

SZARKA TAMÁS

MEGHATÁROZÓ STÍLUSJEGYEK ANTON BRUCKNER
VOKÁLIS EGYHÁZZENÉJÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2026

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

MEGHATÁROZÓ STÍLUSJEGYEK ANTON
BRUCKNER VOKÁLIS EGYHÁZZENÉJÉBEN

SZARKA TAMÁS

TÉMAVEZETŐ: DR. KAMP SALAMON

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2026

Tartalomjegyzék	V
Köszönetnyilvánítás	VII
Bevezetés	IX
1. Tradicionális és formabontó motettastílus	1
1.1. Az a cappella motettastílus, a <i>Christus factus est</i> WAB 11	1
1.1.1. Kromatika és orgonapont	3
1.1.2. Harmóniai kapcsolódások és mozaikosság	11
1.2. A hangszerkíséretes motettastílus, az <i>Ecce sacerdos magnus</i> WAB 13	22
1.2.1. Fúvószenekari kíséret és tömbszerű hangzás	24
1.2.2. Dinamikai tartományok és artikulációk	28
2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében	43
2.1. Források és verziók	43
2.2. A metrikus háló formára és zenei anyagra gyakorolt hatásai	46
3. Műfajokon átívelő szakralitás, avagy a „drezdai ámen”	62
Bibliográfia	81

Köszönetnyilvánítás

Szeretném hálámat kifejezni témavezetőmnek, Dr. Kamp Salamonnak, aki felhívta figyelmemet Bruckner életművének kiemelt szerepére és aki a disszertáció megírásán túl pályámat is figyelemmel követi. Ugyancsak köszönet illeti meg Dalos Annát, aki megtanított minket, hogyan hozzunk létre mind szakmailag, mind stilisztikailag minőségi művet, hogyan írjunk disszertációt, és akinek segítségével bármikor számíthattunk.

Ahhoz, hogy dolgozatom elemző fejezeteit hitelesen tudjam létrehozni, segítségemre volt a bázeli Paul Sacher Stiftung részéről Dr. Heidy Zimmermann, a Gesellschaft der Musikfreunde in Wien részéről pedig Mag.a Sophie Barfuss, akik az eredeti Bruckner kéziratok digitális formátumát számomra eljuttatták és megengedték disszertációmban való felhasználásukat. Köszönöm doktorandusz kollégáimnak a türelmet és a szakmai segítséget, amiket a közös alkalmakon munkám és irántam nyújtottak.

Köszönettel tartozom eddigi tanáraimnak, akik lehetőséget teremtettek, hogy fejlődjek, tanácsaikkal és iránymutatásaikkal elláttak, akik bíztak bennem és támogattak. Közülük külön szeretném kiemelni Somos Csabát, akinek pártfogását és segítségét első éves akadémista koromtól élvezhetem, továbbá neki köszönhetem, hogy zárókoncertemen az egyetemi kórus is közreműködhetett. Köszönöm azoknak a kórusoknak és zenekaroknak, akikkel eddig dolgozhattam és általuk újból és újból megtapasztalhattam a zene csodálatos erejét, a közös munka örömét.

Végül, de korántsem utolsó sorban hálával adózom szerető családom támogatása előtt, köztük szüleim és nagyszüleim előtt, akik felneveltek, mindenben mellettem álltak és lehetővé tették, hogy doktoráljak; feleségem, Katalin előtt, aki a disszertáció írása alatt rengeteg feladatot átvállalt; valamint gyermekeim, Flóra és Lili előtt, akik hőiesen viselték, hogy ez idő alatt kevesebb figyelmet tudtam nekik szentelni. Köszönöm mindannyiuk áldozatát!

Szarka Tamás
2026. március 6.

Bevezetés

Disszertációm, ahogyan azt címe is sugallja, Anton Bruckner, a későromantika korának kiemelkedő osztrák zeneszerzőjének életművével foglalkozik, azon belül pedig egyházi kórusművészetével. A téma kiválasztásában két döntő szempont játszott szerepet.

Az egyik, a komponista mindenki által ismert kettőséhez kapcsolódik, hiszen a köztudatban a szimfonikus zene egyik meghatározó alakjaként él, de életét és hitvallását vizsgálva a liturgikus zenében végzett munkája legalább annyira meghatározó, mint világi tevékenysége. A nemzetközi szakirodalmat vizsgálva csak az utóbbi pár évtizedben születtek olyan írások, amelyek kifejezetten egyházi alkotásaival foglalkoznak. Ezek közül is Timothy L. Jackson, Crawford Howie és Felix Diergarten neveit érdemes említeni, akik tudományos munkáikkal hozzájárultak, hogy jobban megismerhessük Bruckner ezen oldalát.

Természetesen korábban is foglalkoztak a szerző életművével, de ezen szakirodalmak főként magánéletével, utazásaival törődnek. Olvasva ezeket az írásokat megállapítottam, hogy legtöbbjük – nem lebecsülve a belefektetett munkát és kutatási alaposságot – ugyanazokat a történeteket, fordulópontokat vagy élethelyzeteket mutatja be, mindössze más aspektusból.¹ Ez igaz az utóbbi évtizedekben megjelent számos szakszövegre egyaránt.

Találkoztam olyan értékes munkákkal, amelyek segítettek megérteni azt a korszakot, amiben Bruckner alkotott. Ezek sajnos nem kerülhettek bele a dolgozatba, mert bár fontos adalékokat tartalmaztak számomra, szorosan nem tartoznak hozzá az általam inkább elemző jellegű munkához. Mindenképpen meg kell említenem Bruckner cecilianizmussal való kapcsolatát, ami egész életére hatással volt és minden bizonnyal formálta zeneszerzői attitűdjét is. A korabeli régi-új irányzat, amelyet Liszt is képviselt, a gregorián gyökereket hivatott újból beemelni a liturgiába és a klasszicizmus korától kezdődő túl érzelmes, szélsőséges zenét mellőzni, sőt esetenként tiltani. Ez nem kedvezett Bruckner egyházzeneiről alkotott gondolkodásmódjának, és emiatt pályája során több hátrányos megkülönböztetés érte.²

Magyar nyelvű kiadványokat főként az egyházzenei műfajok, valamint liturgikus és egyházzenei összefüggések vizsgálatára és tézisek bizonyítására használtam. Ilyen például a

¹ Ilyenek például Max Auer vagy Hans Commenda könyvei, de megemlíthetem Ernst Kurth vagy Alberto Fassone kötetét. Max Auer: *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk.* (Wien: Amalthea-Verlag, 1947.), Hans Commenda: *Geschichten um Anton Bruckner.* (Linz: Muck Verlag, 1950.), Ernst Kurth: *Bruckner.* (Berlin: Max Hesses Verlag, 1925.), Alberto Fassone: *Anton Bruckner und seine Zeit.* (Bremen: Laaber Verlag, 2019.)

² Gmeinwieser, Siegfried: „Cecilian movement.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Második kiadás. 5. kötet. (London: Macmillan, 2001.) 333–334., Bayreuther, Rainer: „Die Situation der deutschen Kirchenmusik um 1933 zwischen Singbewegung und Musikwissenschaft.” *Archiv für Musikwissenschaft* 67/1 (2010. március): 1–35.

Zeneakadémia által kiadott *Egyházzenei füzetek* gyűjtemény, amiben többek között Dobszay László, Kovács Andrea és Török József írásai voltak segítségemre.³

Sajnos magyarországi viszonylatban – tudomásom szerint – nincs olyan zenetudós vagy magyar nyelvű irodalom, aki vagy ami pontosan az általam vizsgált témakörrel foglalkozna, így még indokoltabbnak láttam egy ezzel kapcsolatos átfogó munka összeállítását, hogy hiánypótlásul szolgáljon azok számára, akik behatóbban szeretnének Bruckner liturgikus zenéjével megismerkedni, vagy akik egy-egy művének előadásához kívánnak valamilyen támpontot, esetleg alapvető stílusismeretet szerezni.

A másik szempont, a korábban említett szakirodalmak áttanulmányozása során fogalmazódott meg bennem: a legtöbb tanulmány, esszé és értekezés csak nagy általánosságban hordoz az egyes művekről bármiféle információt. Legtöbbször leíró jellegűek és vagy a szöveg fordítását, magyarázatát vetítik az olvasó elé, vagy a mű hangulatát próbálják tükrözni, ritkább esetben pedig a kompozícióban a legfontosabb harmóniai, melódiai vagy frazeálásbeli történelemről tesznek említést. Egy-két kötetet leszámítva tehát mindegyik csak alapvető tudásanyagot kínál.⁴ A zeneszerző hangok mögött rejlő erejének megértéséhez, az egyéni hang megfejtéséhez ennél jóval mélyebbre kell ásni. Az életrajzi anyagon túl ismernünk kell a műveket nagy általánosságukban és mikro- vagy akár makro szintjükön is, elengedhetetlen elemeznünk az egyes kompozíciókat, tételeket, össze kell hasonlítanunk a kapott eredményeket és szükségszerűen fel kell fedeznünk az azonosságokat és különbségeket ahhoz, hogy a zenei alapgondolattal találkozassunk és átfogó képet kaphassunk Anton Bruckner génuszáról. Jelen disszertáció célja ennek megvalósítása. A tartalomjegyzéket átolvasva azonban felmerülhet a kérdés, hogy miért nem szerepelnek munkámon belül azok a művek, amik a szerző korai időszakából származnak.

