visszatérése helyett egy nagyobb lélegzetű *Ament* ír a szerző.

2. A Membra Jesu Nostri egyes kantátáinak elemzése.

I. AD PEDES – Ecce super montes

A ciklus első darabja öt nagyobb részre tagolható: hangszeres *Sonata* nyitja a darabot, majd kórustétel következik. Ezután az *Aria* megjelölést láthatjuk a kottában, ahol is a három *ritornelló*val tagolt versszakot három szólóénekes (két szoprán és egy basszus) adja elő. A negyedik tétel a második pontos ismétlése, majd az utolsóban ismét a kórusé a főszerep, amely ezúttal nem concertáló anyagot énekel, a szerző a vers lüktetésének megfelelően ezt a tételt az ária műfajában komponálta meg. (6. ábra)

6. ábra

| | | | | |
|-----------|-------------------------------|---------------------------------|---------------------------|----------------------------|
| 1. Sonata | 2. Kórus Ecce super montes | 3. Ária Salve mundi salutare | 4. Kórus Ecce super m. | 5. Kórus Salve mundi s. |
| Concerto | Concerto | 3 versszakos ária | 2. tétel ism. | Ária |

A kantáta – és az egész ciklus – nyitótételében concertáló technikát alkalmaz a szerző, más tisztán hangszeres helyekhez hasonlóan. Az első ütem két megzengetett akkordja után az 1. hegedű indítja a felfelé irányuló témát, amit a 2. hegedű és a cselló együtt imitál. Mindegyik hangszer azon a hangján kezdi a saját témáját, amelyiken az első két akkord megszólalt, azaz kvint (1. hegedű), terc (2. hegedű), alap (cselló) a hangszerelés. A 4. ütemben ugyanoda is érkeznek mindannyian, kivéve a legfelső szólamot, amely „bevárja” a többit: témája legmagasabb hangját tartja, míg a másik két egyszerre megszólaló imitáció elhangzik. Az első négy ütemet a megismételt c-moll akkord foglalja keretbe, amelyeket az alsó szólamokban hallható emelkedő-ereszkedő dallam tölt ki. Az előbb terckülönbséggel concertáló témákat láthattunk, az 5. ütemtől egy másik hangköz: a kvart lesz az imitáció eszköze. (Amely sokkal gyakoribb, az imitációk legsűrűbben

előforduló hangköze a korban ugyanis a kvint és a kvart). Reális választ hallunk az ütem második felében a 2. hegedűtől.

A nyolcadmozgásban haladó basszus az 5-6. ütemben a continuo-szólamot írja körül. Ez a jelenség itt fordul elő először – és egyben utoljára – a darabban, a cselló ugyanis ezt követően hangról-hangra együtt mozog a continuoval: csak a ritmus módosul alkalomadtán. A hangszeres tételekben ennek egyszerű zenei okai vannak, a kórustételekben viszont a szerző a szöveg lüktetéséhez szabja a vonós szólóhangszerek ritmusát. A jambikus lüktetésű versek esetén a leggyakoribb változás a negyed helyett a kis nyújtott ritmus előfordulása. A 7. ütemben egy tipikus fríg kadenciát hallunk, amit mai füllel domináns zárlatként értelmezünk. Ezután újabb háromütemes szakasz következik, ezúttal az első téma jelenik meg ismét, csak más hangszerelésben: most a két felső hangszer játssza a 2. ütem második felében a csellótól és a 2. hegedűtől hallott imitációt. Majd ez a három ütem megismétlődik, azzal a különbséggel, hogy a basszus ezúttal egy oktávval lejjebb mozog. Azonban ez az apró differencia is sokkal nagyobb hat, miután az új téma előtt a 7. ütem domináns hangzaton áll meg, ellentétben a 9-10. taktussal, ahol tökéletes kadenciát hallhatunk, tonika akkorddal a végén. Ezután egy néhány hangos összekötő dallam vezet az ismétléshez, amelyet ezúttal nem álzárlatként értelmezünk – mint három ütemmel ezelőtt – hanem új indulásként. Hozzáteve, hogy az a pár hangból álló elem, amely hidat képez a 10. ütem második felében a két rész között, a 3. ütem basszusából merít.

A szonáta tehát három ütemből álló egységekre tagolható, a következőképpen: A B A_v A_v. Az első taktus így plusz ütemként értelmezhető, mivel a téma is csak a következőben indul el. A fülünk persze képes összekapcsolni az 1. és a 4. ütem nyugvópontját, de ha a kottát alaposan szemügyre vesszük, láthatjuk, hogy a nyitótétel 13 ütemből áll: a művet indító taktus után tökéletes háromütemes szakaszok következnek négyszer egymás után. Köztudott, hogy a misztikus gondolkodás, azon belül is a számmisztika egészen köznapiak számított a 17. században. Többek között Helga Thoene kutatásaiban is bizonyította, hogy J. S. Bach zenéjében az effajta miszticizmus jelen van, és manapság Buxtehude művészetét is egyre inkább tanulmányozzák e téren.¹⁰⁷ Megkockáztatható, hogy a fent említett ütemszám nem a véletlen műve csupán. A szonátában ugyanis 12 ütem

¹⁰⁷ Carol Jarman: *Buxtehude's Ciacona in C minor and the Nicene Creed*. (Lásd a 100. lábjegyzetet).

hordozza a témát, amely az apostolok számára utalhat. Marad egyetlenegy ütem, mely ezen a kereten kívül esik, azonban az a legelső, az összes többi előtt álló. A Mester jelenik meg mindjárt a mű legelején. Ő az alfa, aki a nyitó c-moll akkorddal még evilági testében mutatkozik meg, hangszeres együttes megszólaltatásában. A szenvedéstörténet lezárultával, a mű végén megszólaló 6/4-es ária harmadik versszakának (*Cum me jubes emigrare*) utolsó akkordjaként és a táncos lejtésű Amen analóg helyén ugyancsak C alapú harmónia szól – ezúttal azonban pikárdiai terccel. A hármas lüktetés a tökéletesség szimbóluma. A mű elején külön álló ütem magára Krisztusra utalhat, mivel a kórus legelső megszólalása ugyanazon az akkordon történik, ráadásul egyező felrakással (persze az öt szólam miatt dúsabban). Hogy egyértelmű legyen a párhuzam: a kórus szájából elsőként elhangzó szó nem más, mint az *Ecce*. Ezzel nyilvánvaló értelmet nyer a szonáta tagolása, ugyanis maga a kórus világít rá erre 12 ütemmel később, az „íme” szócskával rámutatva Jézusra, aki a passiót végigszenvedi.

Mielőtt Buxtehude egyetlen hangot leírt volna, az *In nomine Jesu* (Jézus nevében) szavakat vetette papírra, míg a mű végén a *Soli Deo Gloria* (Egyedül Istené a dicsőség) látható. A lutheri reformációra és később a pietizmusra egyaránt jellemző a Jézushoz, mint ősforráshoz való visszatérés vágya. A reformáció alapvető óhaja volt, hogy az egyház megszabaduljon az időközben ráakódott, haszontalannak tartott külső formáktól (radikális esetben akár magától a liturgiától is), amelyek lassanként megfojtották a lényegét. Így ismét Jézust tették meg kiindulópontnak, és ez a pietista törekvés Buxtehude művében is látható nagyban és kicsiben egyaránt. A *Membra Jesu Nostri* egésze egy Krisztusról szóló elmélkedés, amelynek mottója: *In nomine Jesu*. Azonban ennyiben nem merülnek ki az utalások. A mű elején álló szonátába ugyanis a *Jesu, meine Freude* kezdetű korál van elrejtve (7. ábra). Ez a népének nagy népszerűségnek örvendett a barokk korban, számos szerző megzenésítésében fennmaradt, amelyek közül talán a legismertebb Bach motettája (BWV 227).

7. ábra

Jesu, meine Freude

Je - su, mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens Wei - de, Je - su, mei - ne Zier,
 7 ach, wie lang, ach lan - ge, ist dem Her - zen ban - ge, und ver - langt nach dir!
 13 Got - tes Lamm, mein Bräu - ti - gam, au - ßer dir soll mir auf — Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.

Buxtehude is feldolgozta ezt az éneket (*Jesu, meine Freude*, BuxWV 60), azonban nála a mű során nem lelhetjük meg eredeti formájában a dallamot: ő a korálkantáta és a szabadon komponált kantáta stílusának mezsgyéjén egyensúlyozva szövi azt bele művébe. Ennél is szenzációsabb az a mód, ahogyan az áriákat e műben megírja: belerejti ugyanis a koráldallamot. Nem hagyja magára a hallgatót, az ismerősebb fordulatok beleszövésével szinte a fülébe sűgva idézi fel benne a népéneket. Snyder már rámutatott az ötödik versszaknak a koráldallamhoz való hasonlatosságára,¹⁰⁸ de ugyanígy megtalálhatók a megfelelések a többi áriaszerű strófánál is. Például az *Unter deinem Schirmen* résznél a szoprán szólólista a harmóniába illő helyettesítő hangokat énekel, míg az eredeti hang időnként a continuoiban található (8. ábra).

Ehhez az eljáráshoz igencsak hasonlatos az a mód, ahogy Buxtehude a *Jesu meine Freude* korál hangjait a Membra Jesu Nostri nyitószonátájának hangjai közé vegyíti. A szonáta semmiben nem tér el a kor egyéb hangszeres zenéitől, csak hogy ez esetben a hangok és a zenei frázisok csupán a mű elsődleges rétegét mutatják meg. A hangzáson túl van egy mélyebb rétege is, amely már a kódolt üzenetek földje. Nincs könnyű dolga a rejtvényfejtőnek, mivel instrumentális zenéről lévén szó a szavak mankója nélkül kell boldogulni. A szerző azonban mégiscsak a szavakat hívja segítségül, mégpedig a tudatalattiból: olyan dallamfordulatokat alkalmaz művében, amelyek a *Jesu, meine Freude* korált, és annak mondanivalóját idézik. Nem egyértelműen, csak az „olyan, mintha” érzést kelti föl.

¹⁰⁸ Snyder: *Dietrich Buxtehude – Organist in Lübeck*, 194. (Lásd az 5. lábjegyzetet).

8. ábra

Jesu, meine Freude (BuxWV 60)

Buxtehude

2. vers

Soprano I

Basso continuo

Un-ter dei - nem Schir - - - men bin ich vor-den Stür-men, vor-den

Stür - - - men al - - - ler fein - de frei, al - - - ler Fein - de frei.

Lass den Sa - - - - - tan wit-tern, lass den Feind

er - bit - tern, mir, mir, mir steht Je - - sus

bei. Ob es jetzt gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd und

Hö - - - le Schree-ken, Je - sus will mich dek - - - ken, Je - sus,

Je - sus, Je - sus, Je - sus will mich dek - - - ken.

6 5
4 #
6
5b 5b
4# 6#
2
4# 6 6 5 6 6 5 # 6 5
2 5 4 3
6 5 6# 6 7 5
4 5 4#

Ez a technika kísértetiesen hasonlít egy középkorban bevett eszközhöz, az *allegória* használatához. Elsősorban a bibliamagyarázók éltek vele, de számos költő

is alkalmazta művében. E szerint egy adott szövegnek két síkja lehetséges: egy felszíni és egy mélyebb jelentéstartalommal bíró. Az előbbi pontosan azt közli, ami le van írva, az utóbbi már egyéb jelentésekkel is bővül. Legjellemzőbb példa erre Jeruzsálem városa: elsődleges jelentése *a Jordán melletti város*; mélyebb tartalma lehet *Isten megszentelt földi országa, avagy az Egyház*; végső soron pedig *a mennyei Jeruzsálem, tehát a túlvilági örök dicsőség és boldogság helyszíne*.¹⁰⁹ Buxtehude nyitószonátája először is jelentheti önmagát, másodsorban túlmutat azon, mégpedig Jézusra, mint a túlvilági örök dicsőség és boldogság zálogára.

Vegyük szemügyre az első akkordokat. Kétszer elhangzik ugyanaz a kvinthelyzetben felrakott c-moll harmónia – a koráldallam *Jesu* szava ugyancsak két kvinthanggal indul. Ez az a bizonyos plusz ütem és ugyancsak Jézusra utal a kórus első megjelenése is. Az első ütem konkrétan csak a korál első két hangját idézi, de a harmóniában szinte az egész sor benne foglaltatik. Az első korálsor tudniillik egy ereszkedő moll (helyesebben: dór) skála. A Buxtehude által leírt nyitóakkord gyakorlatilag e hangsor törzshangjainak (alap, terc, kvint) vertikális felrakása. (9. ábra).

9. ábra. A korál első sora és a Membra Jesu Nostri nyitószonátájának első üteme

The image displays a musical score for the first measure of the cantata 'Membra Jesu Nostri'. On the left, a vocal line in C minor (one flat) is shown with the lyrics 'Je - su, mei - ne Freu - de,'. The vocal line begins with a descending scale: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. On the right, an instrumental ensemble is shown, consisting of Violino I, Violino II, Violone, and Basso continuo. All instruments play the same descending Dorian scale in C minor, starting on D4 and ending on D3. The Violone and Basso continuo parts are in bass clef, while Violino I and Violino II are in treble clef.

A második korálsort az első hegedű idézi a második ill. harmadik ütemben, amint felkapaszkodik a felső alaphangra, ahonnan aztán a negyedik taktusban

¹⁰⁹ Mészáros Péter: *Idő – ember – zene. „Időkapcsolatok” Arvo Pärtnél a Sieben Magnificat-Antiphonen című darabjának tükrében*. Kiadatlan szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006. 35-36.

megszólaló záróakkord előtt még egyszer aláhanyatlik a *H*-ra. Ezzel egyidőben a másik szélső szólam, a basszus (continuoval megerősítve) a *Jesu, meine Zier* (3.) korálsort játssza a *C-Esz-D-C* törzshangok felhasználásával. A népének két sora együtt is jól hangzik, csupán a második sor vezető hangra visszalépő utolsó hangjával lépne föl konfúzió. Buxtehude ezért nem ragaszkodhatott mindkét sor pontos formájához, a hegedűben amúgy is jól hallható sort kissé letompítja és a basszusban felhangzó dallamot látja el konkrétabb éllel. Talán hogy a szándék ne legyen túlságosan feltűnő, a korál első három sorának ismétlése elmarad.

Leginkább a most következő, harmadik (ill. hetedik) korálsor van elrejtve. Mindez érthető, hiszen a szövege a következő: *Gottes Lamm, mein Bräutigam* (Isten Báránya, én vőlegényem). Az a Bárány jelenik itt meg, akit hamarosan keresztre feszítenek, ennek megfelelően ez a sor a leginkább kifecajított: mind a három szólamban szól a népének, kvázi hoquetus-technikával (és sűrítve). Hogy éppen ez a sor szóródik háromfelé, éppenséggel szimbolikusan is értelmezhető, hiszen Jézus feltámadása éppen harmadnapon történt. Ezen kívül a hármának a kor értelmezésében van még egy jelentése: az „egészen bizonyos”.¹¹⁰ Az ötödik ütemben a *G* hangot mindhárom hangszer megszólaltatja, majd a következőben az *Asz* a prímbe jelenik meg. A hatodik ütem harmadik negyedén egyszerre csendül fel a korálsor hiányzó utolsó három hangja. (10. ábra).

Feljebb már szót ejtettem a formai tagolásnál arról, hogy az utolsó hat ütem tulajdonképpen három, kis eltéréssel ismételve. Az eddigiek alapján azonban a kétszer megjelenő szakasz külön értelmet nyer, hiszen éppen két korálsor van még vissza a népénekből. A 8-10. ütemekben, a hegedűben található tercmozgás gyakorlatilag az eredeti sor terccel ill. kvinttel lejebb transzponált megfelelője (amely ugyanakkor gyakorlatilag a basszus 2-4. ütemének anyaga).

¹¹⁰ Id. továbbá Schütz: Feltámadási történetében, ahol a jeruzsálemi tizenegyek a következőt éneklék 6 szólamban (3+3): *Der Herr ist wahrhaftig auferstanden (...)*! (Valóban feltámadt az Úr [...])!

10. ábra. Membra Jesu Nostri nyitószonáta 1-7. ü, Jesu, meine Freude korál 1-3. sora.

I. Ad pedes
Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Basso continuo

5

Je - su, mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens Wei - de, Je - su, mei - ne Zier,

A szonáta utolsó két ütemében csendül fel a korál zárósora: a nyitó szakasszal szemben itt már félreérthetetlenül jelenik meg a jól ismert ereszkedő skála, mégpedig a legmagasabban fekvő (így füffel leginkább követhető) szólamban, a prímben. (11. ábra).

11. ábra. Jesu, meine Freude korál utolsó két sora, Membra Jesu Nostris nyitószonáta 8-13. ü.

13

Got - tes Lamm, mein Bräu - ti - gam, au - ßer dir soll mir auf — Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.

8

11

A Membra Jesu Nostris nyitó szonáta szerkezete nem idegen a kor gyakorlatától: számos hasonló példát találhatunk rá Buxtehude és más szerzők műveiben egyaránt. Vessünk össze az *Ich habe Lust abzuschneiden* (BuxWV 46) első verziójával. Feltűnő, hogy a szonáta ugyanabban a hangnemben íródott, mint a Membra Jesu Nostris első kantatájának nyitótétele, sőt, ugyanazon a kvinthangon is indul és a dallam iránya is megfelel. Itt is egyfajta Jesu meine Freude utánérzésünk van, két felnyúló hangtól eltekintve hiánytalanul megkapjuk a népszerű korál nyitósorát. A tagolása is rendkívül hasonló: az első négyütemes szakasz az

alaphangnemben marad, majd a 11. taktus a domináns hangnembe modulál – ez a másik szonátában a 7. ütemben történt meg. Ezután mindkét esetben ismétlés következik, a különbség csupán a három- ill. négyütemes egységekben rejlik. Igen jellemző Buxtehudéra az *Ich habe Lust abzuscheiden* szonátájának utolsó két taktusa, ugyanis az az előbbi kettőnek ismétlése. A zene szinte elaprózódik, amint a széles, nagy ívek lassanként atomjaira hullanak. A végén már csak egy egészen rövid egység marad, amely a megtalált biztos pont, a belenyugvás zenei megjelenítése.

Matthias Weckmann¹¹¹ kantátái előtt álló szonátákban is számos alkalommal megfigyelhetjük ezt a típust, ami aligha véletlen: ő pusztán hét évvel volt fiatalabb a lübecki mesternél. Weckmann hanzavárosbeli tartózkodása idején barátságot is kötöttek. Ő Schütz tanítványának mondhatta magát, és valószínűleg Buxtehudéra is nagy hatással volt a mesterétől örökölt hatalmas szellemi hagyomány. Erre a szonáta-típusra példaként álljon a *Rex virtutum*¹¹² kezdetű darabjának nyitótétele, amely a lübecki mester gyakorlatának is megfelel:¹¹³ a közepe felé dominánsba modulál, majd a végén visszatér az alaphangnembe, és az ismétlés sem marad el. Hogy egy másik Schütz-tanítványt, a Hamburgban is (tehát Buxtehude közelében) tevékenykedő Christoph Bernhardt¹¹⁴ említsem, ő is a fent említett szerzőkhöz hasonlóan komponálja szonátáit, például a *Herr, nun lasset du deinen Diener*¹¹⁵ c. darabjában. A térbeli közelségen túl – amely a találkozásokot, és az ebből következő információáramlást lehetővé tette – nyilván a hasonló kulturális háttér is összekapcsolta az akkori Németország északi-északkeleti területein tevékenykedő zeneszerzőket (orgonistákat, kántorokat).

Az *Ecce super montes* kezdetű tétel a ciklus többi kórusmegjelenéséhez hasonlóan öt szólamra íródott. Zenei anyaga a kantáta elejéről származik, itt azonban kibővítve szerepel: a szólamszám megnövekedésével a sonata első négy

¹¹¹ Matthias Weckmann (1616-1674): Schütz-növendék Drezdában, majd Jacob Praetoriusnál tanul Hamburgban. Később orgonistaként és zeneszerzőként is e két városban működik.

¹¹² M. Weckmann: *Rex virtutum*. M. Seiffert (szerk.): *Denkmäler Deutscher Tonkunst* – 1. Folge. Bd. 6. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901).

¹¹³ Azt leszámítva, hogy ritornellonak nevezi, magyarán szólva nem egyszeri jelenségről van szó: a „tétel” később visszatér

¹¹⁴ Christoph Bernhard (1628-1692): Danzigban (mai Gdansk) tanult, majd a szász választófejedelem szerződtette. Az udvarban Heinrich Schütznél képezte tovább magát, aki a majdani temetésére tőle rendelt darabot. Weckmannhoz hasonlóan Hamburgba került, ahol kántorként működött. Elméletíróként is ismert.

¹¹⁵ Christoph Bernhard: *Geistliche Harmonien* (1665). O. Drechsler, M. Geck (szerk.): *Das Erbe deutscher Musik*. Bd. 65. (Kassel: Bärenreiter, 1972).

üteme jelen esetben hétre bővül. A két akkord azonban változatlan formában szerepel: az *ecce* szó alatt felcsendülő két akkord rámutat a hírhozóra. *Íme a hegyeken annak léptei, aki jó hírt hoz és békét hirdet* – mondja Náhúm próféta, és valóban, a zene a concertáló téma megjelenésével a lépteket is láttatja.

Walter Simon Huber egy teljes könyvet szentelt a dallamszimbolika témájának, főként Heinrich Schütz műveit kutatva.¹¹⁶ A dallamirányoknak megfelelően hat nagy csoportot állított fel. A felfelé irányuló motívum jelentései között elsődlegesen a „felfelé lépegetés, felfelé haladás” szerepel, de akár az „ébredés, napfelkelte, növekvő hatalomérzet, feltámadás” jelentéseket is előszeretettel felfelé irányuló dallammal fejezi ki Schütz. Mivel Buxtehude tulajdonképpen az ő „unokatanítványa”,¹¹⁷ Huber megfigyelései az ő zenéjére is érvényesek. Valóban, a *montes* szóhoz a szonátából már jól ismert dallam társul,¹¹⁸ mégpedig mind az öt énekes szólam részvételével. Azonban a szólamszám megnövekedésével nemcsak mennyiségi többletet kapunk, a téma a feldolgozás módjában is megváltozik: a 4-5. ütemben már jellemzően tükörfordításban hangzik el a vezérmotívum (igaz nem pontosan, az ambitus az eddigi kvart helyett tercre olvad). Miután a hegynek megvan az a természetes tulajdonsága, hogy az egyik fele emelkedő, a másik lejtő, érthető, hogy Buxtehude ezt a természeti jelenséget nem hagyja figyelmen kívül: a frázist a csúcspont elérése után lefelé vezeti tovább, mígnem a szólamok belépésével egyre dúsuló anyag a *pedes evangelizantis* szövegrészbe torkollik.

Ha a német barokkban Schütz az alfa, minden kétséget kizáróan Bach az omega. Közismert történet, hogy Bach Arnstadtból 500 kilométert gyalogolt Lübeckbe, hogy az idős mestert hallja. Az ott látott, hallott dolgok akkora hatással voltak rá, hogy az erre a célra kapott egy hónapon belül nem is tért haza szolgálati helyére. Nemcsak hallgatta Buxtehudét, órákat is kaphatott tőle. Pillantsunk ki most tehát Bach műveire, zenei nyelvezetére. Albert Schweitzert hívom segítségül, aki egy évszázada írt, de ma sem meghaladott könyvében igazít el bennünket Bach

¹¹⁶ Walter Simon Huber: *Motiv Symbolik bei Heinrich Schütz*. (Kassel: Bärenreiter, 1961). 59.

¹¹⁷ Johann Theile a kapocs kettejük között:

http://www.heinrich-schuetz-haus.de/schueler/dietrich_buxtehude.php

¹¹⁸ Az 1. kantáta esetében szinte bizonyos, hogy a vokális anyag keletkezése megelőzte a szonátát. Amíg az összes többi kantáta instrumentális bevezetése a vokális anyagtól független, önálló tétel, addig itt szokatlanul szoros a kapcsolat. A prozódia ritmusalkotó szerepe oly nyilvánvaló, hogy az ellenkezője nehezen lenne elképzelhető.

dallamrajzainak világában.¹¹⁹ Ő az egy irányba haladó motívumokat nem a fel-le ellentétpár szerint osztja két részre: az ő értelmezésében vannak nyugodt, kimért illetve ingadozó, bizonytalan dallamok. Buxtehude felfelé tartó *Ecce super montes* motívuma az előbbi kategóriába tartozik, amelynek jelentése Schweitzer szerint „biztos, erős”.

A kórustétel első két üteme tehát a hangszeres szonáta analóg helyének hű mása. Ami másodjára a többletet jelenti, az az ötszólamú szövet lényegéből fakad: nemcsak a két hegedűnek és a csellónak megfelelő szoprán II, alt, basszus lép be, a többi szólam is a témát imitálja, így három ütem belső betoldás jön létre. Érdekes, hogy a kórustétel *ecce* szava után a hangszeregyüttes legközelebb csak a 6. ütemben játszik ismét, ott, ahol a *pedes* szó először felhangzik. Ez finom utalás a kantáta alap gondolatára, meditációs témájára: Krisztus lábaira. A kórus 6-7. üteme szinte teljesen megfelel a szonáta 3-4. ütemének, csak a szöveg miatt többször ismétlődik a szopránban a *c* hang és kimarad a IV fok és a VII^{6#} közötti átmenő I⁶. Az utóbbi akkord ugyanis teljesen lényegtelenné válik, mivel a 6. ütem a szonáta 3. taktusának az I. hegedű által megszólaltatott dallamát veszi alapul: a többi énekes szólam is a szoprán deklamáló jellegéhez igazodik ritmusában. Itt jelenik meg először az örömhírt hozó a színen, akit a hangszereket is nagy örömmel, a kóruséval megegyező, életteli ritmussal köszöntenek. Az a hely, ahol az ő nevét először kiejtik az énekesek, a 7. ütemben található. A hetes szimbolikus szám: hét kantátából áll e kantátaciklus is, amely az örömhírt (evangéliumot) hozó személynek, Jézusnak van szentelve. A 8. ütemtől kezdődő rész teljes egészében a sonata dúsabban hangszerelt verziója. A két hegedű concertálását a két szoprán veszi át, míg a többi szólam hozzájuk hasonlóan a témát imitálja. A zene a 10. ütemben dominánsan „pihen meg”, mint tette azt a szonáta analóg helyén is.

A 11. ütemben egy generál-pauza következik. A retorika tudománya szerint, ha a szónok – vagy az író – egy bizonyos szót nem akar, esetleg nem mer kimondani, akkor az *aposiopesis*-nek nevezett retorikai fogást alkalmazza. Ez az elhallgatás eszköze. Vergiliusnál is megtalálhatjuk ezt a fogást, az *Aeneis*ben (I, 135) Neptunus az alábbi félbeszakított mondattal fenyegeti meg az Aeolus által kiszabadított szeleket: Quos ego!¹²⁰ Magyarra fordítva: Akiket én! (mindjárt

¹¹⁹ Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1952. Eredeti kiadás: Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1908). 428-432.

¹²⁰ zenei megjelenése pl.: Kodály Zoltán: 9 Zongoradarab op. 3/V. Furioso (quos ego...)

megbüntetek), azaz: adok én nektek!¹²¹ Egyéb helyeken a „kimondhatatlan”, a „szent név” készletti hallgatásra a beszélőt. Nos, esetünkben ez utóbbi lehet a indok: a hiányzó szó minden bizonnyal annak a neve lehet, akinek léptei közelítenek a hegyeken, aki a békét hirdeti.

Ugyanez a jelenség egyébiránt a zenei retorikában „közvetlenül” is megtalálható, név szerint először Joachim Burmeister említi meg az 1606-ban, Rostockban kiadott *Musica Poetica* című művének 12. fejezetében, amely az első zenei figuratan is egyben. Ebben a könyvében „minden szólam egyidejű elhallgatása“-ként¹²² aposztrofálja ezt a zenei-retorikai eszközt. Jelentése lehet halál, valamilyen veszteség, de akár az örökkévalóságot is kifejezheti. Jelen esetben az isteni mivoltában örökké létező, de földi létét nemsokára befejező Jézus lehet, akinek nevét a komponista elhallgatja, mintegy a prófécia „balladai homályát” is megzenésítve. A hosszú szünet után¹²³ megváltozik, mondhatnám átváltozik, feltámadást sugall az *ecce* szó két tömbje: az eddigi c-moll akkordok után most dúr harmónia szól, az is szext-felrakásban. Ezt már húsvétvasárnapra való utalasként is értelmezhetjük.

A zene és a retorika kapcsolata a barokkban annyira szoros volt, hogy Bach a *Musikalisches Opfert* feltehetően Marcus Fabius Quintilianus szónoklattana alapján írta meg. Az Egyesült Államokban élő német zenetudós, Ursula Kirkendale tételről-tételre kimutatja, hogy a 16 tétel egészen konkrét zenei utalásokat tartalmaz a klasszikus római fórum szónoklattan törvényszéki beszédeinek felépítésére, formai részleteire, azok hagyományos jellegére, fogásaira, fordulataira.¹²⁴

A következő rész egy rövidke háromütemes egység, amely anyagában a kórustétel és a szonáta nyitómotívumát idézi. Ez a téma is repetál, azonban nem csak három hangot, mint az előző esetben: az alt, tenor és basszus 14 alkalommal ismétli meg ugyanazt a hangot, amely egy C-dúr szextakkordot ad ki. Az itáliai gyökerekkel bíró recitativo-szerű kóruskezelés a protestáns német 17. századi zene jellemző vonása is. Schütz *Musikalisches Exequien* című művének nyitófrázisa rendkívüli hasonlóságot mutat a Buxtehude részlettel: az alsó három szólam

¹²¹ Révai lexikon, vagy <http://www.kereso.hu/yrk/Erinv/143258>

¹²² „ein absolutes Schweigen aller Stimmen“

¹²³ sajnos nem minden karmester veszi komolyan az ütem hosszát, egyes lemezfelvételeken rövidebb a szünet! Például Gardiner 1990-es felvételén (Deutsche Grammophon, 427660-2).

¹²⁴ Idézi Somfai László (1985): *Bach: Musikalisches Opfer*. In: *A hét zeneműve*. 2006. július 10. Bartók Rádió, 11:30-12:00, <http://www.radio.hu/read/186432>

nyolcszor ismétli a saját hangját, sőt, a belső imitáció is a két zene rokon jellegét erősíti.

12. ábra. Schütz: Musikalische Exequien, 1-3. ütem

Musikalische Exequien
I. Concert

Heinrich Schütz, Op 7.
Dresden 1636

Tenor 1
Nak - ket wer - de ich wie - der - um da - hin - fah - ren,

Tenor 2
Nak - ket wer - de ich wie - der - um da - hin - fah - - - ren,

Baß
Nak - ket wer - de ich wie - der - um da - hin - fah - - - ren,

Basso continuo
6 # 4 #

Mіндеzek után visszatér az *et annuntiatitis* szövegű imitációs szakasz, majd a cikluson belül egyedülálló módon domináns félzárlaton ér véget az első kantáta nyitókórusa. A kantáták sematikus elrendezésébe sehogy sem illeszkedik ez a típusú kadencia. Az meg különösen újszerű, hogy a következő szakasz ária-ritornell váltakozása után ugyan szokásos módon visszatér a nyitó kórustétel, de nem ezzel zárul az első kantáta: a *Salve mundi salutare* áriában hallott szöveget ugyanis még egyszer feldolgozza a szerző, ötszólamú felrakásban egyfajta kódaként megismétli a kantáta végén. Ez már Gustav Dübennek – akinek Buxtehude a művet ajánlotta –, a stockholmi udvar karmesterének is feltűnt. Az eredeti, Buxtehude kezéből származó tabulatúrából általa készített kézirat a tétel ismétlésénél egy tonikán megálló egész zárlatot tartalmaz. Ez teljes egészében az Düben leleménye: az eredeti Buxtehude-tabulatúra ugyanis dominánsan áll meg. A svéd királyi udvar karmestere nemcsak a zárlatot változtatta meg, hanem a kantáták eredeti formarendjébe nem illeszkedő ötszólamú *Salve mundi salutare* zárórészt nemes egyszerűséggel ki is hagyta, így az ő interpretációjában a nyitókórus ismétlésével zárul az első kantáta. Dietrich Kilian közreadása sem a szerző eredeti elképzelését követi a Merseburger kiadónál 1960-

ban megjelent partitúrában, ő ugyanis a zárótételt az ária első versszakának helyére állítja. Kétségtől, a szöveg azonos. Azonban a többi hat kantáta felépítését szemlélve szembetűnő, hogy a nyitókórust minden alkalommal kisebb szólamszámra írt ária követ. A háromszólamú vokális szakaszok esetében kivétel nélkül minden versszak szólóária (V. Sicut modo geniti infantes, VI. Vulnerasti cor meum), három ötszólamú nyitókórus után pedig tercett jön, ha nem is feltétlenül az ária első versszakában (II. Ad ubera portabimini – ária 2. versszaka, III. Quid sunt plagae istae – ária 3. versszaka, IV. Surge, amica mea – ária 2. versszaka). Egyetlen kivétel a ciklusban a VII, Illustra faciem tuam kezdetű kantáta, ahol az ária első versszaka három hangra íródott, harmadik strófája (Cum me jubes emigrare) azonban ötszólamú; ennek ellenére nem különül el az első kettőtől, ugyanarra a basszusra komponált anyag lévén. Mindez már önmagában is elég érv Kilian elképzelése ellen, de a legnyomósabb feltehetően az utóbbi: az áriák ugyanis a hét kantáta mindegyikében azonos basszusra íródtak. Ha azonban az eredetileg a kantáta végén szereplő ötszólamú tételt az ária első versszakának helyére állítjuk, nos, ez esetben különböző zenei anyag jelenik meg a további strófáknál. Sőt, még az ütemszámok sem felelnek meg egymásnak, az ária ugyanis 13 ütemből, míg a zárótétel 12 ütemből áll, ezen kívül a zárótétel végén áll a korona, amely minden esetben a kantáta végét jelzi. Ebben a kérdésben tehát feltehetően Bruno Grusnicknak kell igazat adnunk, aki mindkét alkalommal a domináns zárlaton való megállást javasolja, amelyet az ismétlés esetében a *Salve mundi salutare* ötszólamú feldolgozása követ. Grusnick az 1961-ben, a Bärenreiter kiadónál megjelent partitúrában közreadja a nyitókórus végén található ominózus tonika-zárlatot is, azonban nem a Düben-féle verziót találja,¹²⁵ hanem azt átírva maga komponál egész zárlatot a művet nyitó kórustétel végére.¹²⁶

¹²⁵ A Düben-féle verzió linkje:

http://www.musik.uu.se/duben/presentationSource.php?Select_Dnr=281

¹²⁶ Buxtehude: *Membra Jesu Nostri*. Bruno Grusnick közr. (Kassel: Bärenreiter, 1963): 8.

13. **ábra.** A Dübén-féle egész zárlat az uppsalai autográfából: Ecce super montes 19-21. ütem.

I. Ad pedes
Ecce super montes

Violino I

Violino II

Viola 3

Violone

Soprano 1
et annun-ti-an - - - tis pa - cem. pa - cem.

Soprano 2
et annun-ti - an - - - tis pa - cem. pa - cem.

Alto
et annun-ti - an - - - tis pa - cem. pa - cem.

Tenore
et annun-ti - an - - - tis pa - cem. pa - cem.

Basso
et annun-ti - an - tis pa-cem, pa - cem. pa - cem.

Basso continuo

4 3^b 4 7 6 7 5 # 4 # # fin

A nyitó- és az azt követő kórustétel esetében egyaránt megfigyelhettük a négy részre való tagolódást. A *Salve mundi salutare* kezdetű ária sem különbözik ettől az elrendezéstől: világosan látszanak a zenei varratok, amelyeket a modulációk és az ismétlés mutat meg. Az első formarész két ütemes, amely c-mollból g-mollba érkezik; innen Buxtehude ugyancsak két taktus alatt Esz-dúr felé veszi az irányt. Az

ötödik ütemben már c-moll, az eredeti hangnem felé kanyarodik vissza, ahol is éppen olyan hosszú frázist hallunk, mint az első kettőben együttesen: ezúttal négy ütem az új anyag hossza. Az első ütem kivételével – ahol a harmóniába illeszkedve, de immár terccel lejjebb halljuk a dallamot – ez megismétlődik, kijelölve a pontos szerkezetet. A zeneszerző ugyanezzel az eszközzel élt a szonáta esetében is, ahol pontos ismétlődéssel az utolsó egység ugyancsak kétszer hallható. Ez a záróformula igen gyakori a kor gyakorlatában: Buxtehude mellett más 17. századi komponisták is előszeretettel alkalmazták ezt az eszközt. Matthias Weckmann (1616-1674) *Rex virtutum* című darabjában is hasonló megoldást találhatunk.¹²⁷

Noha Leuveni Arnulf költeményének minden versszaka öt soros, Buxtehude mégis a barokk-klasszikus arányoknak megfelelően párosan fogalmazva négy zenei egységet állít egymás mellé. Mindezt úgy éri el, hogy a vers első két sorát egy zenei frázissá vonja össze (1. rész, 1-2. ütem). Ugyanígy tesz a 3-4. sorral is (2. rész, 3-4. ütem), azonban a fennmaradó ötödik verssor (*Da mihi tui copiam*) nem kap önálló zenei frázist, hanem a szerző a vers harmadik és negyedik sorával összevonva egy négyütemes zenei gondolatot formál belőle, amit apró változtatással megismétel. (14, 15. ábra)

14. **ábra.** Löweni Arnulf eredeti sorai:

Salve, mundi salutare:
 Salve, salve, Jesu care,
 Cruci tuae me aptare
 Vellem vere, tu scis quare
 Da mihi tui copiam.

15. **ábra.** A fenti szöveg Buxtehude zenei értelmezésében:

Salve, mundi salutare, salve, salve, Jesu care! (2 ütem, c-mollból g-mollba modulál)
 Cruci tuae me aptare vellem vere, tu scis quare, (2 ütem, g-mollból Esz-dúrba)
 Cruci tuae me aptare vellem vere, tu scis quare, da mihi, da mihi tui copiam.
 (4 ütem, c-moll)
 Cruci tuae me aptare vellem vere, tu scis quare, da mihi, da mihi tui copiam.
 (4 ütem, c-moll, az előbbi ismétlése)

¹²⁷ M. Weckmann: *Rex virtutum*. (Lásd 112. lábjegyzet)

A szonáta és az ária azonosságai között megemlíthető továbbá az egyező ütemszám is: mindkét rész 13 taktusból áll. Ez a szám az ária esetében némi indoklásra szorul, ugyanis az imént 2+2+4+4 ütemmel számoltam. Nos, az ária ötödik ütemében egy rövidke, mindössze kétütésnyi átvezetés található, amely a párhuzamos dúrból visszavezeti a dallamot az indulóhangnembe. Ez eredményezi a 13 ütemet a végelszámolásnál.