Az 1863 előtt született művekben nem érhetők tetten Bruckner sajátos, kiforrottnak tekinthető zenei stílusjegyei. Bár több későbbi zeneszerzői technika csírája megtalálható ezekben a kompozíciókban, nehéz őket felismerni, hiszen még kezdetleges állapotukban

³ Dobszay László: „Solesmes, a cecilianizmus, hagyomány és megújulás.” In: Kovács Andrea (szerk.): *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2012.) 117–122., Kovács Andrea: „Előszó.” In: Uő. (közr.): *Bruckner, Anton: Romantikus egyházi kórusművek.* [=Egyházzenei Füzetek. III/23.] (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2009.) 5–6., Török József: *Katolikus liturgia. A mise liturgiája és annak története.* [=Török József–Barsi Balázs–Dobszay László (szerk.): *Egyházzenei Füzetek.* I/2.] (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2013.)

⁴ Ez alól kivétel és igen nagy segítségemre volt például a teljes *Bruckner Handbuch* és a *Bruckner Studies* című tanulmánykötetek, amik hasznos és érdekes információkat rejtenek az olvasó számára.

vannak jelen. Szinte mindegyik alfejezetben megemlítek egy-két ilyen elemet, visszautalva erre a képlékeny, saját útját kereső zeneszerzői hangra. Ezekben Bruckner főként a klasszikus és barokk hagyományokból merített, mind formálásukat, mind dallamvezetésüket, mind pedig harmóniai világukat tekintve. Akadnak továbbá olyan művek is, amik nem keletkezési idejük miatt nem kerültek bele a dolgozatba, hanem azért, mert vagy nem kóruszenei alkotások, vagy mert nem kapcsolhatók szigorúan véve a progresszív irányvonalhoz. Ilyenek például a gregorián dallamharmonizációk, mint az 1884-es *Veni Creator Spiritus*, vagy a vallásos dalok, mint az 1882-es *Ave Maria*, de megemlíthetem az 1845 körül született *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben* kezdetű korálharmonizációt, vagy az 1847-es keltezésű *Zwei Aequale* három harsonára írt gyászzenéjét.

Sajnos nem sikerült minden jellemző zeneszerzői stílselemet ismertetnem a disszertációban. Ez több ok miatt alakult így. Az első és legfontosabb a dolgozat terjedelmének figyelembevétele, valamint a „kevesebb, néha több” elvének betartása. Ha ugyanis minden aspektust beemelnék, ami a témám bizonyítását segíti, akkor mindegyiket csak felületesen tudnám ismertetni, emiatt a mély elemzéstől – vagyis aminek fontosságát az előbbiekben kiemelttem – fosztanám meg az olvasót és így disszertációm nem nyújtana többet, mint azok a kalauzok, amik pár mondattal elintézettnek tekintik a zeneszerző vagy a mű bemutatását.

A másik fontos szempont az volt, hogy mivel léteznek már olyan idegennyelvű – főleg angol és német – tanulmányok, amik az elmúlt tíz-húsz évben keletkeztek és hasonló témákkal foglalkoznak, ráadásul olyan neves kutatóktól, mint akiket már korábban említettem, nem kívántam lefordítani vagy megismételni, hiszen mindenki számára elérhetőek. Ilyen volt többek között Paul Hawkshaw írása Bruckner korai ellenponthasználatáról, Timothy L. Jackson műve a komponista oktávpárhuzamairól vagy Anthony F. Carver tanulmánya Bruckner régi hangsorainak használatáról.⁵ De akadtak olyan rövid összefoglalók is, mint Crawford Howie írása a metrikus számokról, ami elvezetett Wolfgang Grandjean hatalmas művéhez.⁶

Disszertációm tehát úgy építettem fel, hogy a kisebb műveken, motettákon keresztül bemutatott zeneszerzői technikák és stíláriis elemek végül a legjelentősebb témában csúcsosodjanak ki, valamint az utolsó fejezettel nemcsak keretbe foglalom mondanivalómat,

⁵ Paul Hawkshaw: „Anton Bruckner’s Counterpoint Studies at the Monastery of Saint Florian, 1845-55.” *The Musical Quarterly* 90/1 (2007. tavasz): 90–122., Alan Crawford Howie: „Traditional and Novel Elements in Bruckner’s Sacred Music.” *The Musical Quarterly* 67/4 (1981. október): 544–567., Timothy L. Jackson: „Bruckner’s »Oktaven«.” *Music & Letters* 78/3 (1997. augusztus): 391–409., Carver, Anthony F.: „Bruckner and the Phrygian Mode.” *Music & Letters* 86/1 (2005. február): 74–99.

⁶ Howie, Alan Crawford: „Metrik und Form bei Bruckner by Wolfgang Grandjean.” *Music & Letters* 83/3 (2002. augusztus): 476–480.

de a precíz megfigyeléseken és elemzéseken túlmutatva egy lehetséges új kutatási irányt jelölök ki. Célom, hogy átfogó képet kapjon az olvasó Bruckner stílusáról, illetve egy új perspektívából is megismerje a szerző komponálási módszerét, gondolkodását vagy műveinek előadási, értelmezési lehetőségét.

Ehhez járulnak hozzá a válogatott, főként osztrák és amerikai szakirodalom tanulmányai, amiket szükség szerint kiegészítettem további szakszövegekkel a témára való szélesebb rálátást biztosítva. Fontos volt még számomra, hogy az általam használt módszertani elemek közül ne csak formai-, dallami-, harmóniai-, műfaji- és stílári elemzéseket tartalmazzon a jelenlegi írás, hanem a több oldalról való rálátás jegyében életrajzi adatokkal, kifejezésbeli és teoretikus gondolatokkal, valamint a levelezéseket felhasználva személyes kapcsolódásokkal egészítsem ki, hogy észrevegyük, a komponista munkásságát milyen sok külső befolyásoló tényező alakítja. Mindemellet számomra lényeges volt az is, hogy megmutassam, miben marad Bruckner zenéjében tudatosan tradicionális és gondolkodását tekintve miben újul meg. Nélkülözhetetlennek tartom továbbá, hogy lássuk kéziratait, hiszen csak akkor lesz hiteles egy komparatív, a zeneszerző saját kézzel írott változtatásának elemzése, ha felfedezzük a mögötte rejlő üzenetet: többszöri próbálkozás után jutott el egy megoldásra vagy éppen magától értetődő volt egy-egy korrigálás.

1. Tradicionális és formabontó motettastílus

Ebben a fejezetben azt vizsgálom, hogy milyen különbségek és hasonlóságok figyelhetők meg Bruckner a cappella és hangszerkíséretes egyházi művei között, illetve bemutatom a legjellegzetesebb stíluselemeket. Fontosnak tartom elválasztani a két típust, mert míg az egyiknél a hozzáadott hangszeres szólamok számos olyan funkcióval bírnak, amelyek jelentősen megváltoztatják a zenei szövet textúráját – nem is beszélve arról, hogy egy merőben más szerkesztési elvet követel meg a komponáláskor –, addig a másiknál sokkal erősebb a korábbi korok vokálpolyfóniájának hatása – többek között a zárlatok, vagy akár a formai határok kialakítása tekintetében. Természetesen sok olyan kompozícióval találkozhatunk Bruckner vokális egyházzenejében, ahol az énekes szólamok kísérete csak harmóniai alátámasztást nyújt, tehát félig hangszerkíséretesnek, félig kíséret nélkülinek tekinthetjük az a cappella szakaszok miatt. Vannak azonban olyan művek, ahol a hangszín vagy a hangerő markánsabb kiemelése céljából szerepelnek a hangszerek, de akadnak darabok, ahol a kísérő jellegén túl önálló szerephez is jutnak a hangszeres szólamok.

Mindezeket egybevetve a WAB 11-es *Christus factus est* és a WAB 13-as *Ecce sacerdos magnus* című műveket találtam a legalkalmasabbnak arra, hogy a két csoportra jellemző vonásokat rendszerezem és bemutassam. Továbbá meg kell jegyeznem, hogy nincs egy olyan mű sem – a *Te Deumot* leszámítva –, amelyen keresztül minden vizsgált stílusjegyet egyszerre tudnék megmutatni, így indokoltá vált, hogy így más műveket is példaként beemeljek. Ezek a példák még arra is szolgálnak, hogy bebizonyítsák, nem csak a vizsgált műben lelhető fel az adott stíluselem, hanem az valóban jellemző Bruckner egész egyházzenei karművészetére.