A formai analógián túl zenei megfeleléseket is találunk. A hangszeres szonáta második ütemének felfelé tartó skálamenete letisztult formában, repetíció nélkül jelenik meg az ária kezdőmotívumában, majd a nyitótétel 6. üteme bukkan fel a másik tétel 3-4. taktusában. Végül a *da mihi tui copiam* szövegre komponált zene az első tétel 9-10. ill. 12-13. ütemével való hasonlósága szembetűnő, mégha díszítve halljuk is. A latin szavak első szótagára komponált hangok a szonáta zárófrázisát, a lefelé ereszkedő motívumot idézik. Mindhárom esetben megegyező zenei részokről van szó: a négyütemes tagolódás azonos helyein hangzanak fel az egymásnak megfelelő motívumok.

A szopránáriát követő ritornell is a négyes elrendezésnek megfelelően épül fel, zeneileg ugyanis 2+2+2+4 ütemre tagolódik. Ebből az első egység a *sonata* 9-10. üteméből ismerős: a basszus ugyanazon hangokat játsza, sőt, az akkordok is ugyanabban a felrakásban szerepelnek. A második téma a szonáta ötödik taktusában kezdődő imitációs témát idézi – ezúttal azonban kvart helyett kvint a témafej indító hangköze. A harmadik egység az első zenei anyagát fejti ki bővebben. A negyedik mintegy összegzi a ritornellben elhangzottakat: imitációs kezdet homofónná válik a zene, a ritornell kezdetén felcsendülő hegedűt utánzó, fájdalmasan szinkopáló basszus felett a két hegedű többnyire édes tercparhuzamban énekel.

A ritornellt követően a második szoprán tolmácsolásában következik az ária második versszaka, amely a sémának megfelelően hangról-hangra megegyezik az elsővel, amint az elmondható az azt követő ritornellről is. A harmadik strófában a szerző basszus énekest foglalkoztat, akinek nem pusztán a basso continuo körülrajzolása, hanem kifejezetten igényes, zeneileg önálló mondanivaló jut, amely szerkezetét tekintve nem tér el az első két versszaktól. Két jelenség köti össze a kantáták mindegyikében az áriák egyes versszakait: ugyanaz a basso continuo-dallam, és ugyanaz a ritornell.

A negyedik tétel a második – kiadástól függően pontos – ismétlése, amelyről feljebb esett szó.

Ebben a tételben visszatér az első versszak szövege, ezúttal is az ária műfajában, csak hogy ez a textus a szólóhang után most ötszólamú kóruson szólal meg. A tenor, majd mind az öt szólam invokációja után indul az ária tipikus jambikus lüktetése. Kétszer két ütemes elrendezésével némi hasonlóság felfedezhető az azonos szövegre íródott szólóáriával s annak köldökzsinórján keresztül a művet nyitó szonátával, azonban ez a rokonság már korántsem olyan egyértelmű, mint a többi tétel esetében volt. Annál inkább egyfajta kóda-karakter jellemzi e tételt, az összefoglalás, a lényeg kiemelésének igénye. A szöveget is sűríti, csupán a vers ötödik sora hangzik el többször, három alkalommal, de szemben az áriákkal, ez alkalommal szillabikusan. Itt együtt szerepel a vonóegyüttes és az énekes gárda: teljes szintézisben hangzik fel a Jézust üdvözlő *salve*.

Az első kantáta tehát tulajdonképpen monotematikus. A téma azonban nem egy klasszikus értelemben vett periódus, vagy más rövidke zenei egység: jelen esetben a nyitótétel egésze a téma, a maga komplexitásában. Ez később nem hangról-hangra tér vissza, szó szerint felidézve az elhangzottakat, hanem foltokban jelenik meg, mindig az előadó-apparátus igényeire és vokális/hangszeres adottságaira szabva. Ezzel a patchwork-technikával éri el a szerző, hogy a kantáta egészét bámulatosan egységes zenei motívumrendszer uralja, amely az egyes tételek minden zugát át- meg átszővi.

II. AD GENUA – Ad ubera portabimini

A térdhez címzett kantáta nyitótételének különlegességét már annak latin címe is sejteti: a *sonata in tremulo* felirat szerepel a tétel elején. A tremulo, ami a maga idejében olykor azonos jelentéstartammal bír a tremolóval – ami azonban nem tévesztendő össze a mai fogalmaink szerinti tremolóval –, számos érzelem és mondanivaló zenei kifejezésére szolgál.¹²⁸ Nem csupán Buxtehude műveire jellemző, kortársai közül is sokan nyúlnak ehhez az eszközhöz. A hanzavárosokban – köztük Lübeckben is – tevékenykedő, végül Rigában megállapodó Johann

¹²⁸ bővebb kifejtését lásd alább

Valentin Meder (1649-1719) Máté-passiójában a tremoló a panasz hangját jeleníti meg,¹²⁹ míg a hamburgi Matthias Weckmann (1619-1674): *Kommet her zu mir alle die ihr mühselig und beladen seid*¹³⁰ kezdetű kantátájában a sürgetés zenei megjelenítése. Igaz, míg előbbiben nyolcadokkal van lejegyezve, Weckmann-nál tizenhatodcsoportok szerepelnek. Johann Theile (1646-1724) Máté-passiójában¹³¹ a földrengés ábrázolására az utóbbit alkalmazza. Nem egészen egy évszaddal később Leopold Mozart (1719-1787) 1756-ban megjelent Hegedűiskolájában a tremolót már a mai vibrátónak megfelelően írja le, miszerint az nem lehet külön, vagy akár megszakított vonás: az időközben eltelt évtizedek alatt egészen átalakult a jelentése.¹³² A 17. század végén még valószínűleg többféle jelentése lehetett e zenei kifejezésnek: a gyors tételekben megszakítva játszhatták a tremoló hangjait (ha nem is mindig külön vonással), de létezhetett egy másik verziója is, amelyet a lassú tételekben találhatunk. Ez utóbbi valójában a vonóvibrátónak felel meg, amelyre példa lehet a Membra Jesu Nostri most tárgyalt helye is.

Buxtehude műveiben több helyütt is találkozunk ezzel a kényelmesen hömpölygő tremolo-típussal. Az *Ich halte es dafür* (BuxWV 48)¹³³ című művében – amely a Membra Jesu Nostrihoz hasonlóan concerto-ária kantáta – a 21-29 ütemekben található tremolo, de más artikulációval: a négy nyolcad 1+3 tagolásban szerepel.¹³⁴ A *Herr, ich lasse dich nicht* (BuxWV 36)¹³⁵ kezdetű dialógus 6. taktusában induló adagio még inkább emlékeztet a kérdéses szakaszra: a 8-9. ütemek akkordváltásai (az első fokú mellékdomináns szeptim megjelenésével) a Membra Jesu Nostri második kantátája nyitótételének 23-24. taktusainak felelnek meg. A zenei „cselekményt” előre nem mozdító ismételt hangok a hasztalan és hiábavaló keresés kifejezése is lehet, mint arra példa az *Ich suchte des Nachts*

¹²⁹ Werner Braun: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. In: Carl Dahlhaus (szerk.): *Geschichte der Musik Bd. 4*. (Laaber: Laaber-Verlag, 1981): 215.

¹³⁰ M. Weckmann: *Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid*. M. Seiffert (szerk.): *Denkmäler Deutscher Tonkunst* – 1. Folge. Bd. 6. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901).

¹³¹ Johann Theile: *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Evang. Matthaeum oder Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi nach dem H. Evangelisten Matthäo*. Fr. Zelle (közr.): *Denkmäler Deutscher Tonkunst*. Bd. 17. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904): 188.

¹³² Leopold Mozart: *Gründliche Violinischeule* – dritte vermehrte Auflage (Augsburg, 1787) szolgált a magyar fordítás alapjául. Ford. Székely András. (Budapest: Mágus, 1998)

¹³³ Buxtehude: *Ich halte es dafür*. G. Harms, K. Rieber (közr.): *Buxtehudes Werke*. Bd. 3. (Hamburg: Ugrino, 1930): 30-40. 30.

¹³⁴ Vö.: A szonáta kezdetén álló két moll akkord a Membra Jesu Nostri első kantátájának első ütemét idézi

¹³⁵ Buxtehude: *Herr, ich lasse dich nicht*. G. Harms, K. Rieber (közr.): *Buxtehudes Werke*. Bd. 3. (Hamburg: Ugrino, 1930): 21-29. 21.

(BuxWV 50)¹³⁶ kantáta kezdete is.¹³⁷ A tétel 23-25. ütemeire feltűnően hasonlítanak továbbá a *Meine Seele, willst du ruhn* (BuxWV 74)¹³⁸ többszólamú ária 8-9. taktusai, ahol is az énekhang megjelenését ugyancsak felfelé irányuló hármashangzat-felbontással készíti elő a szerző. A *Membra Jesu Nostri* ciklus egyéb pontján is találunk a tremolóra példát: a hatodik, szívhez címzett kantátában a concerto visszatértekor a gombok is játszanak, mégpedig a 10-11, valamint a 17. ütemben a második kantátához hasonló tremolo-stílusban. A legkiterjedtebb tremolo-rész azonban kétségtelenül az *Ad genua* kantáta szonátája, Buxtehude ehhez hasonló terjedelemben más műveiben nem alkalmazta ezt a zenei fogást.

A kottába pillantva feltűnik, hogy a hosszasan sorjázó nyolcadcsoportokat egy alkalommal sem szakítja meg kiírt szünet, vagy tagolja bármilyen más ritmus; 28 ütemen keresztül négyesével egymás mellé rendelve halljuk ugyanazt a ritmusértéket. A zene azonban ettől egy pillanatra sem lesz unalmas. Erről a harmóniai történet gondoskodik, amely a ritmussal ellentétben rendkívül változatos. A tételt nem tagolja világosan cezúra, vagy zárlat: a szöveget pusztán a diszszonancia-konzonancia belső feszítése, mély ereje rendezi egységekbe. Thoene elemzéseiben rámutat, hogy a 28-as a kor szimbolikájában a *numerus perfectus*, a tökéletes szám. Talán nem lehet véletlen, hogy Buxtehude a szonáta 28 ütemét nem osztja a többi kantáta nyitótételéhez hasonlóan kisebb egységekre. Ráadásul az első ütemekben mindegyik vonóshangszer 20 alkalommal repetálja egy Esz-dúr akkord ugyanazon hangját. A húszas szám Jézus latin (és német) írásmód szerinti monogramját jelképezi: J. Ch. (J=9, C=3, H=8). *In nomine Jesu* – áll a kézirat: mintha Buxtehude arra mutatna rá a tétel elején megszólaló zenei anyaggal, hogy Jézus (20) az egyedül tökéletes (28), aki nevének tiszteletére az egész ciklust megkomponálta. Passióról van azonban szó, ezt a szerző félreérthetetlenül jelzi is a 22. ütemben. Itt van ugyanis a tételben az egyetlen olyan hely, ahol egy nyolcadcsoporton belül is hangot vált az egyik szólam, jelesül a prím. A 22-es szám megfelelője tudniillik az ábécében az X betű, amely a kereszt jelképe, a *forma crucis*.

A kantátát nyitó szonátában még egy szimbolikus jelre bukkanunk: a

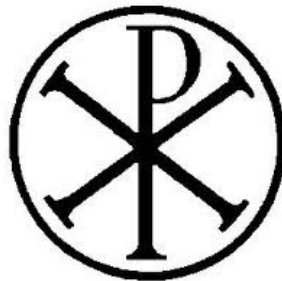
¹³⁶ Buxtehude: *Ich suchte des Nachts*. I. h. 41-50. 41.

¹³⁷ A szöveg kezdete: *Fekvőhelyemen éjjelente kerestem, akit szeret a lelkem. Kerestem, de nem találtam.* (Én 3:1)

¹³⁸ Buxtehude: *Meine Seele, willst du ruhn*. G. Harms, H. Trede (közr.): *Buxtehudes Werke*. Bd. 6. (Hamburg: Ugrino, 1935): 30-38. 30.

continuo szólam a tétel során pontosan 37 hangot játszik, amely ugyancsak Krisztusra utalhat. A görög Christos szó első két betűje ugyanis a khi és a ró, amely a latin abc-ben az X-nek és a P-nek felel meg. E két betű összetétele eredményezi a híres Krisztus-monogramot, a krisztogramot.¹³⁹ A két betű számértéke: X=22, P=15; összeadva: 22+15=37. A basszusban található 37 hang a Megváltóra tehet utalást, a fundamentumra, aki *keblén fog hordozni és térdein kényeztetni titeket* – halljuk majd a kórustól a kantáta második tételében.

16. **ábra.** A krisztogram.



A szonátát követő kórustétel egyedi volta az ütemmutatóban rejtezik: ez az egyedüli ötszólamú rész ugyanis, amely 3/4-ben van megírva. Passióról lévén szó az egész műben ritkaság ez a táncos érzetet keltő ütembeosztás. Amennyiben páratlan súlyozású zenét komponál Buxtehude, azt leggyakrabban 3/2-ben teszi, mint például a 4. kantáta kórustételében (*Surge, surge, amica mea*). Még egy hasonlóan táncos ütemmutató fordul elő a műben, nevezetesen a 6/4 – amelyre példát ugyancsak a 4. kantátában találunk, annak nyitószonátájában. Azonban ez a beosztás a 6/8-hoz hasonlóan tulajdonképpen páros tagolódású, amely önmagában 3+3-as egységekre oszlik. Így ennek a tempója mindenképpen gyorsabb, karaktere pergőbb, mint az „igazi” páratlan súlyozású mutatók. A 3/4 és a 3/2 között voltaképpen nincs nagy különbség. Az eltérés csupán a notációban rejlik: mint ahogy Bach *Wohltemperiertes Klavier* köteteiben is találunk *alla breve* ütemmutatóval ellátott archaikus jellegű fűgákat, úgy megtalálhatóak a modernebb lejegyzésű,

¹³⁹ <http://lexikon.katolikus.hu/K/Krisztus-monogram.html>

negyedhangos alaplüktetésű darabok is. Míg nála az utóbbi gyakoribb, Buxtehude még felváltva használja a kétféle lejegyzésmódot. Két további 3/4-es szakasz található a *Membra Jesu Nostriban*: az egyik a 3. kantáta ária és ritornell sorozata, míg másik az 5. kantáta háromszólamú vokális tételének középrésze *ut in eo crescat* kezdettel (16. ütemtől).

A kórustétel három egységre tagolódik, amelyeket kóda követ. Az egyes szakaszokat egyre tömörebbre, koncentráltabbra fogalmazza Buxtehude: az első 19 ütemes, a második 12, a harmadik 10, míg a kóda 6 taktusból álló egység. Mindegyik rész a szonátára emlékeztető repetíciós jellegű imitációval indul (1, 20, 32. ütemekben) – a szerzőnek e szándéka füllel is könnyen követhető. Az azonban már nehezebben, ahogyan az imitációk belső rendjét megszervezi. Az alt, tenor és a basszus – tehát a férfiszólamok – kezdik a témát, amelyet a két szoprán folytat. Igen ám, de az első három szólam esetében a belépések rendje ütemenként követi egymást, míg a második szoprán két ütemmel később lép be. Buxtehude így mintegy férfi és női szólamokra választja ketté az énekeseket. A tagolódás nem véletlen, a 13. ütemben együtt deklamál a „férfikar”, míg a két szoprán szólam is együtt mozog. *Keblén fog hordozni és térdein kényeztetni titeket* – hangzanak Ézsaiás szavai. A kebel és a térd mint a férfi és a nő szimbóluma jelenik meg Buxtehude zenéjében.¹⁴⁰ Az első tutti, homofón hely a 15. ütemben található, mintegy kiemelve az egy taktussal később érkező *genua* (térd) szót, amelyhez a második kantáta szól. Legalább ennyire jelentős, hogy az első 14 ütemben nincs szubdomináns, ezáltal az első *asz* hang a 15. ütemben szólal meg, épp amikor először kimondja az *et super genua* szöveget. A második egység másként kezdődik, de az elsőhöz mégis nagyon hasonlóan: ez esetben ugyanis a két felső szólam kezd, majd a három férfiszólam hangról-hangra a tétel elejét idézi. A második tehát variált ismétlés, de a szerző harmadszorra még inkább megváltoztatja a zenei anyagot. Ügyes módszerrel megtartja az alsó szólamok belépésének eredeti rendjét, de egy „fekvéssel” feljebb indíttatja velük az imitációt, amelynek eredményeképpen a tétel elején hallható akkordok megmaradnak, csak a sorrendjük változik: Esz-dúr – B-dúr – Esz-dúr helyett ezúttal B-dúr – Esz-dúr – B-dúr harmóniák következnek egymás után. A továbbra is együtt mozgó két szoprán az alsó szólamoktól ezúttal is különválnak, mintegy ráül az alsó szólamok szilárd talapzatára. Az *et super genua blandientur*

¹⁴⁰ Ez a szövegrész szerves egységet képez a mellkashoz címzett ötödik kantáta mottójával: *Mint most született csecsemők a tiszta tejre (...)*

vobis rész mindhárom esetben homofón módon hangzik el, a zárlat előtt hemiolával. Hangnemileg is szépen fel van építve a tétel, a második egység – a mai fogalmaink szerinti – dominánsra érkezik, hogy aztán a harmadik rész erőteljesebben zárhasson. A kadenciát nem Esz-dúrban, az alaphangnemben hallhatjuk, hanem a párhuzamos hangnemben, c-mollban. Nem kell azonban sokáig várakoznunk, ugyanis a kódában (utolsó hat ütem) fülünket kényeztető gyönyörű késleltetések és figurációk után páros ütemmutatóba váltva bár, de Esz-dúrban zár.

A háromrészűs ária első két versszakát éppen az a két szólam kezdi, amely a kórusrészt is indította: a tenor és az alt szólista. A harmadik versszakot ezúttal az első kettőből kimaradó, két szoprán-basszus összetételű tercett szólaltatja meg. Mindhárom strófa ugyanarra a continuo-basszusra íródott, enyhe eltérést csupán a tercett alatt komponál Buxtehude: a hetedik ütem 3. ütése például egy késleltetést iktat be, valamint a ritornell előtti utolsó ütemben a basszus nem lép le a szubdomináns *asz* hangra, hanem a *b*-t megtartva támasztja alá a két szoprán magasra írt melizmáját. Mivel a basszus minden versszakban azonos, a szerző a második strófában tulajdonképpen az első ellenpontját írja meg, míg a harmadikban a kevesebb tizenhatodértékkel, többnyire homofón technikával és a 7-8. ütemben megírt komplementer szerkesztéssel enyhén átalakítja, de valójában összefoglalja a zenei történést. Mai szemmel nézve érdekes Buxtehude polifón módon való gondolkodása – amelyben megegyezik zeneszerző kortársai többségével. 1680-ban még nincs távol a *prima prattica* korszaka, a reneszánsz szólamkezelés ideája, amely az új típusú zenével, a *seconda prattica*-val együtt él tovább, mélyen belenyúlva a 17. századba.¹⁴¹ A reneszánsz komponálásmód dallamközpontúsága is tovább él. Bárdos szavaival: *A régiék nem hangzatokat írtak minél jobb szólamvezetéssel, hanem szólamokat, minél jobb hangzatokkal.*¹⁴² A barokk korban a harmónia központi szerepet tölt be, a reneszánszhoz képest ezzel is új irányt kijelölve. Mindemellett lineáris irányt fontosnak tartó hagyomány átöröklődött a korábbi szerzőkre is, amely ez esetben, az azonos basszusra írt áriák komponálásában is tetten érhető.