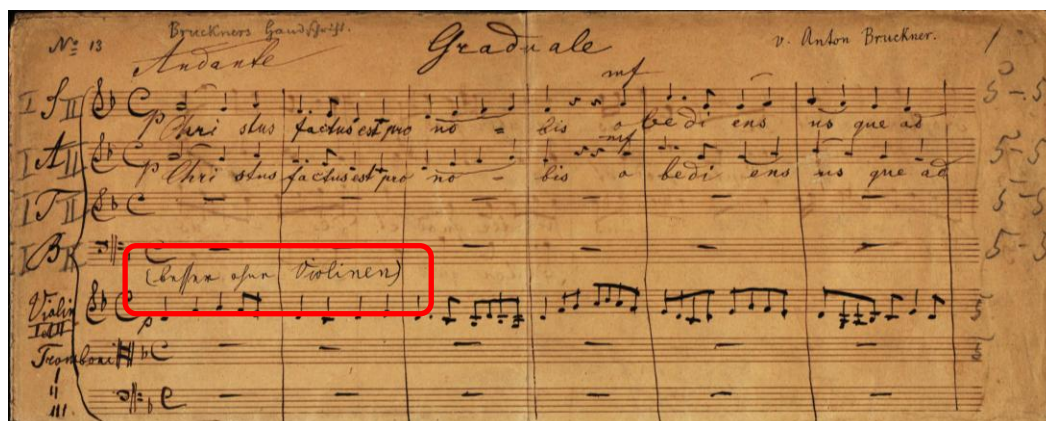
1.1. Az a cappella motettastílus, a *Christus factus est* WAB 11

A zenetudományi szakirodalom három *Christus factus est* kezdetű Bruckner-opuszt tart számon, melyek közül kettő hangszerkíséret nélküli (WAB 9 és 11), egy pedig kísérettel ellátott (WAB 10).¹ Az 1844-ben készült F-dúr *Messe für den Gründonnerstag* bizonyos részei sajnos elvesztek, de szerencsére több proprium tétele, így ez a *Christus factus est* (WAB 9) feldolgozása is megmaradt.² A mise töredékei Bruckner klasszicizáló stílusát, korai zeneszerzői technikáját vetítik elénk. Ilyen ez a tétel is, mely a letisztult harmóniavilágból építkezik, és homofón szerkesztése révén könnyen előadható liturgikus alkalmakon. Brucknernek a WAB

¹ Paul Hawkshaw–Timothy L. Jackson: „Bruckner, (Joseph) Anton.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Második kiadás. 4. kötet. (London: Macmillan, 2001.) 458–487. 480.

² I.h.

10-es számot viselő, 1875-ben komponált hangszerkíséretes nagymotettája szintén vegyeskarra íródott, azonban jóval ünnepélyesebb, polifóniáját tekintve pedig kidolgozottabb, mint a másik két mű. A kezdetben négyszólamú kórust a zenei cselekmény kibontakozásával nyolcszólamúra bővíti. Bár vonószekart és rézfúvósokat ír kíséretnek, szerepük elenyésző, hiszen előbbit a szerző utasítására el is hagyhatjuk – „Besser ohne Violinen” –, utóbbi viszont csak pár ütemben jelenik meg, új hangszínt kölcsönözve a zenei textúrának (1. kottapélda).



1. kottapélda, a Mus.Hs.44227-es számú, WAB 10-es *Christus factus est* motettának első, Bruckner által írt kéziratosa oldala.

A WAB 11-es szám alatti motetta keletkezéséről csak keveset tudunk. Bruckner 1884 májusában írta és csak két évvel a mű bemutatása után, 1886-ban került sor először kiadására.³ A darabot egy kedves barátjának, Oddo Loidolnak (1858–1893), a kremsmünsteri bencés apátság szerzetesének ajánlotta.⁴ A motetta szövege egy szentírási idézet, amelyet az Újszövetségben találunk meg, Pál apostol Filippiekhez írt levelénél.⁵ A második fejezet nyolcadik verssorában kezdődik a mű alapjául szolgáló részlet, amely a következőképpen hangzik magyarul:

Megalázta magát [Krisztus] és engedelmeskedett mindhalálig, mégpedig a kereszthalálig. Ezért Isten felmagasztalta, és olyan nevet adott neki, amely fölötté van minden névnek.⁶

³ I.h.

⁴ I.h.

⁵ Fonyódi Ottó (szerk.): *Biblia*. Ford.: Dr. Gál Ferenc–Dr. Kosztolányi István. (Budapest: Szent István Társulat, 1987.) 1347.

⁶ I.h.

Ha azonban a szöveg helyét a mise liturgiájában keressük, akkor más aspektusát tudjuk kiemelni a zeneműnek. A két mondat jelentéséből kiindulva egyértelművé válik, hogy az egyházi év melyik szakában használatos annak zenei feldolgozása. A Hebdomada Sanctához, azaz a nagyhéthez kapcsolódóan éneklik, azon belül is a nagycsütörtöki (Feria Quinta in cena Domini) szentmise szertartásának képezi részét.⁷ A római katolikus egyház ezen a napon ünnepli az Eucharisztia megalapítását, illetve ezzel a nappal lépünk be a triduum sacrumba, azaz a szent háromnapba.⁸ Ez azért lényeges, mert Bruckner mély vallásossága révén a funkcionális műveinek liturgiába való beilleszkedésére is nagy gondot fordított a komponálási folyamatai során.⁹ A mise több eleme is a magányt, a veszteséget és az ürességet tükrözi. Ilyen például a mindennemű hangszeres zene mellőzése – beleértve az orgonát és az ünnepélyességet szimbolizáló csengettyűket és harangokat is.¹⁰ Az egyedüli kivétel ez alól az énekhang, ami így az egyetlen lehetőséget biztosítja a szertartások zenei szolgálatának elvégzésére. Emellett a mű szinte valamennyi zenei alkotóeleme valamilyen ehhez kapcsolódó szimbolikus jelentéssel bír.¹¹ Ezek az érvek arra engednek következtetni, hogy Bruckner ezen kompozícióját – a másik hangszeres feldolgozással szemben – minden bizonnyal egyházi használatra szánta. Érdemes rámutatni arra, hogy a mű nem a nagyhéten került bemutatásra, hanem november 9-én, Bécsben, amelyről röviden említést is tesz a szerző Theodor Helmmel való levelezésében, de arra nem tér ki, mi volt a különös időpontválasztás oka.¹²

1.1.1. Kromatika és orgonapont

Bruckner egyházi zeneszerzői stílusának egyik legjellemzőbb ismérve a kromatikus menetek, illetve az orgonapont használata. E kettő technikát azért is taglalom egy alfejezetben belül, mert számtalan olyan esetet találhatunk az életműben, ahol ez a kettő a feszültségkeltés folyamatának, a frazeálásnak, valamint a zenei gondolkodásának szerves része.

A Brucknernél előforduló kromatikákat két nagyobb csoportra bonthatjuk. Az első a rövidebb ideig tartó, pár hangos fellépések. Ezek már a korai művekben is megjelennek, minden bizonnyal a klasszikus és barokk hagyományoknak és stílusgyakorlatoknak köszönhetően.

⁷ Barsi Balázs: *Katolikus liturgika. A liturgikus év.* [=Török József–Barsi Balázs–Dobszay László (szerk.): *Egyházzenei Füzetek. I/4.*] Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2013³. 20.

⁸ I.h.

⁹ Felix Diergarten: *Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik.* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2024.) 22.

¹⁰ I.m. 27.

¹¹ Elisabeth Maier: *Anton Bruckner-Lexikon Online: Christus factus est III (WAB 11).* http://www.bruckner-online.at/?page_id=1433&id=d1e8788# (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.03.03.)

¹² Andrea Harrandt: *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 24/1. Briefe: Band I. 1852–1886.* (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2009².) 240.

Szinte az összes kompozíciójában jelen vannak, szerepük azonban különböző. Előfordulnak csak díszítés céljából használt menetek, amik nem lépnek többet, mint két vagy három fél hang. Csak súlytalan ütemrészekben mennek végbe, de jellemzője lehet még, hogy a többi szólam fekvé maradjon, ezért a harmóniában nem következik be nagyobb változás. Erre találhatunk példát a *Locus iste*-ben, ahol a mű végén, a 40. ütemben az alt szólam három lépéses, lefelé tartó kromatikus menettel egy maggiore-minore váltást hoz létre (2. kottapélda). Az ütem kezdetén felhangzó G-dúr akkord 4-3-as késleltetéssel (*c-h*) kezdődik az alt szólamban, majd egy további fél lépéssel a G-dúrból g-moll lesz (*h-b*). Amíg az alt tartja a *b* hangot, majd oldja *a*-ra a 41. ütemben – ezzel egy d-moll akkord 6-5-ös késleltetését idézve elő –, addig a basszus (*cisz-d-disz-e*) és szoprán (*e-f-fisz-g*) kezdi meg a kromatikus haladást felfelé a 40. ütem utolsó ütemrészétől, ami miatt először egy cisz-szűkített szeptimakkord jelenik meg – amely az előbb említett d-mollra oldódik –, majd d-domináns szeptimmé alakul, ami a basszusban és szopránban megjelenő átmenőhang további emelkedésével disz-szűkített szeptimakkorddá változik, és egy 9-10, 6-5, 4-3-as késleltetéssel egy e-moll akkordon nyugszik meg.