A kantátát a kórustétel (*Ad ubera portabimini*) változatlan formában történő ismétlése zárja.

¹⁴¹ Valójában az utóbbi stílust nevezzük ma barokk zenének.

¹⁴² Bárdos Lajos: *Modális harmóniak.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979): 54.

III. AD MANUS – Quid sunt plagae istae

A ciklus harmadik darabját az első kantátához hasonlóan egy 13 ütemes szonáta nyitja, amely két nagyobb egységből áll: egy feltehetően lassabb, statikus, öt ütemes bevezetőből, és egy ettől karakterében elütő, nyolc taktusból álló imitációs részből. Ez a fajta ütköztetés jellemző Buxtehude fogalmazásmódjára, amelyre a hatodik kantáta szonátájában további példát találhatunk. Amíg azonban ott egyértelműen utal a tempóváltásra, addig erre itt csak a zene jellegéből következtethetünk. Jelen esetben Krisztus kezeinek sebére fókuszál a himnusz szövege, amelyet a szerző a szonátában kétféle karakterrel ruház fel. Az első részt a kontemplatív hangulat jellemzi: ez a fájdalom, az elborzadás hangja, ahol a csak nem mozduló basszus „könnyek tava”-érzetet keltő állandósága felett a hegedű kvintje a kis szextre lép, amely már a reneszánszban is a szenvedés, fájdalom toposza. Szinte kívánnánk, hogy a zárlatban szereplő szűkített hármas alatt továbbra is szóljon a *G* alaphang, de a szerző megelégszik a diszsonáns hangzat alaphelyzetben való szerepeltetésével. A ciklus előrehaladtával azonban Buxtehude eleget tesz várakozásunknak: a 6. kantáta szonátájában ugyanis a tonikai *e* alaphangra helyezi a domináns akkordot.

A két kantáta között a hasonlóságon túl azok felosztása is analóg. A statikus és a furge imitációs szakasz közti váltást a szerző a tempójelzéssel is érzékelteti az *adagio-allegro* szembeállításával.¹⁴³ A szemlélődő első ütemekhez képest az imitációs rész a sebet általütő embereken – végső soron az egész bűnös emberiségen – való számonkérés benyomását kelti, mindezt teszi a kalapácsszerűen kopogó, háromszor repetált *g*” hanggal induló témafejjel. E téma egyébként egy töről eredeztethető az 1. kantáta szonátájának 5. ütemében induló dallamával. Mily érdekes, hogy a végtagokhoz dedikált kantáták nyitótételeiben ugyanaz a típusú anyag, sőt, ugyanaz a háromszor makacsul ismétlődő *g*” hang szerepel. Csak míg ott a repetáló *g*” a bevezető négy ütem anyaga, addig itt az imitációs szakasz témafeje.

¹⁴³ Ennek mintájára a 3. kantátában is alkalmazhatjuk a fenti két tempót.

17. ábra.

III. Ad manus

Sonata

Violino I

Violino II

Violone

Basso continuo

6^b 4 3 4
3 2

6 6 6 5

6 6 6 5 5 4 3

7 6 6 7 6 5
b # 5 4 #

Az imitációs szakasz hangjai tehát pontosan megfelelnek a ciklust nyitó kantáta kottaképezék, de nem ez az egyetlen egyezés a ciklus egyéb helyeivel.

Ezúttal azonban nem konkrét megfelelésekre, hanem általánosabb jelenségre kell gondolnunk: egy ereszkedő moll pentachord a közös vonás, amely a ciklust – sőt, Buxtehude életművét – át- meg átszövi. Az első kantáta kapcsán ezt már részletesen tárgyaltam, de itt se mehetek el mellette szó nélkül. E szonáta első ütemeiben (1-5.) felfedezhető a *D-C-B-A-G* összejt, de még inkább szembetűnő mindez az utolsó három taktusában – legyen az akár az első, akár mindkét hegedű együtt szemlélt dallama (17 ábra).

Ez az ereszkedő dallamtípus rendkívül jellemző Buxtehude technikájára. Álljon itt most felsorolásszerűen egy-egy példa. Ugyanezen kantáta áriák közti ritornelljében szerepel az aláhanyatló moll pentachord (35-40. ü.), majd a következő darab szonátájának második és hatodik ütemei között, illetve utolsó frázisaként szekvenciává formálva, oktávtörésekkel található. Ugyancsak a IV. darabban, a ritornellben hallhatjuk ismét e jelenséget, majd a következő, a mellkashoz címzett kantáta nyitófrázisa is a *mi-ré-dó-ti-lá* egység köré szerveződik. A szívhez írott darab nyitótételének utolsó dallamfordulata is ereszkedő moll skála. De talán a legtisztább példáját a 7. kantátában szereplő ritornell utolsó hangjain láthatjuk, ahol sallangmentesen megkapjuk a *ré-dó-ti-lá* képletet. A példákból kitűnik, szinte mindenütt fellelhető e típus, de leginkább a hangszeres tételekben (szonáta, ritornell) jellemző, ott is elsősorban a végső zárlatot megelőzően.

A III. kantáta kórustétele a cikluson belül, és önmagán belül is kontrasztál. Az ezt megelőző darab hasonló helye (*Ad ubera portabimini*) ugyanis 3/4-ben, az ezt követő (Surge, amica mea) 6/4-ben van lejegyezve, tehát mindkettő páratlan lüktetésű tétel. Ráadásul a II. kantáta kórustételének kezdetén az alsó három szólam szerepel, míg a *Quid sunt plagae istae* elejét a két szoprán és az alt énekes indítja. A tétel zenei anyaga a nyitószonátában már megismert, két igencsak eltérő témára épül. Az ott öt ütemesre fogalmazott frázis e helyen négyre olvad, és a 3 dallamhangszer helyett 3 énekhang – immár körülírva az eddig oly statikus törzshangokat – hozza a már megismert alapötletet. Néhány bekezdéssel feljebb megjegyeztem, hogy a szonátát nyitó hosszú g-hang a 4. ütemben lelép a vezetőhangra, ezzel oldva a feszültséget. Nos, a kórustételben nem így történik, a continuo tartott g-je élesen ütközik a felette szóló szűkített szeptimmal. A másik téma is megjelenik a tétel 5. ütemében, ezúttal azonban nem polifón módon halljuk a repetált g"-t, hanem inkább számonkérő jelleggel, miután a kezekben lévő sebeket szinte naturalista módon ábrázolva, homofón tömbökben komponálja meg a

szerező.¹⁴⁴ Ahogy a nyitótételben csak a címet tudva is felismerhető volt a két téma üzenete, úgy ez most a szöveg ismeretében még hatványozottabban érvényes. Figyelemre méltó továbbá a 8. ütemben található szünet, amely a retorikában oly kedvelt hatásszünet zenei megjelenése.

A két kontrasztáló frázisból álló egység háromszor ismétlődik, amelyből az első kettő is szembenáll egymással: a kórustétel első taktusában a *Quid sunt plagae istae*-t a két szoprán és az alt énekelte, míg a 9. ütemben ugyanezt a szöveget a tenor és a basszus szólaltatja meg.

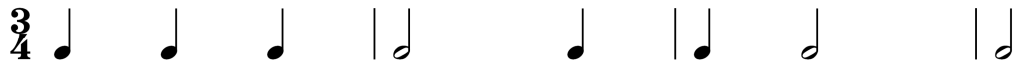
A középrész (9-18. ütem) a leghosszabb, ez a paralell dúrba modulál. B-dúrban kezdődik a 3. egység, de egy gyönyörűen hangzó g-moll szextakkord visszafordítja a kormányrudat a kiinduló g-moll hangnem felé.

A kantáta „középrése” 3/4-es lüktetésű anyag. Ez azonban itt a szokásos jelentésétől eltérően meglehetősen gyászos mondanivalót illusztrál. *Jó pásztor légy üdvözölve, / Haláltusába gyötörve, / Ki a fától felsértettél / És a fához szegeztettél / Kitárva szent karjaid.* – így szól a szöveg. Érdekes, hogy a szerző páratlan lüktetésű anyaggá formálja e szakaszt, a következő kantátában a 3/4 ugyanis az Énekek Énekéből vett szerelmi témájú szöveget illusztrálja.¹⁴⁵ A választ a második versszakban találhatjuk: *Szent kezek – én megölellek / És zokogva vigaszt szerzek, / Hálát mondok kínért, szögért / És a szent verítékedért / Könnyek között, csókjaimmal.* Tehát a szenvedő Krisztus szeretetét, iránta érzett vallásos elragadtatást, sőt, szerelmet húzza alá Buxtehude az ütemmutató kiválasztásával. Ez a kódolt üzenet nagy valószínűséggel a vér és seb kultuszát támogató pietizmus hatásának tudható be. A 3/4 ugyanakkor a *pastor bonus* alakjának pasztorális megfogalmazásaként is koncipiálható. Az ária mindhárom versszaka ugyanarra a basszusra épül, a harmadik strófa (tercett) esetében két apró változtatás pusztán a ritmus tekintetében figyelhető meg (1. és 29. ütem). Buxtehude mindhárom strófa esetében egyazon ritmussémát alkalmaz, amely gyakorlatilag megfelel a gagliarda tánc ritmusképletének (18. ábra).

¹⁴⁴ Kifejezetten deklamáló karakterben, ami ismét fölveti a vokális anyag meghatározó, adott esetben az instrumentális szonátát megelőző keletkezés lehetőségét.

¹⁴⁵ Igaz, ott 6/4-ben

18. ábra. A gagliarda-ritmus.



A zeneszerző ezt a hemiolákkal teletűzdelt mintát ismételgeti, az esetek majdnem felében (hétből háromszor) kibővített formában: így az eredetileg négy ütemes dallam a *lignum* (azaz fa, értsd: a kereszt fája) szó felett kétszer is öt ütemesre bővül (9-13; 14-19.), valamint egy esetben az *expandis* (kinyújtott, kitárt) szóra komponált három ütemes melizma formálja a frázist hat taktussá (27-32.). Előfordul, hogy a hemiola bőjtatott formában jelenik meg, amelyre esetenként csak a basszus dallama utal. Ilyen hely mindjárt a 2-3. ütem, ahol a szólista 3/4-es lüktetés szerint énekel, míg a continuo-hangszerek hemiolát játszanak.¹⁴⁶

19. ábra

III. Ad manus

Aria

Soprano I

Sal - ve Je - su, — pas - - - tor bo - ne,

Basso continuo

A ritornell ütemmutatójában és karakterében egyaránt folytatja az áriában felhangzó zenei anyagot. Itt is világosan megjelennek a kadenciákat jelző hemiolák (38-39; 44-45. ütem). A basszusban található, lefelé tartó kromatikus menet, a *passus duriusculus* azonban még hangsúlyozottabban aláhúzza Krisztus keresztrefeszítésének témáját, amely a ritornell végén a 2. hegedűben megismétlődik, de ezúttal felfelé tartó formában (53-55. ü.): ez a tükörszerű

¹⁴⁶ Amennyiben elfogadjuk, hogy a 3. ütem 1-én lévő motívumcsíra figuráció – márpedig az; akkor ez is hemiola: b'-b', fis'-fis', g'-fis', g'-g'. A prozódia ugyanakkor valóban elhomályosítja ezt a dallami/harmóniai „csontvázat”.

elrendezés fogja keretbe a középben található imitációs szakaszt. A ritornell indítása a ciklus egy másik, ugyancsak „bés” hangnemben, d-mollban lévő részére nagyon hasonlít: a IV. kantáta 3/2-ben megszólaló közjátéka hűen idézi a kvinten repetáló 1. hegedűt és az első akkordváltást.

Míg az áriában legalább elvétve található „szabályos” 4 ütemes motívum, a ritornell végig aszimmetrikus ütemcsoportokból áll, ami egy nagyméretű szimmetriát alkot (5-6-6-5 ü.).

IV. AD LATUS – Surge, amica mea

A negyedik darabbal a hét kantátából álló Membra Jesu Nostri középpontjához érkeztünk, szó szerinti és átvitt értelemben egyaránt. Az üzenet, amelyet e darab közvetít, rendkívül pozitív: *Kelj föl kedvesem, szépségem és jöjj galambom a sziklák hasadékába, a kőfal rejtekébe.* Az Énekek Énekéből vett szöveg azonban jócskán túlmutat önmagán. Mivel a kantáta Krisztus oldalához van címezve, a *sziklák hasadéka* és a *kőfal rejteke* egyértelműen a Jézus oldalán ütött sebre utal. A gyönyörű szimbólumot hasonlóan szép zene festi le, amely szinte láttatja a hegyormokon szökdelő párt. Az áriákat leszámítva jelen kantáta következetesen páratlan metrumban van lejegyezve: Buxtehude hűen ragaszkodik a táncos, szerelmes-vidám alapkarakterhez. Igaz ez akkor is, ha – mint látni fogjuk – e páratlan ütemmutatók zenei jelentései között óriási különbségek lehetnek. Mindenesetre a nyitószonáta – e ciklusban egyedülként – kicsattanó hangulatot ábrázol, amelyet az egyébként meglehetősen gyászos felhangú d-moll hangnem sem homályosít el. Az első ütem mozdulatlan bevezetője egyértelműen a nyitókantáta legelejére való utalás, a legfelső szólam mindkét esetben a kvinten állapodik meg. A folytatás is hasonló: az első taktus után mindkét esetben mozgalmassabb rész következik. A második ütemtől kezdődő rész vidám karaktere főként a felcsapó, majd leugró oktávlépéseknek köszönhető. Finom utalás a szövegre, hogy a két hegedű együtt mozog, a szökellő szerelmeseket a kottaképen is megjelenítve. A continuo-hangszerek és a *violone* szolgáltatják a szilárd talajt a két szereplő számára, a sziklát, a kőfalat ábrázolva.

Maga a dallam egyszerű, a folyamatos oktávtörések nélkül szinte gyermekien naív volna. Két külön regiszterbe szórva azonban annak ellenére izgalmas marad, hogy

az ereszkedő szekvencia majdnem egy oktávon keresztül tart. Csak a hetedik ütemben változik kissé, akkor sem iránya vagy dallama módosul, egész egyszerűen a szerző az eddigi egy helyett két oktávval ugratja fel a soron következő tagját, amely így ismét frissen csillog. Ezzel a „kígyó a farkába harap”: a 9-10. ütem tökéletesen megfelel a 2-3. taktusnak. A szekvencia egyébiránt rendkívüli módon képes idomulni környezetéhez: a 8. ütemben például tökéletes kadenciát hallhatunk – a-mollban. A 11. taktustól Buxtehude egy álzárattal bár lezárja a szekvenciát, de a következő ütemben annak ritmikáját még egyszer felidézi. Az alapötletet nem veti el, a záró három ütem ugyanis a szonátát uraló szekvencia sűrítése és egyben összefoglalása: a basszus mozgásában és harmóniailag egyaránt annak kezdetét idézi, a két hegedű mozgása pedig annak lemeztelenített verziója.

A vokális tétel az alt szólam intonációjával kezdődik, amelynek felfelé törekvő dallama a sürgetés hangját fejezi ki. E hely szerkezetileg nagyon hasonlít az első kantáta zárótételéhez, ahol is a tenor meglehetősen szabadsággal előlegzi meg a kórus első megjelenését: *salve, salve*, amelyeket ugyanúgy tutti követ, mint e helyen. Hasonló ötlet tűnik fel az zárókantáta első vokális tételében, ahol szintén a tenor énekli elő az *illustra faciem tuam* szavakat. Jelen intonáció funkcióját tekintve legalább annyira elválik az utána következő anyagtól, mint az 1. és a 4. kantáta szonátájának első két akkordja a tétel többi részétől.

Ha az alt szólam a sürgetés hangján szól, ez az 5. ütemtől induló tutti szakaszra hatványozottan igaz. A zenei frázis megalkotásában – akár az alt szóló, akár a tutti megjelenési formájában – döntő szerepe van az első szó (*surge*) megismétlésének, továbbá annak a ténynek, hogy minden frázist szünettel kezd. Ezáltal a súlytalan helyen induló motívum szokatlan lendülettel érkezik meg a hemiolává formálódó 2-3. ütemre, ami a negyedik taktusban egy feminin zárlatba torkollik. A hemiola megjelenése még élőbbé, vehemensebbé varázsolja az egyébként is lüktető iramú tételt. A páratlan ütemmutató ezzel nem szűnik meg létezni, csak a 3/2-es ütemmutató a hemiola idejére „átvált” 3/1-esre. Ez a szakasz homofón tömbökbe íródott ugyan, de rendkívül érzékenyen megfogalmazott zenéről van szó. A hemiolák, kisebb szünetek (5. és 9. ütem) és finom késleltetések (6. ütem: 7-6, 11. ütem: 9-8) által a kottakép alapján súlyos oszlopnak tűnő homofónia lélegző anyaggá válik a szerző kezében. Mint a ciklus során már annyiszor, a tutti-részt ezúttal is áttetsző polifónia követi. Eltűnik a zenekari kíséret is, csak a két szoprán szólam és a continuo kíséret marad nyolc ütem erejéig. Akkor azonban a 26. taktusban a szoprán II. dallamába közbevágva berobban a sürgető *surge* kérés, ugyanazzal a szünetes indítással, mint a tétel elején. Egy különbség mégis van: első alkalommal F-dúrba modulált, most azonban a *columba mea in foraminibus petrae* C-dúrban érkezik. Az *in caverna maceriae* szövegrész az eredeti 8 ütemhez (19-26.

ütem) képest terjedelmében ezúttal jelentősen bővül. Az első megszólalás a két szoprán szólam imitációjára íródott, a 40. taktusban az onnan kimaradó három szólam indítja ezt a részt. Mindez F-dúrban szólal meg, amely már közelít a d-moll nyitóhangnemhez. Majd a 43-ban a két szoprán ismét megjelenik és a concertáló hangszerek kíséretével megerősítve tutti kadenciát hallunk – immár a kiinduló hangnemben. A tétel itt nem ér véget, Buxtehude megismétli a 40-től a 49. ütemig tartó szakaszt. Mindezt azonban változtatással teszi, az eredeti F-dúrhoz képest immár d-mollban, F-hangról indítva az alt témáját. A 42-43. ütemekben hallott szoprán-pár sem marad kíséret nélkül a tétel végén: a szerző hangszerekkel és a többi vokális szólammal megerősítve zárja a kórust. A tétel hangnemrendje tehát a hídforma jellegzetességeit mutatja, a d-mollból kiindulva az F-dúron keresztül a C-dúrt elérve visszafordulunk és ismét a párhuzamos dúron át érkezünk vissza a nyitóhangnembe. Ez lényegében az egész ciklus hangnemrendjének a makettje: a mű során az első tétel c-mollja után a párhuzamos Esz-dúrt érintve kvintenként emelkedve egészen e-mollig jutunk, ahonnan az utolsó darab visszatér a darabot indító c-moll hangnemhez.