2. kottapélda, a *Locus iste* 40. ütemtől kezdődő részlete.

Egy ennél jóval egyszerűbb, de ehhez hasonló helyet találunk a WAB 11-es *Christus factus est* motettában is, például az 51. ütemben, ahol a tenor lefelé történő félhangos lépése a lokális feszültségkeltés egyik eszközeként jelenik meg (3. kottapélda). A kvinthiányos d-moll akkordba beúszó tenor az *e* hangjával azt az érzetet kelti, hogy a szoprán szólamból születik meg saját dallama, ami az ütem harmadik ütésétől kezd majd meg kromatikus ereszkedését, ezzel a kvinthiányos e-félszűk szeptimakkordból a szeptimhang leszállításával szűkített szeptimakkordot hoz létre és ezt oldja F-dúrra.

Találkozhatunk azonban olyan egyedi esetekkel Bruckner korábbi műveiben, ahol a féllépések sorozatát tematizálja és emiatt nem a harmóniai váltások vagy a feszültségkeltés lesz a kiváltó ok, hanem a mű lényegébe való beágyazás.

1.1. Az a cappella motettastílus, a *Christus factus est* WAB 11

51 *p poco a poco cresc.* *f cresc.* *ff*
 su - per, su - per om - ne no - men,
f cresc. *ff*
 quod est su - per om - ne no - men,
p poco a poco cresc. *f cresc.* *ff*
 su - per, su - per om - ne no - men,
p poco a poco cresc. *f cresc.* *ff*
 su - per om - ne no - men,

3. kottapél, a WAB 11-es *Christus factus est* motetta 51. ütemtől kezdődő részlete.

Az 1856-os *Ave Mariában* például az első témának a végén jelenik meg a kromatikus lépés felfelé (4. kottapél). Igaz, hogy funkcióját tekintve díszítésnek tekinthető az átmenő hang, de szerves részét képezi a darabnak, hiszen a téma egy meghatározó eleme, így a darab során többször is előfordul.

1 *mf*
 A - ve, a - ve Ma - ri a, a - ve, a - ve Ma

4. kottapél, a WAB 5-ös *Ave Maria* 1. ütemtől kezdődő alt szólama.

Az 1. (d-moll) mise Sanctus tételében viszont egy nagyon egyedi megoldással találkozhatunk, mégpedig két, egymással ellentétes irányú kromatikus menet szimultán használatával (5. kottapél). Amíg a 14. ütemtől kezdődő részben az énekkari basszus szólam – a kürtökkel megtámasztva – egy felfelé induló, fél- és negyed értékekből álló kromatikus sort énekel, addig a zenekari vonós szólamok egy lefelé vezető, nyolcadoló staccato skálát játszanak, először a D-dúr hangnemi környezetnek megfelelően, majd féllépésekben. A basszus újbóli megszólalása két ütem múlva hasonló az előzőhöz, azonban itt egy kis terccel feljebb, *a* hangról indítja *cisz*-ig a menetet, amit utána megismétel, de visszafelé, míg a kórus többi része hármashangzatokat épít köré.

Allegro moderato
14 *ff*

Baß
Ple - - ni sunt coe - - li,

Hrn.
Fg.

Orch.
Str. *ff stacc.*

5. kottapélda, az 1. (d-moll) mise Sanctus tételének 14. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete.

23 *ff*

Chor
glo - ri - a tu - - - - - glo - ri - a
glo - ri - a tu - - - - -
glo - ri - a tu - - - - -

Orch.
f cresc. *ff*

26

Chor
tu - a, glo - ri - a tu - a.
- a, glo - ri - a tu - a.
- - - - - a.

Orch.

6. kottapélda, az 1. (d-moll) mise Sanctus tételének 23. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete.

Ezt követően a 24. ütemtől a szoprán, – és egy darabig a tenor –, valamint a fuvola, klarinét és fagott *fisz* orgonapontja alatt augmentálva jelenik meg ez a kromatikus lépéssor (6. kottapélda). A basszus *e* és *h* között, az alt pedig *h* és *a* közötti hangterjedelembe mozog, illetve az ellenpontul szolgáló negyedelés is megjelenik, de csak az első és második hegedűben történnek a fellépések. Ezek viszont nem meglepőek, hiszen a mise *Kyrie* tétele pontosan erre a kromatikus mozgásra épül, csak sóhaj motívumok formájában.

Másrészről viszont, ha az előbb említett fellépések súlyos ütemrészekben mennek végbe lassabb mozgással és harmóniai változással is járnak – akár a 2. kottapéldában szemléltetett szoprán kromatikus, de fél értékekben emelkedő skáláját idézve, vagy a d-moll mise *Sanctus* tételének augmentált basszusát megfigyelve –, akkor egy következő csoportjáról beszélhetünk ennek a jelenségnek, hiszen egy jóval erősebb és határozottabb kiemelését tapasztalhatjuk meg a félhangú skálának. Ez legtöbbször sokkal hosszabb, mint az előbb említett csoportban szereplő lépések sorozata, több ütemen keresztül történik és adott esetben egy teljes oktávnyi hangterjedelmet is bejárhat. Lényeges különbség továbbá, hogy egy-két kivételtől eltekintve, szinte mindig felfelé irányuló mozgással történnek a fellépések, általában valamely szélső szólamban.

Ahogy a 3. kottapéldában láttuk, a *Christus factus est* motettában szerepel ilyen lépéssorozat, ráadásul egy igen kivételes szerkesztésben. Az 51. ütemtől kezdődő szakaszban elindul egy fokozás, amelyet nem csak a dinamikai erősödés és a martellatók folyamatos sűrűsödése sugall számunkra, hanem a kromatika megjelenése a szoprán és basszus szólamokban az 53. ütemtől, illetve ezzel együtt a harmóniai sor dúsulása is. Ez a feszült emelkedés madrigalista módon festi meg a „quod est super omne nomen” szövegrészlet jelentéstartalmát – miszerint Isten olyan nevet adott Jézusnak, amely felette áll minden névnek – és készíti fel a hallgatót a mű csúcspontjául szolgáló 57. ütemnél lévő robbanásszerű kinyilatkoztatásra, melyet egy teljes ütemnyi generál pauza előz meg, ezzel is még nagyobb kontrasztot létrehozva a csend és az újból megszólaló tutti között.

Az 53. ütem felütésétől már négyszólamú a faktúra, hiszen az alt szólam is belép, ráadásul forte dinamikával. Így a korábbiakban említett kvinthiányos szeptim-harmóniasor a továbbiakban teljessé válik, ezzel még intenzívebb és tömörebb hangzást előidézve. Bruckner itt sehol sem használ alaphelyzetű akkordokat, kizárólag fordításokat, hogy a csúcspont előtt semmiképpen ne érezzünk nyugvópontot. A kettős kromatikus emelkedés egy F-dúr szextakkordról indul el és egy f-szűkített kvintszextté alakul az alt szólam kritikus kis decima ugrásával, amit egy D-dúr kvartszextakkord követ, majd egy *fisz*-szűkített kvartszextakkorddá fokozódik a két belső szólam mozgásával. A tudatos építkezést mutatja az is, hogy az ütemek

fő súlyain csak hármashangzat fordításokat alkalmaz, míg négyeshangzatokat és késleltetéseket az ütem súlytalan részein használ. Logikus tehát, hogy az 54. ütemre érkezve egy g-moll szext következzen, amit tovább sző ugyancsak az alt ugrásával – ezzel keresztállást előidézve a szopránnal – egy g-moll kvintszextté, hogy az ütem háromra való érkezéskor egy E-dúr kvartszext szólaljon meg, ami tovább feszül egy e-szűkített kvintszextté, majd megérkezik egy fortissimo a-mellékdomináns kvintszextre az 55. ütem első súlyán. Ez után következik a korábban is említett generál pauza, amit a mű csúcspontja követ egy d-moll akkordon, és ahonnan elkezdődik a feszültség fokozatos oldása.

Az orgonapont használata, ami Bruckner legtöbb művében megjelenik, orgonista múltjából fakad. Mivel jelentős mértékben foglalkozott az orgonairodalommal, valamint kántori szolgálatot is ellátott több templomban, így nyilvánvalóan ismerte azokat a játéktechnikákat és zeneszerzői fogásokat, amik a hangszer sajátos jellegéből fakadnak, többek között az orgonapontot és a felette történő szabad vagy kötött improvizatív szerkesztést, szekvenciális fokozást.¹³ A tradíciót követve – eltekintve pár kivételtől – szinte minden esetben a legmélyebb szólamban alkalmazza és szerves része a felette mozgó harmóniasornak. Olyan érdekes formáival is találkozhatunk, mint például az 1. (d-moll) mise Gloria vagy Credo tételeiben, ahol a megszokottól eltérően az üstdobban jelenik meg több, mint húsz ütemen keresztül, vagy a *Te Deum*-ban, ahol a 175. ütemtől a brácsában szerepel.