A kantáta ária-szakaszának elrendezése a cikluson belül újszerű vonásokat mutat. Buxtehude ugyan az eddig megszokott módon három versszakot dolgoz fel, de az énekes szólisták sorrendje eddig még nem volt ezzel megegyező.¹⁴⁷ Itt fordul elő ugyanis először (és egyben utoljára), hogy az ária második strófáját tercett kapja. Az első versszakot a szoprán I, a harmadikat a szoprán II. énekes adja elő. A szólisták megjelenésének sorrendje tehát SI – ATB – SII, amely hasonlít az előző, III. kantáta SI – SII – ATB elrendezéséhez, mindössze a belépések rendje változik meg. Ezt megelőzően, amennyiben azonos zenei anyag jelent meg a vokális szólamokban, az mindig egymást követően hangzott el.

A basso continuo legalsó szólama az eddigi gyakorlathoz hasonlóan mindhárom strófa alatt lényegében változatlanul szerepel. Egy-két apró változtatást iktat be a zeneszerző és minden esetben a tercett kap kissé megváltozott kíséretet, mint például a 2. ütem harmadik ütésén a *d* hangot fellépteti *f*-re, vagy az 5. taktus *F-A-B-d* mozgása helyett *f-e-d-g* dallamot ír. Ezen kívül néhány esetben oktávval lejjebb illetve feljebb játszatja a continuo-hangszereket, de ezek a zene lényegét nem érintő változtatások. A két szoprán szólista versszakának (1. és 3.) zenei anyaga egy apró díszítést leszámítva (SII.: 5. ütem) teljesen azonos.

A generálbasszus-szólamon túl érdekes az első és második versszak vokális szólamait is összevetni.

¹⁴⁷ Vesd össze: 5. ábra. A kantáták ária-szakaszainak hangfajok szerinti elrendezése.

20. ábra. IV. kantáta – ária, 1-2. versszak

IV. Ad latus

Aria

Soprano I

Basso continuo

Sal - ve - la - tus Sal - va - to - ris, in quo - la - tet - mel - dul -

co - ris, in quo pa - tet vis a - mo - ris, ex quo sca - tet fons cru -

o - ris, qui cor - - - da la - vat sor - di - da, in quo -

pa - tet vis a - mo - ris, ex quo sca - tet fons cru - o - ris, qui cor - - - da, qui

cor - - - da - la - vat - sor - di - da, qui cor - da - la - vat - sor - di - da.

The musical score consists of five systems, each with a Soprano I line (treble clef) and a Basso continuo line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is common time (C). The lyrics are written below the Soprano line. The Basso continuo line includes figured bass notation (numbers 1-7, #, b) and some accidentals. The piece concludes with a double bar line and a 3/2 time signature.

2. vers

Alto
Ec-ce ti - bi ap - pro - pin-quo, par - ce, Je - su, si de - lin-quo, ve - re - cun-da qui - dem

Tenore
Ec-ce ti - bi ap - pro - pin-quo, par - ce, Je - su, si de - lin-quo, ve - re - cun-da qui - dem

Basso
Ec-ce ti - bi ap - pro - pin-quo, par - ce, Je - su, si de - lin-quo, ve - re - cun-da qui - dem

Basso continuo

5 6 7 6# 6 6

4
fron - te, ad te ta - men ve - ni spon - te scru - ta - ri, scru - ta - ri tu - a vul - ne -
fron - te, ad te ta - men ve - ni spon - te scru - ta - ri, scru - ta - ri tu - a vul - ne -
fron - te, ad te ta - men ve - ni spon - te scru - ta - ri, scru - ta - ri tu - a vul - ne -

6 7 6 6 7 6 7 6 4 3

7
ra, ve - re - cun-da qui - dem fron - te, ad te ta - men ve - ni spon - te scru -
ra, ve - re - cun-da qui - dem fron - te, ad te ta - men ve - ni spon - te scru -
ra, ve - re - cun-da qui - dem fron - te, ad te ta - men ve - ni spon - te scru - ta - ri, scru -

7 7b 6 7 # 4

11
ta - - - ri tu - a vul - ne - ra, scru - ta - ri tu - a vul - ne - ra
ta - - - ri tu - a vul - ne - ra, scru - ta - ri tu - a vul - ne - ra
ta - - - ri tu - a, tu - a vul - ne - ra, scru - ta - ri tu - a vul - ne - ra

6 6 7 6 6 6 4 # 7 6 7 5 # 5 4 #

Az ária eleje egy felfelé irányuló d-moll skálamenettel indul, amely a második strófában egy d-moll hármashangzatba tömörül. Ezt folytatva az első négy és fél ütemben következetesen megjelennek az ária szólóletétjének hangjai – a tenor és az

alt szólamba „szétdobálva”. Az 5. taktustól aztán imitáció formájában jelentkező szabadabb feldolgozás következik, végül az eredeti hangokat elejtő, de homofóniájában a 2. strófa kezdetére utaló szövegismétlés (*scrutari tua vulnera*) zárja a tercettet.

A ciklus folyamán egyedülálló jelenségként az ária 4/4-es ütemmutatója után ritornelle más metrumban, 3/2-ben van lejegyezve. Ez egyben a két metrum viszonyát illetően a tempó vonatkozásában fontos információval szolgál. Minden bizonnyal az ária nyolcadhangja lehet egyenlő a ritornell félkottájával. A ritornell 3/2-es ütemmutatójával a kórustételre hasonlít, második ütésre induló témája is e párhuzamot erősíti. Karakterében azonban attól eltérő zenéről van szó. Háromszor ismétlődő négyütemes egységet hallunk, amely a kor kedvelt hangszeres műfaját, a passacagliát idézi. Ez utóbbi variációs forma, amely általában 4-8 ütemes basszus ostinatóra épül és többnyire moll alaphangnemű. Nos, a moll hangnem adott, és a variációs gondolkodás is fölfedezhető, ugyanis mindhárom egység többletinformációt hordoz az előzőhöz képest. Az első egység tekinthető témának (15-18. ütem), amelynek egyszerű harmóniaterve (I – V⁶ – I – IV⁶ – V⁷ – I) már a második négyütemes szakaszban megváltozik, így ez az első variáció (19-22. ütem). A 23. ütemben induló második variáció már elhagyja az egyvonalas hangtartományt és oktávval feljebb vált. Az első hegedű megidézi az első kantáta szonátájának 11-13. ütemeit is (más hangnemben), és ugyancsak kis szext terjedelmű, lefelé irányuló skálát ír körül, mint tette azt a ciklus első darabjában. A hasonlóságot erősíti még a 13 ütemes terjedelem is. Míg azonban ott az első ütem volt „kivétel”, addig itt az utolsó előtti az. Ez az a hely ugyanis, ahol a passacaglia basszus-ostinatója megtörik és tökéletes, autentikus zárlatba fordul. Tehát az első szonátához hasonlóan itt is 12+1 ütem a tétel szerkezete.

Passacagliát a barokk zeneszerzők nem kizárólag instrumentális letétre komponáltak, többek között Purcell vokális tételeiben rendszeresen előfordul a e műfaj és édestestvére, a chaconne. Gondoljunk csak Dido búcsújára a *Dido és Aeneas* c. operájából, a híres *When I am laid in earth* áriára. A barokk vokális passacagliák, chaconne-ok nagyrésze rendkívül gyászos témát fest le, sokszor a halál, az elválás témáját jelenítve meg a zenében. Hogy ez Buxtehudénál a cikluson belül éppen most jelenik meg, magyarázhatja a tény, hogy e kantátát Krisztus oldalához komponálta, ahol is a katona a végső sebet ejtette. Bach h-moll miséjének *Crucifixus* tétele is egy négyütemes ostinato-sorozatra írott passacaglia, amelynek ütemmutatója jelen ritornellhez hasonlóan 3/2. Nem 13 ütemből áll, de 13 variációból, amelynek utolsó tagja – Buxtehudéhoz hasonlóan – megváltozik. Bach azonban más eszközzel, a párhuzamos dúrba tartó gyönyörű modulációval transzformálja a variáció utolsó tagját. A lipcei mester a *crucifixus* szót 14

alkalommal használja fel a tétel indítása során a következő szövegrészig, amellyel önmagát jeleníti meg, lévén a 14-es szám Bach nevének számértéke.¹⁴⁸ Buxtehude neve számokban kifejezve 105.¹⁴⁹ Ha a passacaglia basszusának hangjait a számok nyelvére lefordítjuk,¹⁵⁰ végeredménynek ugyancsak 105-öt kapunk, ami megegyezik a Buxtehude nevének számértékével. Tehát nemcsak Bach, Buxtehude is jelen van a keresztrefeszítésnél.

V. AD PECTUS – Sicut modo geniti infantes

A nyitószonátában a szerző az eddigiekhez képest első hallásra semmilyen új zeneszerzési eljárást nem alkalmaz: a 12 ütemből álló egység homofón indulás után a 6. ütem közepén concertáló jellegű imitációba vált, hogy aztán a végére a szólamok ismét egyesüljenek. A szonáta érdekessége tehát nem a zenei szövetben rejlik. Az újdonság ezzel szemben az, hogy a basso continuoiban található 62 hangból 32-re szextakkord épül. Ez a harmóniak több mint felét jelenti. *Mint a most született csecsemők a tisztaságra, vágyakozzatok az igaz ígére (...)* – szól a kantáta „mottója” a kórustételben. Mint tudjuk, a szextakkordokra épülő faux-bourdon technika az európai zenetörténet korai, „gyermekkorában lévő” szakaszának, nevezetesen a késő-középkori és reneszánsz zenének karakterisztikuma, nem lehet tehát véletlen, hogy Buxtehude éppen ezt az akkordot választja a tétel központi szervezőelemének. Ezzel az akkori *a cappella* muzsika éteri tisztaságára, áttételesen a szövegben szereplő újszülött gyermek tisztaságára utalva.

¹⁴⁸ B=2, A=1, C=3, H=8. 2+1+3+8=14. BACH=14.

¹⁴⁹ B=2, U=20, X=22, T=19, E=5, H=8, U=20, D=4, E=5. 2+20+22+19+5+8+20+4+5=105. BUXTEHUDE=105

¹⁵⁰ D=4, Cis=20, D=4, B=2, A=1. 4+20+4+2+1=31. 31x3=93. G=7, A=1, D=4. 93+12=105. Passacaglia basszusa = 105

21. ábra. Az V. kantáta continuo szólamának első oldala.

http://www.musik.uu.se/duben/displayFacsimile.php?Select Path=vmhs006,018_p07_01v.jpg

The image shows a page of handwritten musical notation for a continuo part. It consists of seven staves of music. The notation includes notes, rests, and figured bass symbols (numbers 0-7 with sharps and flats). Above the first staff, there is a heading: "A. T. B. e' 3 instrum: Di. D. B. #." Below the first staff, the word "Sonata" is written. Below the second staff, the word "Sicut modo geniti" is written. Below the sixth staff, the word "Aria" is written. At the bottom of the page, the Latin text "salve Salus paetus nibi" is written. The paper is aged and yellowed.

A Grusnick-féle kiadás teljes egészében átveszi a Düben-gyűjteményben található basso continuo-szólam eredeti számozását. Azonban a kidolgozásban már nem ilyen következetes, több esetben is eltér a szerző szándékától, igaz, ezzel a zene lényegét nem érintő változásokat idéz elő. Mindenesetre említésre méltó, hogy a 6. ütem utolsó előtti akkordja eredetileg nem szext felrakású, és a következő ütem

második akkordja sem az, míg a kidolgozásban mindkét *e*-hang fölé *c*-t ír a közreadó, ezzel szextakkordot kívánva meg a kidolgozott szólamot játszó előadótól.

A tétel szimmetrikusan épül fel, ahol a két nagy egység (6+6 ütem) önmagán belül is középen tagolódik. Az első részben az *a*-mollban induló téma a 4. taktustól *C*-dúrban hangzik fel. A szonáta második felében az imitáció pusztán egyetlen zenei ötlet ismétlését jelenti, melynek metszete az első részhez hasonlóan ugyancsak a középpontnál található (8-9. ütem). A négy záróütemben a tétel kezdetéhez hasonlóan lefelé ereszkedő, faux-bourdon technikával írott anyag tűnik fel ismét. A kis nyújtott ritmus előidézte frissebb karakteren túl az is újdonság, hogy nem kevesebb, mint 9 szextakkord szerepel e helyen egymás után, amely majd egy oktáv hangterjedelmet ölel fel. A zárlat előtt az első hegedű szólamában a darabban egyedülálló módon kettősfogásokkal találkozunk.

A tétel 8. ütemében Buxtehude stílusának még egy jellemző vonása tűnik fel. Ránk maradt életművében több helyütt is megtalálható az ehhez hasonló harmóniafűzés: $V^7 - IV^7 - V - I$. Hasonló akkordváltás található az *O Jesu mi dulcissime* című kantátája ritornelljében, amely *e*-mollban hozza lényegében ugyanazt: $V - IV^7 - V - I$.¹⁵¹ Nem csak mollban, dúr alaphangnemű darab esetében is megtalálható ugyanezen harmóniamenet, mint például a *Wachet auf, ruft uns die Stimme* kezdetű kantáta basszus áriájának (versus 2.) végén, ahol ezúttal dúrban hangzik el a jól ismert akkordfűzés: $V - IV^7 - V - I$.¹⁵²

A Membra Jesu Nostri ciklus egyes kantátáinak kórustétel formájában felhangzó mottóját Buxtehude az Ószövetségből vette. Egyetlen kivétel van, jelen kantáta első vokális tételének szövege ugyanis újszövetségi, Péter első leveléből vett idézet. *Mint most született csecsemők a tiszta tejre, vágyakoztatok az igaz ígére, hogy azon növekedjete, mivel hogy ízleltéte, hogy jóságos az Úr* – szólnak a Biblia szavai. Mivel a kantáta a Megváltó mellkasához lett címezve, a szöveg rendkívül erősen kontrasztál a valóságos helyzettel, amely Jézus átdöfött, megkorbácsolt testrészét jelenti. Itt lelhető fel Buxtehude szövegválasztásának misztikuma, amely a két témát mégis képes összekapcsolni. A csecsemő tiszta tejre vágyik, anyja keble után sóvárog. Ott megnyugszik, elrejtőzik a világ előtt. A most született gyermek a hívő – és így tulajdonképpen az egész egyház – szimbóluma, amely a tisztaságra,

¹⁵¹ Buxtehude: *O Jesu mi dulcissime* (BuxWV 88). G. Harms, H. Trede (szerk.): Buxtehudes Werke. Bd. 6. (Hamburg: Ugrino, 1935): 39-45. 45.

¹⁵² Buxtehude: *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BuxWV 100). G. Harms, H. Trede (szerk.): Buxtehudes Werke. Bd. 6. (Hamburg: Ugrino, 1935): 60-74. 69.

Isten szeretetére vágyik. Ezt pedig maga Krisztus testesíti meg, aki önmagát áldozta az emberiségért. Így kapcsolódik össze a puha anyai kebel és a halálra kínt Jézus mellkasának képe. Mindkét helyen békét talál az ember, védettséget, biztonságot lel. Buxtehude ezt azzal húzza alá, hogy a kantáták kórustételében itt először nem ötszólamú letétre komponál, hanem a két szopránt ezúttal kihagyja és csak a mély szólamokat, az altot, tenort és a basszust foglalkoztatja. E tétel a cikluson belül abban teljesen egyedülálló, hogy sem a kórustétel első elhangzásánál, sem tétel végi ismétlésénél a continuón kívül nem használ kísérő hangszereket. Ezzel egészen sajátos színt kever ki, és ezáltal az egész ciklus egyik legintimebb pillanatát teremti meg, amely az anya-gyermek meghitt kapcsolatán keresztül érzékelteti a Krisztushoz fűződő szeretetet, sőt, szerelmet. Ezt a nyelvet Buxtehude és később Bach kora egyaránt sajátjának érezte, nem csak e példa okán. Az anya-gyermek párhuzam ugyanis erősen rímelt arra az Origenésztől származó szimbólumrendszerre, amely az Énekek Éneke értelmezése során Krisztust mint vőlegényt, és egyházát mint menyasszonyát láttatja. Ez az analógia a barokk korban közhelynek számított, amely Bach számos vokális művében is feltűnik.

A meghitt hangzásvilágot nyújtó háromszólamúságon túl a Szentháromságra is utaló szám egyeduralma nem szűnik meg a vokális szólamok megválasztásánál, ugyanis a kórustétel maga is világosan három részre tagolódik. A tétel kisebb egységekbe rendezését az ütemmutató váltása pontosan jelzi. 4/4-ben indul a tétel, majd az *ut in eo crescatis* (azon növekedjete) szakasz 3/4-re vált, hogy aztán a 44. ütemben ismét a kezdeti ütemmutatóhoz térjen vissza, ezzel keretbe foglalva az ujjongó középrészt. Mindhárom egységben közös azonban, hogy szólamok kezdetben meglehetősen szabályossággal imitálják egymást, majd egységbe forrva tartanak a kadencia felé. A tétel hangnemét tekintve is hármas tagolódású, ahol mindhárom kis egységnek megvan a maga belső, önálló élete. Az első a-mollban indul, majd dominánsan, egy É-dúr akkordon marad nyitva; a második folyamatos modulációk után végül C-dúrban állapodik meg; a harmadik ugyaninnen indulva aztán a-mollba tér vissza, a keretet még inkább kiemelve. A 44-58. ütemben található záró részben a *dulcis* (édes) szóra komponált kétszeresen késleltetett (9-8 és 7-6) domináns harmónia a tétel egyik leggyönyörűbb pillanata. A zene aztán innentől fogva befelé fordul, és a végére egészen megnyugszik. A záró ütempárt már csak a tenor és az alt szólam éneklie, s a végén egy hangban egyesülve anya és gyermeke, átvitt értelemben Krisztus és hívő népe egységét szimbolizálja. Az ária-

III. Membra Jesu Nostri – 2. A Membra Jesu Nostri egyes kantátáinak elemzése. 101

rész három szólistája ugyanaz, mint az ezt megelőző *Sicut modo geniti* tételben. Az első két versszak az áriák szokványos felépítését követi: a basso continuo kíséretes alt illetve tenor szólót követően hangszeres ritornell hangzik el. Az első strófánál kiemelendő a *cum tremore* (félelemmel érintelek) szövegrész megzenésítése, amely ugyanazzal a ritmusképlettel kétszer is elhangzik: először a 6-7. ütemben, majd másodjára a 10-ben. A kettő közül különösen utóbbi érzékelteti leginkább a textusban rejlő feszültséget: az énekszólam anyaga ez esetben dallamnak alig nevezhető, szakadozott, önmagába mindig visszaforduló voltát még tovább erősíti a continuo-kíséret monoton, zakatoló jellege. A következő ütemekben viszont az énekszólam ambitusa kinyílik és a basso continuo is felszabadult oktávtörésekbe kezd, mindkét szólam szinte szárnyal. Nem csoda, hiszen a szöveg is erőteljesen kontrasztál az előző résszel: *amoris domicilium* (szeretetnek lakhelye) – áll itt a kottában. Az oktávtörések segítségével zenébe öntött szeretet-karaktert Buxtehude a ritornell kezdetére is átmenti, ahol hasonló lelkesültséggel folytatja, mint az ária végén. A második versszak basszusa egyetlen apró kivételtől eltekintve (5. ütem) azonos az elsővel, harmóniában is csak egy lényeges eltérés van: az első ütem 4. negyedének a számozása. Az első strófára komponált zenei anyag jól működik ez alkalommal is. A tenor szólista – Buxtehude gyakorlatában ritkán tapasztalható módon – ugyanazt a melizmát énekli, mint amely az ominózus 10. ütemben *cum tremore* szöveggel szerepelt, egy aprónak tűnő, de lényeges különbséggel: ezúttal ugyanis hiányzik a tizenhatod-szünet. Ezzel a félelem méregfogát húzza ki a szerző, és a lélegzet-akasztó szünetecske helyett folyamatos dallamot ír – a *semper* (mindig) szóra.