7. kottapélda, a WAB 11-es *Christus factus est* motetta 47. ütemtől kezdődő részlete.

¹³ Andreas Jacob: „Konzerttätigkeit und der Orgel: Improvisation und Literaturspiel.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 44–47. 44.

A korábban vizsgált *Christus factus est*ben két helyen találunk orgonapontot, mindkét esetben konvencionális módon, a basszus szólamban. Először a 43. ütemben az alaphangnem domináns hangján, egy kis *a* hangon indítja a pedálhangot egészen az 50. ütemig, majd a 65. ütemtől az alaphangon, kis *d* hangon kezdi meg az orgonapontot, ami a 70. ütemig tart. Mindkét esetben egy nagyon ismert melizmatikus szekvencialánc jelenik meg, amit több művében is használ – azokban is többnyire orgonapont felett – (7. kottapélda). Például a 2. (e-moll) mise Kyrie (35–39. ütem vagy 104–110. ütem) és Agnus Dei (52–53. ütem vagy 60–69. ütem) tételében, vagy akár a *Te Deum* Salvum fac tételének végén, az „in aeternum” szövegrészletnél (8. kottapélda). A basszusban kitartott hang kiváló alkalmat teremt arra, hogy egy szakasz funkcióját elnyújtsa, ezzel kiemelve az egyes formai egységek határát. A feszültség fenntartása, ami miatt a későbbi funkcióváltás sokkal erősebb hatást kelt, ugyanolyan fontos volt számára.

104 *pp* Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri

pp e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri

pp Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri

pp e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri

8. kottapélda, a 2. (e-moll) mise Kyrie tételének 104. ütemtől kezdődő részlete.

Ezt tapasztalhatjuk ugyanakkor pályája végén írott a cappella műveiben is, ahol rendre előfordul az orgonapont. A saját maga által oly nagyra tartott *Te Deum* című oratóriumában például egy olyan érdekes szerkesztéssel találkozhatunk, ahol a kromatikus emelkedést progresszív módon keresztezi az orgonaponttal, ezzel maximálisan kihasználva a két zeneszerzői technika feszültségkeltő erejét.¹⁴ A 465. ütemben a szoprán szólamot – megerősítve a fafúvósokkal együtt –, a szokásostól eltérően, felső orgonapontot indít *fisz*-ről, amelyről csak hét ütemmel később derül ki, hogy tulajdonképpen az egy kromatikus menetnek az első hangja volt. A 472. ütemben a második ütemrészen következik a fél hangos emelkedés *fiszisz*-re, de az

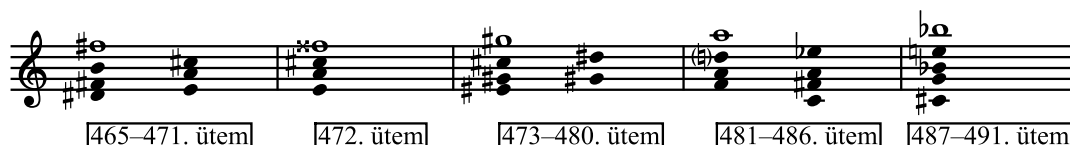
¹⁴ August Göllerich: *Ein Lebens- und Schaffens-Bild. 4. kötet.* (Regensburg: Gustav Bosse, 1922–1937.) 143.

azt követő ütemen már *gisz* tartott hang szerepel egészen a 480. ütemig. A 481. ütemtől már *a* hang van, amit a 487. ütemben *b* követ. Ennek a kromatikus emelkedésnek az előrevetítése már korábban megtörténik a fuga-szakaszban a 425. és 433. ütem közötti részben, viszont akkor még diminuálva hallhatjuk (9. kottapélda).



9. kottapélda, a *Te Deum* 425. ütemtől kezdődő szoprán szólama.

Ha ebben a részben a szopránban szereplő félhangos lépéseket külön frázisként értelmezzük, akkor azt láthatjuk, hogy itt sem használ a különböző részekre való megérkezéskor alaphelyzetű akkordokat, csak fordításokat (10. kottapélda).



10. kottapélda, a *Te Deum* 465. ütemtől kezdődő részének harmóniai kapcsolatai a szoprán kromatikus emelkedése szerint.¹⁵

Már az első H-dúr hármas is szextfordításban szerepel, ami a váltás előtti pillanatban fiszpentaton szeptimmé változik. Ezután jön a kivételnek mondható, csak fél értékig megszólaló *a*-ra épülő bővített szextes akkord kvintszext fordítása, ami egy domináns terckvartnak hangzik, és ami oldódik egy gyenge Cisz-dúr szextakkordra a 473. ütemben. A 479. és 480. ütemben ismét egy érdekességre lehetünk figyelmesek, ugyanis közvetlenül a váltás előtt csak egy *gisz-disz* hangköz szól a kórusban és a zenekarban egyaránt – ennek a használatáról és fontosságáról az 1.1.2-es alfejezetben lesz szó –, ami a következő részben egy d-moll szextakkordon nyugszik meg. Már a 484. ütemben megkezdődik a sűrítés a végső tetőpontra egy fisz-szűkített terckvarttal, amit tovább feszít Bruckner azzal, hogy az összes szólamot megemeli fél hanggal, így a 487. ütemtől kezdve a 491. ütemig csak egy akkordot hallunk, mégpedig egy cisz-szűkített szeptimet. Amíg a továbbiakban ezt a folyamatot erősíti tovább a kórus kíséret nélküli unisonója

¹⁵ A kottapéldában az egész értékekben mozgó, legfelső szólam a szoprán szólama, a legalsó szólamban található az akkordok basszushangjai, a többi szólam pedig a harmónia többi hangját mutatja.

– ami a záró C-dúr ötödik fokán, egy g hangon áll meg –, addig a zenekar kadenciával készíti elő a mű ünnepélyes lezárását.

1.1.2. Harmóniai kapcsolódások és mozaikosság

Bruckner korai zeneszerzői gondolkodásába jelentős változást hozott az 1863-as év, amikor megismerkedett a *Trisztán és Izoldán* keresztül Wagner zenéjével, aminek következtében intenzív munkába kezdett, hogy más fajta műveket komponáljon.¹⁶ Ennek hatása tisztán kirajzolódik az ugyancsak 1863-ban elkezdett *Germanenzug* című művében, amivel két évvel későbbi első megszólalásakor második díjat nyert egy fesztiválon.¹⁷ A klasszikus zárlatokat előkészítő kadenciák vagy a hangnemek közötti kapcsolódások megreformálásának igénye azonban már jóval ezelőtt bekövetkezett nála. Az 1856-ban írt, WAB 5-ös számú *Ave Mariában* a szemünk láttára esik szét a klasszika gondolatvilága, a generál basszus használata és a hangnemtervek meghatározott rendszere. Erre enged továbbá következtetni az a tény, hogy ettől a műtől kezdve nem használ számozott basszust egyházi kórusműveiben és a harmóniai kapcsolatok is távolabbra mutató hangnemi kitéréseket vetítenek elénk.

A basso continuo egészen pontosan a 16. ütem közepétől kezdve hiányzik (11. kottapélda). Innentől az orgona szólama teljesen kidolgozott, de tudatos döntése az is, amikor a basszus szólam egyedül szerepel és nem épít rá harmóniát, hiszen a zenei szövet dúsítása vagy ritkítása, azaz a hangzásképzés konkrét elképzelése már előtérbe kerül. A harmóniai kapcsolatokat pedig a 18. ütemtől lehet a legjobban látni. Az eredetileg F-dúrban induló mű a 17. ütemben g-moll ötödik fokra zár le, majd a 18. ütemben B-dúrban folytatódik és az innen kezdődő átvezetéssel (B-dúr–F-dúr–c-moll–G-dúr–Esz-dúr) végül Asz-dúrba érkezik.

Ahogy a 11. kottapéldában látjuk, a 19. ütemben a c-moll utáni ötödik fokot egy Esz-dúr követ a 20. ütemben. Mivel a két akkord között kimaradt az újbóli c-moll megszólalás, ezért egy tercrokonság kapcsolat jön létre, aminek markáns kiemelését sforzatóval és külön súlyozással erősít meg a szerző.

A tercrokonság fordulatok közül mindegyiket fellelhetjük Brucknernél, amiből hármat – a diatonikus kapcsolatokat is beleértve – egymás melletti akkordok közvetlen kapcsolódásakor láthatunk, viszont a negyedik típussal, a közös tercű tercrokonsággal, csak az egyes formai részek hangnemeinek összehasonlításakor találkozhatunk.

¹⁶ John Williamson: „The Brucknerian symphony: an overview.” In: John Williamson (szerk.): *The Cambridge Companion to Bruckner*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) 79–91. 86.

¹⁷ Ivana Rentsch: „Weltliche Vokalmusik.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 290–309. 304.

(solo)

15 *f*

S. et be-ne-dic-tus fru-ctus ven-tris tu-i,

Org.

5 3 2 # 6 5 3

Adagio
(Chor)

18 *mf* *sf* *decresc.*

S. Je-sus, Je-sus, Je-sus.

mf *sf* *decresc.*

A. Je-sus, Je-sus, Je-sus.

mf *sf* *decresc.*

T. Je-sus, Je-sus, Je-sus.

mf *sf* *decresc.*

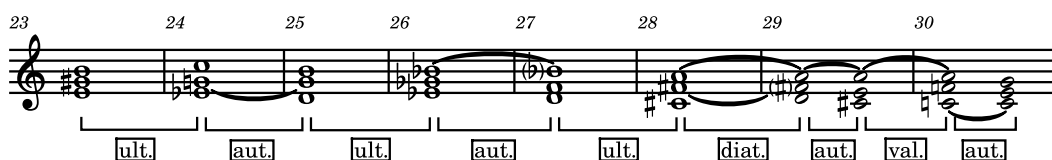
B. Je-sus, Je-sus, Je-sus.

Org.

11. kottapéllda, a WAB 5-ös *Ave Maria* 15. ütemtől kezdődő részlete.

Az első, amit a legritkábban használ, viszont annál nagyobb a jelentősége a zenei faktúrát tekintve, az ultra tercrokonság. Ebben az esetben két egymást követő akkord között nincs azonos hang és az emiatt létrejövő többkvintes elmozdulás egy nagyon éles váltást eredményez. A zenei folyamat megtörik és bár a frázis tovább halad, a hallgató kizökken az addigi lineáris gondolatmenetből. Ilyen fordulatot fedezhetünk fel az *Ecce sacerdos magnus*-ban több helyen is. A legjellegzetesebb viszont az a tercrokonság kapcsolatban bővelkedő harmónialánc, amelyik az „Ideo jurejurando” szövegrészlettől, azaz a repetendától kezdődik. Az itt létrejövő akkordpárok mindegyike ultra tercrokonságnak számít. Mivel minden harmóniát egy teljes ütemig hallunk, így a 12. kottapéllda kivonatolt akkordjain is jól

szembetűnnek ezek a kapcsolódások. Elsőként azonban azt kell megemlítenem, hogy az előző formarész C-dúrban fejeződik be, ami a vizsgált új részben szereplő E-dúr kezdésnek egy valódi tercrokonságot viszonyának tekinthető. Az E-dúr indulás után c-moll következik, majd a c-moll ötödik fokára (G-dúr) ugrunk, ami viszont nem oldódik, hanem tovább feszül esz-mollra. Ezt a szekvenciális fordulatot ismétli meg Bruckner, tehát az esz-moll ötödik foka (B-dúr) kerül sorra és az ahhoz kapcsolódó ultra tercrokonságot, mégpedig a fisz-moll. Ezt követően a harmóniak már fél értékekben követik egymást, és elhagyva az ultra tercrokonságot fordulatokat, autentikus lépésekkel válnak egészen addig – egy diatonikus kapcsolódást leszámítva –, amíg az A-dúr átértelmezésével egy valódi tercrokonságot nem hoz létre a komponista, hogy elérje és megerősítse az általa megkívánt d-moll hangnemi területet. Hasonló jelenséget találunk a *Locus iste* 21. ütemétől kezdve, az „irreprehensibilis est” szövegrészletnél.



12. kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* 23. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete.

Az alfejezetben vizsgált *Christus factus est*-ben viszont egy rejtett ultra tercrokonságot találkozhatsz. Különlegessége abban rejlik, hogy a kottát nézve nem lehet könnyedén észrevenni ezt a váltást, ugyanis a kvintkörön való távolodás miatt több módosítójelet kellene ebben az esetben használni, viszont ekkor a kotta olvashatósága nagyban romlana. Ezt elkerülendő Bruckner úgy határozott, hogy a kottaolvasás könnyítése érdekében enharmonikusan átértelmezi a következő szakaszt. Mindez a 25. ütemben található, amikor is az Asz-dúr környezetből H-dúr felé vesszük az irányt, és ezt a hangnemi átmenetet egy közbeékelte C-dúr, majd gisz-moll követi (13. kottapélda). Ha azonban a frázisvégi H-dúrt Cesz-dúrként fogjuk fel, és az összes előzményt enharmonikusan visszaértelmezzük, akkor a C-dúr utáni harmónia nem gisz-moll, hanem asz-moll lesz, így máris világossá téve az ultra tercrokonságot fordulatot, amit csak a mű elhangzása során lehet sejteni. Ebben az esetben viszont az első frázis Asz-dúrja valódi tercrokonságot mutat a második frázis H-dúr (Cesz-dúr) zárlatával. Ugyanez a fordulat fellelhető ugyanebben a formában a *Te Deum* In te Domine speravi szakaszában a 464. és 465. ütemei között.

Az előbbieken már rengetegszer említettem a valódi tercrokonságot, ami a második csoportját alkotja a Bruckner által használt jellemző akkordfordulatoknak, ráadásul ez az a

kapcsolódási módozat, amit – a diatonikus kötések után – a legtöbbször használ műveiben. Azokon az általános megfigyeléseken túl, mint hogy az akkordpár között csak egy hang azonos, valamint csak ugyanolyan színezetű harmóniak között jöhet létre, egyedi jellemzőket is megállapíthatunk.

21 *p poco a poco cresc.* *f*

Prop - ter quod et De - us ex - al - ta - vit il - lum, prop - ter

25 *mf poco a poco cresc.* *ff* *p*

prop - ter quod quod et De - us ex - al - ta - vit il - lum et

13. kottapélda, a *Christus factus est* 21. ütemtől kezdődő részlete.

Az egyik ilyen, hogy szinte az összes esetben az első akkord terc hangját nevezi ki a következő akkord alaphangjának. Példaként említhetem még a korábban vizsgált mű 25. ütemében szereplő C-dúr akkordját, ami után egy E-dúr szólal meg a szoprán kromatikus lépésének köszönhetően, ahol a C-dúr terce lesz a következő akkord alapja (13. kottapélda). Ennek az ellenkezője történik a 11. és 12. ütemek között, amikor a szekvencialánc után az f-moll/Asz-dúr tonikai környezetbe megérkezve egy ötödik fok szólal meg, majd ennek a beékelődött C-dúr akkordnak az alaphangja lesz a következő akkord, azaz az Asz-dúr terce.

10 *pp* *f*

di - ens us - que ad mor - tem,

mor - tem

14. kottapélda, a *Christus factus est* 10. ütemtől kezdődő részlete.

Ha megvizsgáljuk ezeket a valódi tercrokonzváltásokat a többi szerzeményében is, akkor azzal is kiegészíthetjük az általános észrevételeinket, hogy a plasztikusabb átmenet érdekében számtalanszor használ egy sajátos zeneszerzői eszközt, ami nem más, mint a funkciógyengítés. A motetta 11. ütemében, a C-dúr akkord csak egy pillanatig sejlik fel, mint egyfajta nyugvópont, de azonnal unisono *c* hanggá módosul a teljes kórusban, ezzel elgyengítve a korábban hangzó dúrtercet, és ezért a folyamatot továbblendíti a tercrokonzváltás hangnem kezdőakkordja felé (14. kottapélda). Ugyanez megismétlődik a 24. ütemben, ahol egyedül a tenor viszi tovább a két harmónia közös hangját (13. kottapélda). Ez a fajta gondolkodás lehetőséget teremt a különböző frázisok gyengédebb összekapcsolására, elkerülve a hirtelen törést a mű folytonosságában. Nagyban segít az is, hogy a 21. ütemben kezdődő négy ütemes zenei anyagot ismétli vissza, megerősítve a szöveg kohézióját, illetve a szerző által bejegyzett metrikus számok is azt sugallják, hogy ez egy nagy egység, mégis a töredezettség érzését keltheti a hallgatóban. De vajon a hangzásélmény mennyiben befolyásolja a lejegyzett vagy valósnak vélt formai arányokat?