22. ábra. Ária, 1. versszak, 9-17. ütem.

V. Ad pectus

Aria

Alto

sal-ve, pec-tus re - ve-ren-dum, cum tre - mo - - - -

Basso continuo

6

11

A

- re-con-tin-gen-dum a - mo-ris, a - mo-ris, a - mo-ris do-mi-ci - li - um, a - mo-ris, a -

Bc.

6 4 # 6

Ritornello

15

Vln. I

Vln. II

Vc.

15

A

mo-ris do-mi-ci - li - um.

Bc.

4 # 4 # 4 #

23. ábra. Ária, 2. versszak, 10-11. ütem.

2. vers

10

Tenor

vo-lun - ta-tem ab-nega-tam, tí-bi sem - - - per - con - for-ma-tam,

Basso continuo

6 #

Az ária-rész első két versszaka az egyéb helyeken megszokott elrendezést követi. Nos, a harmadik strófa esetében ez megváltozik, ugyanis a ciklus folyamán először itt kap a basszus szóló hangszeres kíséretet. (Érdekes, hogy a hatodik kantáta ária-szakaszának harmadik versszakában ugyancsak a basszista énekel majd öt gamba közreműködésével.) Ezzel egyfajta súlyeltolódás is lejátszódik, tipikusnak ugyanis az tekinthető, amikor az ötszólamú nyitókórust hangszerek kísérik, és az ária szolidabb hangszerelésű. Ezzel szemben e kantátában felborulnak az eddig megszokott arányok: a háromszólamú nyitókórushoz a basso continuo leszámítva ugyanis egyéb instrumentumok nem társulnak, míg az *Ave, verum templum Dei* kezdetű basszus-áriában tutti hangszer-együttes működik közre. A szerzőt ezúttal is a szöveg (igaz temploma Istennek) indíthatta erre az ötletre, és az Isten házáat az abban felcsendülő zeneszóval azonosította, feltehetően ezért a hangszeres kíséret. Buxtehude néhány apróbb változtatással ugyanazt a continuo-basszust használja fel, mint amelyet az előző versszakokban hallottunk. A leglényegesebb különbség a 13. ütemben található, ahol kiveszi az oktáv töréseket, amely az új környezetben nem lenne találó, lévén *vas dives* (drága edény) az aktuális szöveg.

VI. AD COR – Vulnerasti cor meum

Buxtehude Membra Jesu Nostri ciklusában ezidáig az énekszólamokon túl két hegedű, violone és basso continuo szerepelt. A nyitó szonátákban, kórustételekben és a ritornellekben általában tutti hangszeregyüttest, míg az áriákban többnyire

basso continuo kíséretet írt a szerző. A hatodik kantátában azonban az öt viola da gamba szerepeltetésével az eddigiekhez képest teljesen új hangzásvilág jelenik meg.

A viola da gamba használata és a gambaconsortok léte a 17. század végére már egész Európában visszaszorulóban volt. A kor zeneszerzés-gyakorlatában mégis maradt néhány olyan sziget, ahol a gambaconsortok megjelenése bevett gyakorlatnak számított. A német barokk komponisták e hangszerekhez gyakorta kapcsolják a szenvedés és halál témáját, amelyet mintegy *memento mori* figyelmeztetésként hatásosan illusztrál a gambák ezüstösen selymes fénye. A gamba utolsóinak mondható nagy megjelenése éppen egy szenvedéstörténetben található: J. S. Bach 1729-ben keletkezett Máté-passiójában, ahol a *Komm, süßes Kreuz* kezdetű tenor-áriában éppen a viola da gamba a dallamhangszer. A szöveg magyarul: *Jöjj, édes kereszt*.

Nem csoda, hogy éppen a ciklus hatodik, szívhez címzett kantátájában tűnik fel ez a hangszercsoport. Jézus szívének tisztelete különösen elterjedt a 17. században: a katolikus egyházban a jezsuita rend volt legfőbb hódolója, de a lutheránusoknál is nagy számban voltak tisztelői, különösen a vallási megújulási mozgalmakban¹⁵³ aktívak között. Buxtehude műveinek szövegválasztásaiból ítélve maga is rokonszenvezhetett kora pietista mozgalmaival, amely a középkori misztikát is nagyra becsülte.

A középkorban már kimutatható bizonyos körökben a kifejezett Jézus Szíve tisztelet, különösen a “német misztikusoknál” (1250-1350). Elmékedésük anyaga az Énekek éneke: az Egyház, mint Krisztus jegyese. (...) Jézus keresztben átszúrt szíve a megváltó szeretet szimbóluma.¹⁵⁴

Miután a *Rhythmica oratio*, a *Membra Jesu Nostri* központi szövege misztikus latin költemény, Jézus szívének tisztelete nem állhatott távol a szerzőtől, amely a sejtelmes hangzású gambaconsort alkalmazására ihlette.

A hatodik kantáta szövege éppen egy Énekek énekéből vett idézet: *Megsebezted a szívemet én húgom, jegyese*m. Buxtehude – majd hozzá hasonlóan később Bach – tehát nem a fájdalom és halál primer jelentése miatt alkalmazza a gambakíséretet, hanem e hangszert összekapcsolja a halálon túli léttel, a reménybeli

¹⁵³ - mint például a pietizmus.

¹⁵⁴ Lédeczi Dénes: *Mi is az a Jézus Szíve tisztelet?*

http://csepa.vaciegyszegye.hu/dok/Jezus_Szive_tisztelet.pdf

megváltottság állapotával. Így a gamba használata is jóval túlmutat a tényen, miszerint mindkét szerző passiójában szerepel e hangszer. A gamba éteri hangzása, misztikus színe Jézus az emberiségért érzett szeretetét – és az érte való kereszthalált jelképezi. Ezen a ponton a halál és szeretet összekapcsolódik: e kantáta esetében a szív, mint az isteni szeretet elsődleges szimbóluma, és a kereszten függő halott Krisztus értünk átszúrt szíve tulajdonképpen egy üzenetet közvetítenek: a keresztény ember hite szerinti megváltás titkát.

Érdekes, hogy Buxtehude *An filius non est Dei* című művében is gambákat alkalmaz – szám szerint hármat: a darabnak (többszöri átfordítás után) ugyanaz a szövege, mint e ciklus negyedik kantátájáé. Nemcsak a hangszerösszeállítás hasonló, hanem a mű hangneme is: Membra Jesu Nostri hatodik kantátája e-mollban, míg az *An filius non est Dei* h-mollban íródott. Közös bennük, hogy mindkettő hangnem előjegyzése keresztekert tartalmaz, ami a korban Jézus keresztfájára utaló szimbólumként értelmeztek az avatottak. A Buxtehude-összkiadás első nyolc kötetében 14 címben található meg Jézus neve latin, vagy német formában (*Jesu, Jesu Christ, Jesulein, Christum* verzióban), ebből 10 esetben az előjegyzés keresztekert tartalmaz. Még meglepőbb, hogy a 10-ből 8-ban egyetlen keresztek áll a sor elején (öt darab e-mollban, három G-dúrban).¹⁵⁵ Buxtehude tehát következetesen összekapcsolja Jézus nevét a keresztfával, és az azt jelképező egy keresztek előjegyzéssel. Az hogy a moll hangnem előnyben részesül a dúrral szemben, a keresztekrefeszítés tényéből kiindulva teljesen logikus. De fordítsuk meg a képletet: Buxtehude a felsoroltakon kívül – egy kivételtől eltekintve – e-mollban nem komponált más vokális művet. Ezek alapján tehát kijelenthető, hogy az egy keresztek előjegyzésű moll hangnem magát Jézust személyesíti meg. A mai ismereteink szerinti egyetlen olyan e-mollban megírt mű, amelynek címében nincs Jézusra való utalás, az édesapja temetésére írt darab (*Fried- und Freudenreiche Hinfahrt*, BWV 76) második fele, a *Muß der Tod denn auch entbinden* kezdetű *Klag-Lied* (panaszdal). Bizonyos ponton ez is kapcsolódik az eddigi gondolatvilághoz: a szerző ezzel reményét fejezi ki, hogy szeretett édesapja földi léte után hamarosan találkozik Megváltójával.

A Membra Jesu Nostri ciklusának hangnemrendje szigorú rendben

¹⁵⁵ E-moll: O dulcis Jesu (BWV 83); Wenn ich, Herr Jesu, habe dich (BWV 107); Jesu dulcis memoria (BWV 56); Jesu, meine Freude (BWV 60); O Jesu, mi dulcissime (BWV 88)
G-dúr: Du Frieden Fürst Herr Jesu Christ (BWV 21); Surrexit Christus hodie (BWV 99); Jesu dulcis memoria (BWV 57)

szerkesztett. A nyitókantáta c-molljától kezdve a második Esz-dúrján keresztül a soron következő darabok mindig egy-egy kvinttel feljebb lévő mollban szólalnak meg. Ezzel nemcsak a kereszt előtt szemlélődő egyén tekintete vándorol Jézus tagjain feljebb és feljebb az egyes kantáták tematikáját tekintve (a lábaihoz, a térdeihez, a kezeihez, az oldalához, a mellkasához, a szívhez, az archoz), hanem a hívő ezzel egyidőben saját meditációjában, imájában, végső soron önmagában is fokozatosan beljebb jut. Amint az egyes hangnemek egyre magasabbra vezetik a hallgatót, a zene is folyamatosan emelkedik, világosodik, míg a hatodik kantátában a Jézust szimbolizáló e-moll csúcspontig jut, ahol az ő szívéről szól az Énekek énekéből vett idézet. Buxtehude így komponálta meg a megtisztulás folyamatát, a katarzist, a földi embernek az őérette sebeket és halált elszenvedett Istenfiával való egyesülést, amelynek az öt *viola da gamba* kiválasztásával is nyomatékot adott.

A szonátában alkalmazott zeneszerzési eljárás a harmadik kantátában már csírájában fellelhető: a lassú és statikus bevezető ütemek után mozgalmasabb zene következik.¹⁵⁶ Újdonság azonban, hogy a bevezető ütemek *adagio*-ja újra meg újra visszatér.¹⁵⁷ A szonátában ez négy alkalommal fordul elő, emellett három esetben *allegro*t ír a szerző, a szépen egymásba illeszkedő *adagio – allegro – adagio – allegro – adagio – allegro – adagio* elrendezésben. Összesen tehát hét tempó szerepel a nyitótételben. Ez egyrészt utalás a ciklus kantátáinak számára, de a kor vallási szimbólumai között a hetes szám egyébként is különleges helyet foglal el. E szám a kor értelmezésében a kegyelem, a megváltás száma. A 7 ugyanis két másik, ugyancsak kiemelt jelentőségű szám összege: a hármas a három isteni személy, így tökéletesség szimbóluma, míg a négyes a négy égtájat, ezáltal az egész földkerekséget jelképezi. A szonátában Buxtehude mindezt zenei karakterekben is leképezi: az *adagio* lassú tempója az evilági szenvedésre, nyomorra, gyötrelmekre utal. Ez egyfajta *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*-hangulatot kölcsönöz ennek a résznek: Bach BWV 12-es, még Weimarban, 1714-ben (Buxtehudénál tett látogatása után 9 évvel) komponált kantátájában is gambákat használ, és a zenei anyag egy 3/2-es *basso ostinato*ra épül – amely később a *h-moll mise Crucifixus*

¹⁵⁶ Itt azonban az akkordok ütköztetésében még tovább megy, az alaphangról ugyanis nem lép le a vezetőhangra, mint tette azt az Ad manus kantáta 4. taktusában, hanem tonikai orgonapont felett szólal meg a domináns harmónia.

¹⁵⁷ Buxtehude egy alkalommal írja csak ki az *adagio*-t (1. ü.), míg az *allegro*-t minden esetben (4, 15, 30. ü.). Ebben a kérdésben elfogadtam Grusnick javaslatát, aki zárójelben tünteti fel az *adagio* tempó visszatérését (9, 18. ü.).

tételének alapjául szolgált. Az *allegro* tempójelzés által képviselt hármas szám azonban ettől igencsak eltérő arculatú: kis nyújtott ritmusokkal tűzdelt 4/4-es zenei anyaga a 3/2-es világ gondjaival szembehelyezkedve életvidám hangulatot sugároz. A három téma közül – a kezdőhangot kivéve – az első és a harmadik tökéletesen megegyezik. A kor szimbólumrendszerében a hármas szám elsődlegesen a Szentháromságot jelképezi, amelynek megfelelően a három *allegro*-téma a három isteni személy zenei megjelenítése lehet. Az első és a harmadik esetben a szólamok egyre mélyebben lépnek be. Az Atya ugyanis fenn, a mennyekben trónol, onnan dörög hangja a például a Názáreti megkeresztelkedésekor, a Szentlélek is felülről száll le rá galamb formájában, vagy később az apostolokra lángnyelv alakban. E két téma a magasabban játszó hangszerek vezetésével indul és az imitáció során egyre mélyebbre kerül. A második téma azonban eltér a többitől, itt ugyanis az imitáció alulról indul és a szoprángamba megjelenése utolsó a sorban. Ez a Fiú témája. Hozzá kapcsolódik ugyanis a kereszthalál utáni feltámadás, amely a három isteni személy közül egyedül rá jellemző, ezért is indulhat Jézus témája az alsó szólamok vezetésével. Az is különlegessé teszi e témát, hogy a másik kettő e-molljával ellentétben ez G-dúrban van. Tehát az Atyára és a Szentlélekre a fentről lefelé, míg a Fiúra az ezzel ellentétes irány jellemző. Krisztus harmadnapon való feltámadásának zenei megrajzolását az a tény is sugallja, hogy e központi *allegro*-részben a **harmadik** gamba vezető szerepével a continuón kívül **három** hangszer vesz részt, és ez a szakasz kivételesen csupán **három** ütemes. Az is tudatosságra vall, hogy a szonáta 7 egysége közül éppen ez van a központban.¹⁵⁸ A tempójelzések mellett az ütemfajták megválasztása is gondosan van kiválasztva, ugyanezt a centrális jellegű építkezést erősítik. Két 4/4-es szakasz után a zene 3/2-re vált, majd a feltámadó Krisztust lefestő központi *allegro* ismét 4/4-ben van, hogy aztán tükör jelleggel térjenek vissza a már megismert ütemmutatók. (24. ábra.)

24. ábra. A 6. kantáta szonátájának tempójelzései és ütemmutatói

| | | | | | | |
|--------|----------------|----------|----------------|----------|----------------|--------|
| adagio | <i>allegro</i> | (adagio) | <i>allegro</i> | (adagio) | <i>Allegro</i> | adagio |
| 4/4 | 4/4 | 3/2 | 4/4 | 3/2 | 4/4 | 4/4 |

¹⁵⁸ Bach Magnificatjának Gloria tétele is hasonló elv szerint szerkesztett, ahol a Gloria szó háromszor hangzik el és a doxológiában mindhárom isteni személy önálló arculattal rendelkezik.

A hatodik kantáta Jézus szívéhez címzett darab. A szív az emberi szervezet centruma, működésének központi jelentőségű szerve. A passiót elszenvedő, majd harmadnapra feltámadó Krisztusra utaló *allegro*-rész a 7 egységből álló szonáta központjában helyezkedik el. A kegyelem, megváltás (hetes szám) centrumában tehát maga Jézus áll, akinek a szívére való utalás a centrális elrendezéssel még nyilvánvalóbb.

Az is rendkívül érdekes, ahogy Buxtehude az *adagio*-szakaszok ambitusát, dallamívét megkomponálja: a zene előrehaladtával a szoprán gamba dallama egyre jobban hasonlít a *Jesu, meine Freude* (Jézus az én örömöm) korál nyitódallamára. Az elsőben még csak az első korálsor nyitóhangja, a moll pentachord kvintje emlékeztet erre, a másodikban már egy *mi-ré-dó* sejt is feltűnik. A harmadik részben először a *mi-ré-dó-ti* skála, majd a *mi-ré-ti-lá* dallam idézi a korált, de egyik sem pontosan; a tökéletes megfelelés az utolsó, negyedik elhangzás alkalmával történik meg, ahol a korál hangjait pontosan bemutatja a szerző, és ezzel is azt érzékelteti, hogy a világ (négy *adagio*-szakasz) egyetlen öröme Jézus lehet.

Megsebezted a szívemet én húgom, jegyesem – szól az Énekek énekéből vett mottó a kórustétel elején. A szöveghez hasonlóan e szakasz „hangszerelése” is különleges, a háromszólamú letétben két szoprán- és egy basszusszólamot ír a szerző. Instrumentális kíséret nincs, csak a continuo-hangszerek játszanak. Ezzel Buxtehude határozott dialógus-karaktert kölcsönöz a kórustételnek, amelyben a menyasszonyt a két szoprán, a vőlegényt a basszus énekes szólaltatja meg. Mivel Jézus szerepét a kor északnémet dialógusaiban, kantátaiban, passióiban, oratóriumaiban többnyire basszus szólista énekelte – Bach is megőrzi ezt a gyakorlatot műveiben –, kézenfekvő a párhuzam az Énekek éneke allegorikus értelmezésének megfelelően. Jézus a vőlegény, ő szólal meg a basszus énekes hangján, és a két szoprán énekes a menyasszony, aki az egyházat jelképezi. Bár a téma régi teológiai magyarázatokon nyugszik, de a 17-18. század fordulóján virágkorát érte: számos Buxtehude-kortárs zeneszerző műve mellett Bach Máté-passiójában is központi szerepet kap a vőlegény-menyasszony szimbolika, ahol mindjárt a nyitókórus első mondatában feltűnik a *vőlegény* szó.¹⁵⁹ A dialógusban rejlő lehetőségekkel Buxtehude is él, a két szoprán énekest egy szereplőként kezelve egyidőben szólaltatja meg. Ezt azonban kétféleképpen teszi: a *vulnerasti cor meum*

¹⁵⁹ Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, sehet den *Bräutigam*, seht ihn als wie ein Lamm.

szövegrész alatt polifón, míg a *soror mea, sponsa* textus esetében homofón zenét írva nekik. A basszista zeneileg külön életet él, először rezignáltan csak a *vulnerasti* szót ismételve felel a menyasszony szavaira, majd a 10. ütemtől szenvedélyes drámaisággal megismétli a 2. szoprán első zenei anyagát. A végén – mint a dialógusok esetében legtöbbször – mindkét szereplő egyszerre énekel. A két szoprán-basszus letét egyébként nem ritka Buxtehude életművében, az összkiadás 5. és 6. kötetében ez az összetételű vokális együttes dominál.¹⁶⁰ A kortársak között például Christian Geist művei között is található ehhez hasonló darabot: az *Altitudo, quid hic jaces*¹⁶¹ kezdetű, általa motettának besorolt művében ugyancsak két szoprán és egy basszus énekest ír elő, a hangnem is e-moll, és az elsőként megszólaló szopránénekes dallama is emlékeztet a *vulnerasti*-részre.

Tulajdonképpen az is barokk (és klasszikus) toposz, ahogy a szerző a tételre rendkívül jellemző kis szextet használja a seb, a fájdalom lefestésének eszközeként. Még egy ehhez rendkívül hasonló hely található a Buxtehude-életműben, ahol a kis szext és a szív fájdalma összekapcsolódik: az *Ich halte es dafür* (BuxWV 48) concerto-ária kantáta szoprán énekesre írott áriája is e hangközzel kezdődik a *Was quälet mein Herz* (Mi gyötri a szívemet) szöveg alatt.

25. ábra

Ich halte es dafür (BuxWV 48)

Aria

Soprano Solo

Was quä - let mein Herz für Trau - ern, für Trau - ern und Schmerz.

Basso continuo

6 43 6b 5b 4#
5

Az eddigi kantátáktól eltérően a kórustétel és az ária között ezúttal ritornell áll, amelyet chaconne-szerű basszusa határoz meg. Utóbbi műfajjal való további párhuzam, hogy az első öt ütem megismétlődik. Ez a rész a *vulnerasti* szót

¹⁶⁰ G. Harms, H. Trede (szerk.): *Buxtehudes Werke*. Bd. 5-6. (Hamburg: Ugrino, 1933, 1935).

¹⁶¹ Ch. Geist: *Altitudo, quid hic jaces*. In: *Das Erbe deutscher Musik*. Bd. 48. B. Lundgren (közr.). (Frankfurt: Peters, 1960.)

továbbgondolva festi le a szív sebé, megelőlegezve az ugyancsak e-mollban és 3/2-es ütemmutatóban megírt *Crucifixust* Bach *h-moll miséjéből*.

A hatodik kantáta szinte mindegyik tétele bizonyos szempontból különleges, és az ária-rész sem kivétel ez alól. Az eredeti latin himnuszban – és Buxtehude megzenésítésében – egyaránt itt fordul elő egyedül, hogy a szöveg nem a Jézust köszöntő *Salve* szóval kezdődik. A kantáta szólisztikus középrészében két szoprán és egy basszus szólólista énekel, ugyanők szerepeltek a nyitótételben is. A szöveg feldolgozása rendkívül érdekes, ugyanis a zeneszerző a vőlegény-menyasszony párhuzamot nem zárja le a nyitótétel után, hanem az áriában továbbra is a Jézust és egyházát jelképező mátkapárra utal. Teszi ezt egészen különleges módon: a latin himnuszt egy logikai csavarral kissé átértelmezve adja szereplői szájába. Azzal, hogy az ária első két versszakát a két szopránnak írja, az egyház, az emberek kérő hangján szól Jézushoz:

| 1. versszak, szoprán I. ária | 2. versszak, szoprán II. ária | 3. versszak, basszus ária |
|----------------------------------|-----------------------------------|---|
| <i>Summi regis cor, aveto...</i> | <i>Per medullam cordis mei...</i> | <i>Viva cordis voce clamo...</i> |
| Szíve legnagyobb királynak | Szívemnek legbelsejében- | Szívem élő hangján hívlak |
| Örvendező szívvel áldlak | Bár bűnös is és kegyetlen- | Édes szív, szeretve várlak |
| Ölelni téged boldogít; | Szereteted hagyj kigyúlni, | Szívemhez hajolj le, kérem, |
| S amire még szívem áhít: | Nekem szíved elragadni | Hogy az hozzád közelítsen |
| Hozzád szólni, hogy segíts. | Szeretet-sebtől aléltan. | Alázatos hódolattal. |
| | | (Szó szerint: neked ajánlom szívemet). |

Eredetileg a harmadik versszak is Jézushoz szóló fohász, amelyet azonban Buxtehude a Jézust jelképező basszusénekes számára komponált meg, sajátos módon átértelmezve Leuveni Arnulf eredeti szavait.

Hogy az egyes szereplők karakterét még inkább erősítse, a komponista a basszus énekes szólamához gambákat is ír. Ezúttal azonban nem mind az öt hangszer, csupán három játszik: ezek a darab szimbólumrendszeréhez illeszkedve a tökéletességet, Istent, jelen esetben Jézust testesítik meg.

*Nicolaus Bruhns*¹⁶² *Ich liege und schlafe* c. kantátája¹⁶³ felépítésében is a Membra Jesu Nostri ciklusának tipikus kantátaformáját idézi, de azon belül is a Bruhns-mű ária-szakasza első két versszakának continuo-kíséretes volta és a harmadik versszak hangszerkísérettel ellátott basszusáriája nagy hasonlóságot mutat a Buxtehude-ciklus hatodik darabjával. Az ének és hangszercsoport szembeállításával ugyanazt a kis zenei egységekből építkező concerto-jelleget hallhatjuk, mint a ciklus szívhez címzett kantátájában.

Az áriákat összekötő ritornell is egészen rendkívüli. Az előzményekben történt megannyi utalás, összetett asszociációs rendszer alkalmazása után Buxtehude a lehető legegyszerűbb eszközt alkalmazza Jézus szívének lefestésére: szinte madrigalista módon komponálja meg a szív dobogását. Az öt gamba nagyrészt nyolcad ritmusokban pulzálva érzékletesen illusztrálja a szívdobogást, majd az utolsó ritornell vége *piano* megismétlődik: a Mester szíve megszűnt dobogni.

Ezek után a nyitótétel nem térhet vissza ugyanúgy, ahogy az először elhangzott. Hangszerkíséretet kap tehát a *Vulnerasti cor meum*, és többnyire akkor játszik az öt gambából álló kíséret, amikor a Jézust megszemélyesítő basszista énekel. Ezzel a cikluson belül egyedülálló módon az egész kantátát vezérfonalként irányítja a szépen felépített dramaturgia, a „cselekmény” dialógus jellege kerül előtérbe. Az is figyelemre méltó, ahogyan a basszus szenvedélyesen lecsapó kis szextjének megágyaz a szerző: a *vulnerasti* szót a gambák tremolóval készítik elő, amely a fájdalom, a sebzettség szimbóluma. Buxtehude az eredeti anyaghoz képest a 21-22. ütemben más dallamot ír a basszus számára, de az igazi nóvum csak ezután következik, öt ütemmel ugyanis megtoldja a tétel végét. Rendkívül érzékeny zenét hallhatunk itt, a hangszeresek az utolsó vokális motívumot visszhangozzák, majd annak is a végét ismételve a zene egészen halkán ér véget. A *vulnerasti* fájdalmas szenvedélyessége és a *soror mea, sponsa* vádlóan repetáló nyolcadai után a 25. ütemtől a szív halkabban ver, a tételben először megjelenő nyolcad szünet is a szűnő erőt jelképezi: a szívből és a testből továtúnik az élet, Jézus kiadá lelkét. Ez a pont a ciklusban bejárt meditációs út legbensőségesebb pontja, amely helyileg és dramaturgiaiilag is megfelel a passiótörténet sírbatétel előtti szakaszának.

¹⁶² N. Bruhns (1665-1697) Buxtehudénál tanult orgonát és zeneszerzést, rövid élete során Koppenhágában és Husumban működött.

¹⁶³ N. Bruhns: *Ich liege und schlafe*. In: *Das Erbe deutscher Musik*. Zweite Reihe. Landschaftsdenkmale der Musik. Schleswig-Holstein und Hansestädte. F. Stein (közr.). Nicolaus Bruhns – Gesammelte Werke. Bd. 2. (Braunschweig: Litolf, 1939).

VII. AD FACIEM – Illustra faciem tuam

Az öt gámbára hangszerelt, e-moll hangnemű hatodik kantátában elértük a ciklus legmeghittebb pontját. Innen már visszafelé vezet az út, a meditáció végéhez közeledik. A Jézus szívével való misztikus egyesülés pietista ihletésű témája után a hetedik kantáta tehát a világba való visszatérés, egyfajta összegzés, a konklúziók levonása. Ezt Buxtehude egyrészt az eredeti hangszerek újbóli alkalmazásával, másrészt a c-moll hangnemhez való visszatéréssel érzékelteti, amelyet a szemlélődés kezdetén, az első kantáta folyamán hallottunk utoljára. Így kapcsolódik össze a kezdet és a vég, az alfa és az omega.¹⁶⁴ További hasonlóságként az első és az utolsó kantáta szonátája egyaránt 13 ütemből áll, de azok belső tagolása eltérő. Míg az első esetben 4+3+3+3, addig a másikban 3+3+3+4 az ütemek aránya egymáshoz. Ez a tükörszerű elrendezés is azt erősíti, hogy a közös hangnem ellenére nem ugyanoda érkezünk a ciklus végére, mint ahonnan elindultunk: minőségileg más lett, spirituális metamorfózison van túl az, aki ezt az utat bejárta. Erre utal az embert jelképező négyütemes egységgel való indítás, majd a zavarbaejtően tökéletes háromszor három taktus, amely *deus ex machina* jelleget kölcsönöz a nyitószonátának. A hetedik kantáta szonátájában mindez fordítva érkezik, ami az Istennel végbement találkozás után nem is lehet másként. Az égi hatalmat jelképező 3x3 ütem után immár a megváltott, megtisztult ember lép vissza a világba. A szonáta mind a négy egysége hangnemileg önálló utat jár be: az első fríg kadenciával a c-moll dominánsán áll meg, a második Esz-dúrba modulál, a harmadik B-dúrba jut, míg a négy ütemes negyedik szakasz a kiinduló c-mollban zár. Ha az első három ütem hangnemét c-mollnak (és természetesen nem frígnak) vesszük, akkor a zeneszerző hangnemi összefüggéseket tekintve a szonátában kisebb amplitúdójú, de hasonló utat jár be, mint azt az egész ciklus alatt tette. A hangnemek mindkét esetben emelkedő sorrendben érkeznek, végül visszatér a c-moll.

A kantáta mottója is egyfajta összegzés: *Világosítsd meg orcádat a te*

¹⁶⁴ Én vagyok az Alfa és az Ómega, az első és az utolsó, a kezdet és a vég. (Jelenések könyve 22,12-13)

szolgádon, tarts meg engem jóvoltodból. A zsoltáridézet egymás után kétszer hangzik el. A kitartott basso continuo akkord fölött először a tenor indítja a recitáló jellegű dallamot, majd az alt kapcsolódik a tutti belépés előtt. A második esetben (10. ütem) a feljebb említett két szólam megcserélődik, a dallam a domináns hangnembe kerül és a tutti *illustra faciem tuam* előtt a basszus belépés fordítja vissza a művet a tonika felé. Az első elhangzás alkalmával a *super faciem tuam* szövegrész megismétlődik, a kottában a *piano* felirat szerepel. Ezzel szinte kiegészíti a zsoltár szövegét: az eredeti (*Világosítsd meg orcádat*) *a te szolgádon* a halk ismétlés alkalmával *a te alázatos szolgádon* textussá lényegül át a zenei gesztusnak köszönhetően. Szépen felépített a 14. ütemtől kezdődő szakasz: kezdetben háromszólamú kórus szerepel basso continuo kísérettel, majd a basszus szólam érkezik a tutti hangszeregyüttessel. Míg azonban a 14-17. ütemben a vokális együttes Esz-dúrbaól B-dúrba modulált, addig a következő ütemekben ugyanez fordítva történik: a domináns felé nyitás után a 17-19. ütemben a helyi tonikán, Esz-dúrban állapodik meg a zene. Utóbbi a hangszeres kíséretben ugyanazt az anyagot hozza, amelyet előzőleg hallottunk – a vokális basszus csak ezt erősíti. Ez vezet aztán a tétel legmagasabb hangját hozó csúcspontjához, a kérő, sőt, követelő karakterű *salvum me fac in misericordia tua* szövegű záróütemekhez. A hét kantáta nyitókórusait záró kadenciák közül itt fordul elő egyedül plagális zárlat, amelynek lezáratlan volta továbbvezet a következő, *Salve caput cruentatum* kezdetű részre.

Az eredeti latin költemény lüktetéséből kiindulva tulajdonképpen meglepő, hogy a 6/4-es ütemmutató csak egy olyan helyen fordul elő a műben, ahol énekesek is közreműködnek: a ciklus legvégén. A latin költemény megzenésítésénél kézenfekvő lenne, hogy a vers jambikus lejtéséhez igazodva minden sort két 6/4-es ütembe rendezzen a szerző. Ezzel az evidenciával Buxtehude csak egy esetben él, a hetedik kantáta áriájában és azt záró *Amen* megkomponálásánál. A szövegben rejlő természetes ritmikával szólal meg a következő szöveg Buxtehude megzenésítésében:

Salve, caput cruentatum,
totum spinis coronatum,
conquassatum, vulneratum,
arundine verberatum,
facie sputis illita.

A mű egészét tekintve mégsem tűnik mesterkéltnek a többi ütemmutató megválasztása sem, a szöveg által kívánt lejtésnek a zene minden esetben eleget tesz.

A ciklus IV. kantátájának nyitószonátában már találkozhattunk 6/4-es ütemmutatóval. A két kantáta szövegét összevetve megállapíthatjuk, hogy azoknak tartalmilag nincs közük egymáshoz: *Kelj föl kedvesem, szépségem és jöjj galambom a sziklák hasadékába, a kőfal rejtekébe* – szól a IV. kantáta szövege, *Vértől ázott fő köszöntlek, / Rád tövis koronát tettek, / Összetörtek, fölsebeztek, / Nádpálcával rád ütöttek; / Köpésekkel bemocskolt arc* – található az utolsó darabban. Hogyan lehetséges, hogy mindkét tétel a vidámnak és gondtalannak tűnő páratlan lüktetésben van notálva? Magyaráztaként szolgálhat a szöveg eredeti lejtése, amint azt már feljebb említettem. Buxtehude azonban a naturalisztikus képektől sem mentes szöveg zenei megjelenítéséhez eddig nem nyúlt ehhez az ütemmutatóhoz, így joggal feltételezhetjük, hogy ez esetben erre oka van. Krisztus passiója ezen a ponton kétségtelenül véget ér, a Megváltó beteljesítette földi küldetését. Az embert, aki keresztje előtt állva végighordozta tekintetét lábától az arcáig, végül magához emeli (*ha majd elszólítasz engem*). Buxtehude számára ez a mennyország, a paradicsom, a megváltottság állapota, amelyhez a *vértől ázott fön* keresztül vezet az út. Ezért, a szöveg lejtésének megfelelő természetes ritmikai megoldást, a 6/4-es ütemmutatót idáig tartogatta a szerző. Mindez nem feltétlenül jelenti kizárólag a halál utáni állapotot: a „magához hívás” aktusa értelmezhető katarzisz, megtisztulás utáni létformaként is. Annál is inkább, mivel az ária zeneileg és szövegét tekintve egyaránt emelkedik és végül az ujjongó ámenbe torkollik.

E kantáta áriájának szerkesztésmódja a cikluson belül más tekintetben is unikum: ez a mű egyetlen olyan pontja, ahol tercett indítja az ária-szakaszt. (Vö.: 4. ábra) Három szólóénekes a mű folyamán már egyéb helyeken is szerepet kapott, úgy, mint a II. kantáta áriájának 3. versszakában, a III. kantáta analóg helyén, vagy a IV. kantáta áriájának középső versszakában. Azonban ez az első és egyedüli rész, ahol három énekes indítja az „áriát”, ami egyben rávilágít az elnevezés, vagy tán a műfaj ezidőben még nem megállapodott, átmeneti jellegére. Nem csak a hely, a megszólalás módja is érdekes: a *Vértől ázott fő köszöntlek, / Rád tövis koronát tettek, / Összetörtek, fölsebeztek, / Nádpálcával rád ütöttek* szövegre komponált zene két ütemes egységekre van bontva, a himnusz szavait megjelenítve szét van tördelve. Erre a hangszerek jelenléte adja meg a lehetőséget, amire a korábban

elhangzott áriákban kizárólag az V. és VI. kantáta 3. strófájában akadt példa. Ráadásul az énekes és hangszeres szólisták által alternatim módon megszólaltatott, makacsul ismétlődő zenei anyag is az állandóság érzetét kelti, és azon belül is különösen a folyamatosan visszatérő, repetált G-hang-csoport emlékezteti a hallgatót a nádpálcával elkövetett kínzásra. A versszak utolsó sorának – *Köpésekkel bemocskolt arc* – a szerző pontosan ugyanannyi helyet szentel, mint az első öt sornak. A komponálás módja is megváltozik, az eddigi személytelen, turba-szerű homofóniát kissé fellazítja és az egyént előtérbe helyezve polifón módon indítja a *facie sputis* részt. Az első ütem elhangása után kiderül azonban, hogy ál-polifóniáról van szó: a 15. taktustól egyesével belépő szólamok körül az alt és a tenor már a következőben együtt mozog, majd a 17-ben a basszus is csatlakozik kettejükhez, mintegy képszerűvé téve a jelenetet, ahol az egyéni megvetés kifejezése végül tömeges méreteket ölt. Ez az anyag *piano* megismétlődik, ahol a szerző a zenei anyagot még tovább tördeli egy további ütem (24.) beiktatásával. Így hát a zene lassan ütemekre esik szét, a négy taktusból álló egységet (15-18. ü.) a hangszeres kíséretben három követ, majd a vokális két ütem után már csak egy taktus az instrumentális zárszó (27. ü.). Buxtehude tehát a történetet nem pusztán ismétlőjelbe téve mondja el, hanem folyamatában láttatja azt, a *p* által Jézus elgyengülését is belekomponálva. E szakasz és az ezt követő ritornell a mű folyamán eddig még nem tapasztalt szerves egységet alkot: a tercett pianóban záródó hangszeres echojának záróhangja felett már a *forte* felirat áll, amely hang egyben a ritornellt is elindítja. Ez az átvezetés az előző tercett anyagából építkezik, ritmikájában és a makacsul ismételt hangok révén egyaránt. A zenei szövetet két tényező formálja: egy szekvencia, valamint egy oktáv+szept ambitusú, lefelé tartó skála hangjaira épített dallam. Buxtehude és kortársai előszeretettel komponálnak műveik végére – ha nem is hasonló terjedelmű – ereszkedő dallamokat, amelyre korábban számos példát bemutatam.

Az ária következő versszakában a szerző nagyjából az előző strófa zenei anyagára épít, egy fontos különbséggel: mivelhogy nincsenek hangszerek, amelyek a komplementer echo-t játszhatnák, az anyag töredezettsége megszűnik. Ami a fundamentumot illeti, szinte hangról-hangra ugyanazt hallhatjuk, mint az első versszakban. Buxtehude csupán a zenekari visszhangot hagyja el, egy kivételtől eltekintve: a *veni Jesu, absque mora* részt megismételteti az alt szólistával. Még egy apró különbség színezi a második versszak végét: a 18. ütemben található álzárlat

rendkívül hatásosan kapcsolja össze a *tuere me et libera* kétszeri elhangzását.

Az ária 3. versszaka ismét rendkívül különleges, ugyanis kvintett (egy-egy felvételeken a teljes kórus) éneklő. Buxtehude tehát a ciklus záró kantátáját úgy rendezi el, hogy abban csupán az ária középső strófáját írja szólólistának, míg az elsőt tercett, a harmadikat kvintett kapja. Így a ciklus a vége felé haladva dramaturgiailag egyre emelkedik, végül az *amen*-be torkollik. Az ez előtt elhangzó szavak közül a harmadik strófában a kereszt jelentőségét hangsúlyozza ki leginkább a szerző, lévén az *amen* előtt nem kevesebb, mint hatszor szólal meg az *in cruce (salutifera)* szókapcsolat. Így a passió utolsó szavaiként és központi mondanivalójaként az üdvhozó keresztfa megjelenésében sűrűsödik a ciklus üzenete.