Ahhoz, hogy erre választ adjunk, először össze kell hasonlítanunk a mű hangnemi kapcsolódásait a szerző által elképzelt frazeálásokkal. Olyan szerencsés helyzetben vagyunk, hogy Bruckner nemcsak a metrikus számokat jegyezte be a kézírataiba, hanem a ciffreket is saját maga helyezte el, ezzel is jelezve az egyes frázisok határait. Az 1. táblázatban láthatjuk mindhárom fajta felosztást, elsőként a ciffer szerint, majd a metrikus szám, valamint a hangnemi kapcsolódások szerint. Érdekes leolvasni, hogy az első, leghosszabb szakasz több kisebb részre osztható. A metrikus számok alapján az első hat ütemről leválik a 7. ütemtől kezdődő, szekvenciális rész, amivel Desz-dúr felé haladunk és tart a 18. ütemig. A maradék két ütemes egység a forma helyreigazítására szolgál – amelyről bővebben a 2. fejezetben esik majd szó –, és ami a darab végén ugyancsak megjelenik. Hangnemi szempontból viszont nem kapunk nyugvópontot a kezdeti d-molltól egészen a 19. ütemig, ahol a Desz-dúr harmóniát megerősíti egy kadenciális zárattal, újabb példát szolgáltatva a tercrokonzváltás negyedik, közös tercű akkorddal való modulálására. Az A ciffert is két részre bonthatjuk hangnemi szempontból, mégpedig egy Asz-dúr (21–24. ütem) és egy H-dúr/Cesz-dúr (25–28. ütem) szakaszra, de ezt korábban már kifejtettem. Ezen kívül már csak a C ciffernél tudjuk a frázist tovább osztani. Itt egy paralel váltást láthatunk a két hangnem között, hiszen a 33–38. ütemig C-dúr szerint gondolkodhatunk, míg a 39–42. ütemig a-moll szerint.

Ziffer																																																
Ütemszám	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42						
Metrikus szám	6						12														2		8								4						6						4					
Hangnem	d-moll						Desz-dúr																Asz-dúr		H-dúr/Cesz-dúr						e-moll (pik.)		C-dúr						a-moll									
Tercrokonság							közös tercű														-		-		-		-		-		-		-		-		-		-		-		-		-			
																						-		-		-		-		-		-		-		-		-		-		-						
Ziffer																																																
Ütemszám	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79											
Metrikus szám	8								6								8								6								8								1							
Hangnem	a-moll (pik.)								d-moll dom. (A-dúr)								d-moll								g-moll dom. (D-dúr)								g-moll (pik. V. fok)															
Tercrokonság	-						-				-				-				-				-				-				-				-				-				-				-	

1. táblázat, a *Christus factus est* formai tagolásának lehetőségei.

Ezt támasztja alá Bruckner metrikus számaival is, tehát megállapíthatjuk, hogy a három szempont összefügg és kiegészítik egymást, s bár számít a köztük lévő harmóniai kapcsolat, mégsem ez fogja kirajzolni a mozaikosság lényegét.

A töredezettséget tehát nemcsak a harmóniák kvinttávolságai miatt érezzük, hanem az egyes frázisok kapcsolódása – vagy annak hiánya –, a különböző zenei anyagok, újabb és újabb motívumok, dinamikai változások és a szünetek használata miatt is. Vegyük például a generál pauzát, amit a 20. ütemben találunk, vagy a 32., illetve 50. ütemek szüneteit. Ezek olyan markáns vonalat húznak, hogy utánuk egyértelműen új formai egységnek kell következnie.¹⁸ A 21. ütemtől való dinamikai építkezés (*pp–f*, majd *mf–ff* és ismét *p–mf*) éppúgy meghatározza a szakasz heterogén szövetét, mint az invenciózus témahasználat. A „propter quod et Deus” szövegrészlet témája merőben különbözik a „quod est super” témájától, aminek pedig legalább háromféle verziója szerepel a mű második felében. De ide tartozik még a funkciógyengítés okán létrejött terchiányos akkordok és hangközök használata – mint az *Ecce sacerdos magnus* motettában, vagy a *Te Deum* eleje –, valamint a pikárdiai terccel való modulálás. Ez utóbbinak az a lényege, hogy az előző hangnem egy pikárdiai terces első fokra zár le, amit Bruckner átértelmez a következő moll hangnem dominánsává, ezzel létrehozva az autentikus lépést és kijelölve a zene folyamatának irányát.

Különös figyelmet kell szentelnünk a Bruckner által használt nápolyi fordulatoknak, melyek gyakran jelennek meg különböző formákban az egész életműben. Legkésőbbi a cappella egyházi kompozíciójában, a *Vexilla regis* 10. és 11. üteme között találhatunk ilyen fordulatot, frázis közben. A mű C-dúr alaptonalitásához képest a 8. ütemben +1 kvintes emelkedéssel G-dúrba érkezünk, ahonnan a következő frázis H-dúr kezdőakkordját egy valódi tercrokron fordulattal érjük el, ezzel az alaphangnemhez képest +5 kvintes emelkedést létrehozva. Erről a H-dúrról tekintünk vissza a nápolyi C-dúrba a 11. ütemben, majd a 12. ütemvégi a-moll szeptimakkord után ismét H-dúr következik, ami viszont már egy e-moll ötödik fokaként viselkedik, igyekezve a zárlat felé, ami végül pikárdiai terccel fejeződik be (15. kottapélda).

Másik fajta előfordulása ennek a kapcsolatnak, amikor egy zárlatban használja, mint a *Salvum fac populum* esetében (16. kottapélda). A kadenciális fordulat előtt ugyanis C-dúr közegben mozog a zenei anyag, viszont a hátulról számított 5. ütemben alkalmazott nápolyi Desz-dúr akkorddal egy csapásra esünk öt kvintet az előző hangnemhez képest.

¹⁸ Ésszerű ez a lépés, hiszen az eredeti graduálé főrésze is itt ér véget és csak ez után következik a verzus szakasza a „propter quod et Deus” szövegrészlettel, ami az „illum” és „nomen” szavak utolsó szótagján dús melizmával zárja le a verzus nyitó és zárótagját.

unt: ful - get cru - cis, ful - get cru - cis my

15. kottapélda, a *Vexilla regis* 8. ütemtől kezdődő részlete.

quem ad - modum spe - ra - vi-mus, spe - ra - quem ad - modum spe - ra - vi-mus, spe - ra - quem ad - modum spe - ra - vi-mus, spe - ra - quem ad - modum spe - ra - vi-mus, spe - ra -

- - - vi - mus in te. ra - vi - mus in te. - vi - mus in te. - vi - mus in te.

16. kottapélda, a *Salvum fac populum* utolsó kilenc üteme.

A basszus által létrehozott szekvencia logikus folytatása ez, hiszen a tiszta kvart ugrás után a következő ütemben lévő megismételt kvart motívum kis szekunddal feljebb indul. A szekvencialánc értelmében ugyanezt kell megismételnie, így a *d* hang után következetesen érkezik az *esz* hang. Az eddigi tapasztalatainkból kiindulva a b-moll közeget – és ezzel a művet is – egy ötödik fokon kellene zárni, azaz F-dúron, de nem ez történik, hanem visszalépünk az

előző hangnem első fokára, vagyis C-dúrra. Ha itt is a hangzásélményt vesszük figyelembe, akárcsak az előbbieken a *Christus factus est*-nél, akkor a b-mollban lejegyzett szakaszt átértelmezve aisz-mollra, ismét ultra tercrokönfordulatot ismerhetünk fel.

A *Tota pulchra es* kezdetű motettájában egy még váratlanabb hangnemváltást vehetünk észre. Itt ugyanis nem tercrokön fordulattal vagy kadenciális zárlat után történik változás, hanem egy szó szótagja alatt, miközben melizmatikus zenei anyagot énekel a kórus. Igaz, hogy egy gyors diminuendóval a fortéről pianóra megpróbálja csillapítani és ellágyítani a hangzást Bruckner, hogy érzékeny legyen a váltás, de még így is meghökkentő (17. kottapélda). A 49. ütemben kezdődő harmóniasorban csak alaphelyzetű hármashangzatokat használ, így a d-moll harmónia után egy A-dúr következik, ami egy B-dúrra vezet tovább, majd F-dúrra érkezik. Ezt követi egy nápolyi színezetű mellékszubdomináns, vagyis egy Gesz-dúr, majd az új, Desz-dúr hangnemet egy kadenciával erősíti meg, ezért a kiinduló és záró hangnemek között (d-moll–Desz-dúr) közös tercű akkordfordulat jön létre. Ezt követően a tenor szólista az orgonistával együtt kilép ebből a hangnemi környezetből egy valódi tercrokön kapcsolattal B-dúr felé, és egy *b*-ről indított háromhangos skálátöredékkel *d*-ig énekel, amit a tutti kórus ismételt valódi tercrokön fordulata D-dúrral lendít tovább.

17. kottapélda, a *Tota pulchra es* motetta 49. ütemtől kezdődő részlete.