E kantáta abból a szempontból is egyedi, hogy az ária után a más kantátákban menetrendszerűen ismétlődő kórustételt itt a ciklust záró *amen*-rész helyettesíti. Buxtehude nem ír elő tempóváltást az ária után, de ez nem feltétlenül jelenti az előző tempó folytatását. A szerző általában csínján bánik a pontos tempómegjelölésekkel, a ciklus folyamán csak egy esetben, a hatodik kantáta gambákra hangszerelt nyitótételében találkozhatunk az *adagio-allegro* szembeállítással. *Christian Geist*, megközelítőleg a Buxtehude által is favorizált hangszer- és énekegyüttest foglalkoztatja (két hegedű – violone – basso continuo – négyszólamú kórus összetételű) *Dixit Dominus Domino meo* című motettájában. A mű végén doxológia szerepel (Gloria Patri et Filio...), amely csakúgy 3/2-ben van lejegyezve, mint Buxtehude *Salve caput cruentatum* kezdetű áriája a hetedik kantátában. Mindkét szerző ugyanebben az ütemmutatóban (6/4) jegyzi le a művet záró *amen*-szakaszt, de míg Buxtehude nem ír ki új tempójelzést, Geist a *presto* bejegyzést írja az *amen* kezdete fölé. Ennek megfelelően alighanem a *Membra Jesu Nostris* záró *amen*-rész is gyorsabb tempóban hangozhatott el Buxtehude idejében, amelynek karaktere egyébként is inkább instrumentális jellegű, mintsem vokális. Az *amen* megkomponálásánál a zeneszerző nagyobb szabadsággal használhatja a hangszereket, mivel a hallgatónak nem különösebben kell a szövegre koncentrálnia. Figyelemreméltó az a ritmikai szerkesztésmód is, amelyet Buxtehude e helyen bemutat. Rá igen jellemző módon a páratlan lüktetést (6/4 = 3+3) a záratok előtt párossá rendezi, hemiolává alakítja (6/4 = 2+2+2). Ez a páros-páratlan ütembeosztás a korabeli hallgató számára az élénk iramú, szökellő mozdulatokkal előadott *gagliarda* tánc zenéjét idézhette fel (vö.: 12. ábra). A gyorsabb tempó tehát nem pusztán elvi lehetőség, hanem a zene táncos jellegét, és annak örömteli karakterét

III. Membra Jesu Nostri – 2. A Membra Jesu Nostri egyes kantátáinak elemzése. 117

hangsúlyozó természetes előadásmód. Az ujjongó karakterű ámen a ciklus Krisztus lábától fejéig tartó szemlélődés dramaturgiai rendjéhez szépen illeszkedve végül Jézus teste fölötti régióba vezeti a néző tekintetét, s a mennyei szféra angyali örvendezését láttatja vele. A mű legutolsó felcsendülő akkordja egy világos C-dúr harmónia, amelyre az induló c-mollból a különböző jelentésű, kvintenként emelkedő hangnemek után megérkezve a megtalált biztonság, bizonyosság, a megtisztulás érzetét kelti. Az első kantáta felett található *In nomine Jesu* szavak után a mű végén a *Soli Deo Gloria* felirat szerepel, ezzel mintegy spirituális keretet adva a ciklusnak.

Összefoglalás

Értekezésem három nagyobb részből áll. Az első Dietrich Buxtehudét állítja a középpontba. A zeneszerző tanulóéveit feltehetően a helsingøri latin iskolában töltötte. Ez a speciális iskolatípus, mondhatni, a kor értelmiségét nevelte, tanrendjében a latin nyelv és a zenei képzés egyaránt meghatározónak számított. Míg a komponista tanulóveiről szinte semmi biztosat nem tudunk, orgonistaként végzett munkájáról már jóval több információ áll rendelkezésünkre. Pályafutásának első két állomása Helsingborg és Helsingør városához köthető. 1668-ban elnyeri a híres lübecki *Marienkirche* orgonista állását, amely mellett a kincstárnoki feladatok ellátására jogosító *Werkmeister* munkakört is betölti. Buxtehude tehát a templom és a város művészeti vezetője volt. A Marienkirchében nem egyedül tevékenykedett, az egyes liturgikus feladatok ellátásában a kántor is komoly szerepe volt. Hogy pontosan mely feladatokat végzett el az orgonista és a kántor, és hogy e két személy 17. század végére kikristályosodott kompetenciája érthetővé váljon, szükséges volt az előzményeket is bemutatni. A lübecki reformációtól – amely a város zenei életét alapvetően meghatározta – követtem nyomon a kántor és az orgonista feladatkörének változását, elismertségének alakulását. Míg az 1500-as években és az azt követő évszázad első felében a kántor a város zenei életének legmeghatározóbb személyisége volt, és az orgonista tulajdonképpen csak epizódszerepet vállalt, addig a harmincéves háború (1618-1648) alatt megindult folyamat ennek a viszonyrendszernek a megfordulását vetítette előre. A háború alatt elszenvedett veszteségek, valamint a *seconda prattica* stílusának robbanásszerű terjedése miatt a zeneszerzők kisebb együttesre komponáltak, s ez az orgonisták zeneszerzői tevékenységét is nagyban támogatta. A legnagyobb segítség számukra mégis az új stílushoz kapcsolódó basso continuo megjelenése volt, amely egyértelműen a billentyűs hangszereken otthonosan mozgó orgonistáknak kedvezett. Így Sweelinck példáján felbuzdulva az északnémet területek orgonistái is egyre növekvő mértékben kezdtek vokális műveket írni. Mindez oda vezetett, hogy Buxtehude idejére már elismertségben és fizetésben egyaránt jókora szakadék képződött a kántor és az orgonista között – immár az utóbbi javára. Lübeckben is orgonista-dominancia volt kimutatható, elég csak arra a szokás szerint karácsony előtti öt

vasárnapon megrendezett hangversenysorozatra, az *Abendmusikra* gondolnunk, amelyet Buxtehude működése alatt vált Európa egyik leghíresebb rendezvényévé, amelyet a kor bedekkerei is bizonyítanak.

Disszertációm második része Buxtehude vokális műveinek háttérével foglalkozik. Először is azt a Gustav Düben által a svéd királyi udvar számára összeállított gyűjteményt mutattam be, amely a szerző műveinek legnagyobb részét az utókor számára megőrizte. A Düben-gyűjtemény elsődleges forrásnak tekinthető, ugyanis fennmaradt vokális műveinek 80, míg instrumentális darabjainak 95 százaléka található meg itt. Megpróbáltam választ találni arra a kérdésre is, hogy Buxtehude miért a 13. századi misztikus színezetű latin nyelvű himnuszt, a *Rhythmica oratio*-t választhatta a *Membra Jesu Nostri* gerincéül. Habár a reformáció egyik alapvető célkitűzése volt az anyanyelven bemutatott istentisztelet létrejötte, az egyházi zenében mégis évszázadokon keresztül együtt élt a latin és a német szöveg. Webber kutatásai alapján köztudott, hogy az anyanyelven írt művek fokozatosan kerültek fölénybe, és az inga egyértelmű átbillenésének ideje éppen Buxtehude működésének kezdetére tehető.¹⁶⁵ Ennek érdekében Buxtehude és hozzá hasonló pozícióban tevékenykedő kortársainak nyelv választását kutattam, amely alapján ez az irány egyértelműen kimutatható volt. A kompozíció nyelvén túl az is érdekes, hogy miért misztikus szövegre esett a szerző választása. Nos, az 1600-as évek végén a középkori latin nyelvű irodalom rendkívül népszerűnek számított, amely eredetiben és fordításban egyaránt elérhető volt, de az eredeti szövegre számos parafrázis is készült. Terjesztésükben a protestáns gyökerű pietista irányzat játszott főszerepet, habár akkoriban a katolikus egyház egyes rendjeiben (mint például a jezsuitáknál) is közkedveltségnek örvendett. Maga Luther is elismerően nyilatkozott egyes misztikus szerzőkről és Buxtehude is számos alkalommal zenésített meg pietista értékrendnek megfelelő misztikus szöveget. A misztika azonban meglehetősen tág fogalom, amelyet az évszázadok alatt pontosan nem definiáltak. Egyes lelkészek és más értelmiségiek publikációikban a kabbala, az alkímia és egyéb korabeli tudományok segítségével próbálták meg az Istennel való közvetlen kapcsolat létrehozását, elmélyítését elősegíteni, és ezzel a mai fogalmaink szerinti ezotéria területére léptek. Bizonyos feltételezések szerint az ilyen jellegű gondolkodás a zenét is megérinthette, kutatások (főként Smend, Thoene) bizonyítják

¹⁶⁵ Geoffrey Webber: *North German Church Music in the Age of Buxtehude*. (Oxford: Clarendon Press, 1996): 96-100. (Lásd a 49. lábjegyzetet).

J. S. Bach ezirányú érdeklődését, és a műveiben található számmissztrikával, számábécével kódolt üzeneteit. Újabban Buxtehude műveire is kiterjesztették a kutatást (Jarman), amelynek eredményeit bemutattam.

A harmadik részben a *Membra Jesu Nostriról* van szó. A mű a maga nemében egyedülálló, a hét kantátából álló ciklus kivételes a kor gyakorlatában. A sorozaton belül az egyes kantáták egymáshoz való viszonya és a ciklus erős kohéziós ereje miatt megkülönböztetett helyet foglal el a német barokk zeneirodalom művei között. Az is unikális helyzetét erősíti, hogy Buxtehude a 13. században alkotó *Leuveni Arnulf* verses latin himnuszát, a *Rhythmica oratio*-t teszi meg a ciklus vezérfonalául. A ciklus felépítését, hangnemrendjét, hangszerelését, zenei frázisait egyaránt ez a latin nyelven írt költemény hatja át, amely a sorozatot összetartja, és dramaturgiailag megbonthatatlaná teszi. A középkori himnusz érdekessége, hogy művét szerzője a kereszten függő Krisztus egyes testrészeihez írja, meghatározott sorrendben: Jézus lábaitól a térdein, kezein, oldalán, mellkasán, szívéen keresztül az arcáig jelölve ki a meditáció útját. Buxtehude ugyanezt az elrendezést vette át, és a himnusz aktuális témájához kapcsolódó bibliai „mottókat” választott a kantáták elejére, amelyek vagy konkrétan, vagy szimbolikus módon kapcsolódnak a krisztusi tagokhoz. Ahogy a hívő imája során tekintetét Jézus lábától az arcáig emeli, Buxtehude úgy választ egyre világosabb hangnemeket. A nyitókantáta c-mollja a ciklus utolsó darabjában visszatér, addig azonban a hangnemrend egyre emelkedő irányt mutat, és a hatodik kantátában egészen a Jézus keresztfáját szimbolizáló egy kereszt előjegyzésű e-mollig jut: *c – Esz – g – d – a – e – c*. Az egyes darabok felépítése meghatározott séma szerint alakul. A nyitószonáta után a többnyire ószövetségi bibliai idézetet öt- vagy háromszólamú vokális együttes hangszerkíséretes concerto-ként szólaltat meg, majd a latin himnusz három versszakát feldolgozó ária következik, amelyet continuo-kíséretes énekhang (illetve tercett) ad elő. Ezután visszatér a többszólamú vokális tétel. A nyitószonáták és a concerto-k hangszerelésében Buxtehude a két hegedű, violone, basso continuo kísérettel alkalmazza, amelyet helyenként az áriák kíséretében is előír. A hatodik, szívhez címzett kantáta hangszerelésében kivételes: itt ugyanis a continuo mellett öt viola da gamba játszik.

Ezután az egyes kantátákat részletes elemzésére került sor. Így az első kantáta kapcsán bemutattam azt a lehetséges kapcsolatot, amely a *Jesu, meine Freude* korál és a nyitószonáta zenei anyaga között fennállhat, a korál hatása a mű

számos egyéb pontján is felfedezhető.

Smend, Thoene és Jarman más darabokon végzett analíziséből kiindulva felfedeztem, hogy ez a mű is több rétegből áll: egy hallható, füllel követhető „zenei”, és egy auditív érzékszervünkkel nem észlelhető „gondolati, értelmi” síkból. Ez a fajta komponálásmód nem egyedi a zeneszerzők között, a muzikológia számos olyan komplex zenei szimbólumrendszert ismer, amelynek egysége elsőre hihetetlennek tetszik: ilyen például Bartók aranymetszés-pont-rendszere, vagy Bach és Berg számszimbolikával átítatott művei.

A ciklus más helyein azt elemeztem, miként állítja Buxtehude a dallamszimbolikai és retorikai eszközöket műve szolgálatába. Egyes zenei jelenségeket (mint például a tremolo használata és jelentése) a kortársak kompozíciós technikájával és kifejezőmódjával is összevettem. A hangnemek elrendezésén és azok jelentésén túl bemutattam, hogy éppen a Jézus keresztfére utaló e-mollban található hatodik kantátában a szokásos hangszeres kísérettől eltérő módon öt viola da gamba szolgáltatja a kíséretet. A német barokk komponisták gyakorta kapcsolják a szenvedés és halál témáját a gamba ezüstösen csillogó hangszínéhez. Buxtehude e helyen összekapcsolja Krisztus kereszthalálát és a kantáta mottójául felhasznált Énekek Éneke szöveg szeretet-üzenetét, amely a reménybeli megváltás üzenetét közvetíti a hallgató felé. Az Énekek Éneke szimbolikus rétegének megfelelően a két szoprán (menyasszony) jelképezi az egyházat, míg a basszus énekes Jézust (a vőlegényt) jeleníti meg. Buxtehude tehát határozott dramaturgiai szándékkal a dialógus műfajában írja meg a ciklus 6. kantátáját, amelynek utolsó ütemei a ciklusban bejárt meditációs út legbensőségesebb pontját jelentik: ez a pont helyileg és dramaturgiaiilag is megfelel a passiótörténet sírjátétel előtti szakaszának. A mű zárórésze azonban túlmutat a passiótörténeten. Buxtehude ugyanis a Jézus lábától fejéig tartó szemlélődés irányát megtartva végül az örvendező karakterű, világosságot jelképező C-dúrban megállapodó Amen-szakasszal a kereszt fölötti régióba vezeti a néző tekintetét, s a mennyei szféra angyali örvendezését láttatja vele.

Bibliográfia

- Åstrand, Hans (Lindberg, Folke): *Düben* szócikk. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Bd. V. Kassel: Bärenreiter-Metzler, 2001.
- Bárdos Lajos: *Modális harmóniak*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Blume, Friedrich: *Buxtehude* szócikk. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. II. Kassel: Bärenreiter, 1952.
- Braun, Werner: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. In: Carl Dahlhaus (szerk.): *Geschichte der Musik Bd. 4*. Laaber: Laaber-Verlag, 1981.
- Brecht, Martin: *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*. In: Martin Brecht (szerk.): *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1993
- Czeizel Endre: *Bach, Mozart, Beethoven és Liszt, Erkel, Bartók genealógiája (családfaelemzése)*. In: Czeizel Endre-Batta András (szerk.): *A zenei tehetség gyökerei*. Budapest: Arktisz Kiadó, 1992.
- Ferenczi Ilona: *A pietizmus, az ortodoxia és a felvilágosodás hatása a liturgikus zenére*. <http://www.lutheran.hu/z/ujzagok/evelet/archivum/2004/14/24>
- Frankfurti névtelen: *Német teológia*. Budapest: Kairosz kiadó, 2005.
- Geck, Martin: *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*. Kassel: Bärenreiter, 1965.
- Goetschel, Roland: *A kabala*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1992 – eredeti: Párizs, 1985.
- Haensel, Uwe: „Die Musik der Reformationszeit”. In: Arnfried Edler, Heinrich W. Schwab (szerk.): *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft – Band XXXI*. Kassel: Bärenreiter, 1989.
- Hauschild, Wolf-Dieter: „Der Kirchengesang in der Reformationszeit”. In: Arnfried Edler, Heinrich W. Schwab (szerk.): *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft – Band XXXI*. Kassel: Bärenreiter, 1989.
- Hoppe, Günther: *Mathesis - Musica - „Kabbala”. Umfeld eines versunkenen Denkens*. In: Cöthener Bach-Hefte/7. Köthen, 1998.

Huber, Walter Simon: *Motiv Symbolik bei Heinrich Schütz*. Kassel: Bärenreiter, 1961.

Jarman, Carol: *Buxtehude's Ciacona in C minor and the Nicene Creed*. In: *The Musical Times* (2005/Summer): 58-69.

Katona Márta: *Dietrich Buxtehude: Membra Jesu Nostri*. In: *A hét zeneműve*. http://www.mr3-bartok.hu/index.php?option=com_alphacontent§ion=5&cat=18&task=view&id=183&Itemid=42

Lédeczi Dénes: *Mi is az a Jézus Szíve tisztelet?*

http://csepa.vaciegyszegyhazmegye.hu/dok/Jezus_Szive_tisztelet.pdf

Mészáros Péter: *Idő – ember – zene. „Időkapcsolatok” Arvo Pärtnél a Sieben Magnificat-Antiphonen című darabjának tükrében*. Kiadatlan szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006.

Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule*. – dritte vermehrte Auflage (Augsburg, 1787) szolgált a magyar fordítás alapjául. Ford. Székely András. Budapest: Mágus, 1998.

Pauly, Hans-Jakob: *Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes*. In: *Kölner Beiträge zur Musikforschung – Band XXXI*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1964.

Schweitzer, Albert: *Johann Sebastian Bach*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1952. Eredeti kiadás: Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1908.

Smend, Friedrich: *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen* (1950). In: Christoph Wolff (szerk.): Friedrich Smend: *Bach-Studien*. Kassel: Bärenreiter, 1969.

Snyder, Kerala J.: *Dietrich Buxtehude. Organist in Lübeck*. New York: Schirmer books, 1987.

-----: *Buxtehude* szócikk. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Personenteil, Bd. III. Kassel: Bärenreiter-Metzler, 2000.

Somfai László: *Bach: Musikalisches Opfer*. In: *A hét zeneműve*. 2006. július 10. Bartók Rádió, 11:30-12:00. <http://www.radio.hu/read/186432>

Stahl, Wilhelm: *Dietrich Buxtehude*. Kassel: Bärenreiter, 1937.

Szőnyi György Endre: *Misztikus és okkult szimbolizmus a templomépítészetben*. In: Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor (szerk.): *Jelbeszéd az életünk. A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*. Budapest: Osiris-Századvég, 1995.

Tatlow, Ruth: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge: Cambridge

University Press, 1991.

http://books.google.hu/books?id=0I8dbXIIu5cC&pg=PA126&lpg=PA126&dq=tatlow+bach+and+the+riddle+of+the+number+alphabet+108.&source=bl&ots=iZnCSv45TZ&sig=MZ-p294OVRqnTT9MzI1dZdGI9Ws&hl=hu&ei=kLVzTK-cCIfEswaH9aGCCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

Tauler, Johannes: *A hazatérés útjelzői. Beszéddek a misztikus útról.* Budapest: Paulus Hungarus- Kairosz kiadó, 2002. Szerkesztette, a bevezetést és a jegyzeteket írta: Buji Ferenc.

Thoene, Helga: *Der verschlüsselte Lobgesang. Die Violin-Sonate G-moll.* In: Cöthener Bach- Hefte/7. (Köthen, 1998): 4.

Wallmann, Johannes: *A pietizmus.* Budapest: Kálvin kiadó, 2000.

Webber, Geoffrey: *North German Church Music in the Age of Buxtehude.* Oxford: Clarendon Press, 1996.

Wolff, Christoph: *Bach. A tudós zeneszerző.* Budapest: Park Könyvkiadó, 2009.

-----: *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken.* In: Arnfried Edler, Heinrich W. Schwab (szerk.): *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft – Band XXXI.* Kassel: Bärenreiter, 1989.