Az alfejezetet a plagális záradékok áttekintésével és azok jelentőségével szeretném lezárni. Ha az a cappella helyek kadenciáit vizsgáljuk, akkor a megszokott fordulatokon kívül sok esetben találkozhatunk azzal az archaizáló szerkesztéssel, amikor a záróhangnem ötödik fokán áll meg és ér véget a kompozíció. Ez a fajta megoldás a reneszánsz és korabarokk stílus sajátja, amit Bruckner maga is gyakran alkalmaz kóruszenéjében. Ahhoz viszont, hogy ez értelmet nyerjen, kénytelenek vagyunk bizonyos részeket új hangnemi környezetbe helyezni. Ezekben az esetekben, az alaphangnem szerinti fokszámsor azt mutatja, hogy a mű dúrterces harmónián áll meg, amit egy negyedik fok utáni hetedik fokú szűkszeptim terckvart fordításával erősít meg. Az előzményekben viszont már többször szerepel az alaphangnem pikárdiai

variánsa, ami a harmóniai környezet és az ingamozgások figyelembevételével egy mellékdomináns hármashangzatnak hallható. Így tehát az előbbi zárlati formula megváltozik és először egy első fok, majd egy emelt alapú, negyedik fokú szűkszeptim terckvart fordításaként lehet leírni az akkordot, ami egy dúrterces ötödik fokra oldódik.

Ez a fajta kadenciális fordulat történik a *Christus factus est* utolsó három ütemében (18. kottapélda). A darabban a következőket figyelhetjük meg: a mű alaphangneme d-moll, ami pikárdiai terccel ér véget, tehát D-dúrral. A kotta alapján a 77. ütemben a tenor figurációjával egy 9-8-7#-8-as negyedik fok (g-moll) szerepel, ami a következő ütemben alakul át összhangzatos moll szerinti hetedik fokú szűkített szeptimmé (*g-e-cisz-b*) és oldódik a dúrterces első fokra (D-dúr). Az előző levezetést alkalmazva viszont ezt halljuk a mű előadásakor az utolsó három ütemben: az előzményeket vizsgálva g-moll hangnemi területen vagyunk, aminek az ötödik foka szólal meg, amit a 77. ütemben egy első fokú hármashangzat követ, majd ez alakul át az emelt alapú, negyedik fokú szűkített szeptimakkord terckvart fordításává és oldódik a 79. ütemben a dúrtercű ötödik fokra. Ugyanezen fordulatok történnek például a 2. (e-moll) mise Kyrie tételének lezárásában, vagy a *Tota pulchra es* legvégén.

75 om - ne, om - ne dim. no - men.

18. kottapélda, a *Christus factus est* 75. ütemtől kezdődő részlete.

Láthatjuk tehát, hogy Bruckner harmóniavilágában milyen fontos szerepet játszanak a tercrokon fordulatok, az orgonapont, a kromatikus menetek vagy a nápolyi harmóniák alkalmazásai. Ez a progresszív, előreutató gondolkodásmód nem véletlenül váltotta ki az akkoriban induló és virágzó cecilianista mozgalom követőinek rosszallását, akik az egyházi zene egyszerűségét, a reneszánsz mesterek a cappella kórusrepertoárjának felélesztését és a gregorián ének újbóli használatát tartották legfontosabb célkitűzésüknek, és akik a nehézkessé vált szimfonikus misetípus liturgikus használatát tudatosan kerülték.¹⁹ Mégsem volt ez

¹⁹ Nicholas Bygate: *Nineteenth Century Sacred Music: Bruckner and the rise of the Cäcilien-Verein*. DMA disszertáció. Washington: Western Washington University, 2020. (Kézirat). 61.

1.1. Az a cappella motettastílus, a *Christus factus est* WAB 11

szerzőnkre akkora hatással, mint mondjuk Lisztre, aki szívügyének tekintette a mozgalom szellemében való komponálást.²⁰ Bruckner a saját útját követte élete végéig, ami szimfóniáiban, a cappella és hangszerkíséretes egyházi műveiben jelentősen érezhető.

²⁰ Hamburger Klára: *Liszt Ferenc Zenéje*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2010.) 35.

1.2. A hangszerkíséretes motettastílus, az *Ecce sacerdos magnus* WAB 13

1885. október 4-én ünnepelte a linzi egyházmegye fennállásának századik évfordulóját, aminek keretében hatalmas ünnepséget szervezett a székesegyház. Ugyan Bruckner ekkor már több, mint tizenöt éve Bécsben élt és dolgozott, korábbi hivatalára tekintettel mégis felkérték egy ünnepélyes mű komponálására, melynek helyzetéről így ír Johann Baptist Burgstallernek (1840–1925), a linzi új dóm akkori karnagyának:

Nagytiszteletű Püspökhelynök úr! Végre most már rendelkezésemre állnak szabad óráim a mű megírására, amik már régóta nem voltak!!! Így megtartottam a szavamat, és egyúttal megküldöm Nagyméltóságú Úrnak az új „*Ecce sacerdos magnus*”-t. [...] A „*Sicut erat*” nincs előírva számomra; de feljegyeztem a Choralban.¹

Azt nem tudjuk, hogy miért volt annyira sietős a dóm vezetésének az új mű elkészülte, hiszen csaknem fél évvel az ünnepség előtt, 1885 májusában írta a levelet Bruckner. Egyesek úgy vélik – a liturgikus szövegből következtetve –, hogy az új püspök beiktatásakor, április 28-án szerette volna a székesegyház a művet előadni, ám erre nincs bizonyíték. A szöveg valóban a püspök érkezéséhez, üdvözléséhez kapcsolódik, de ilyen alkalom nem csak egy kinevezési ceremónia közben lehetséges, hanem számos más liturgikus alkalomkor, amikor ünnepélyes, püspöki szentmisére kerül sor. A bibliából vett részlet a Sirák fiának könyve 44. vers, 16–27. soraiból való válogatás, fordítása a következő:²

Íme, a főpap, ki életének napjaiban tetszésére volt az Úrnak: Ezért eskü által szaporította meg őt az Úr népe között. Minden nép áldását adta neki, és szövetségét megerősítette a fején. Dicsőség az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek, miképpen kezdetben, most és mindörökké. Amen.³

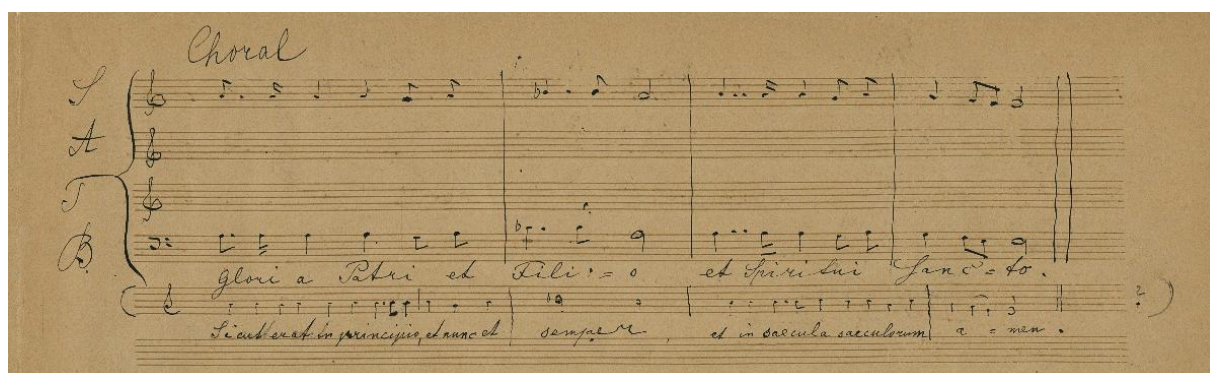
A levél végén szereplő utóirat egy érdekes megjegyzést tartalmaz, miszerint Bruckner nem írta meg a kis doxológia második felének dallamát. Arról sajnos nincs pontos adat, hogy

¹ „Hochwürdiger Herr Domvicar! Obwohl mir nun meine Erholungsstunden für die Composition zur Verfügung stehen, u auch die seit langem nicht!!! So habe ich doch Wort gehalten u, sende Euer Hochwürden unter Einem das neue »*Ecce sacerdos magnus*«. [...] »*Sicut erat*« ist mir nicht vorgeschrieben; doch habe ich es angemerkt im Choral.” Fordítás tőlem. Andrea Harrandt: Anton Bruckner. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 24/1. Briefe: Band I. 1852–1886.* (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2009².) 283.

² A teljes bekezdés innen: Felix Diergarten: *Anton Bruckner: das geistliche Werk.* (Salzburg: Müry Salzmann Verlag, 2023.) 123.

³ Fordítás tőlem.

ez miért történt így, viszont több, mint valószínű, hogy ismerte a közreműködő templomi énekkart, akik tudatában voltak az összes zsoltártónusnak, ezért azt könnyedén hozzáilleszthették a verzusokhoz, vagy ez esetben a kis doxológia szövegéhez. Ahogy a kéziratban is láthatjuk, a Szentháromság dicsőítésére szolgáló ima dallama csak a szopránban és a basszusban található és ritmizálva lett lejegyezve, ami szöges ellentétben áll Bruckner korábbi műveiben szereplő gregorián adaptációinak helyeivel, hiszen ott fehér menzurális notációt alkalmaz mindennemű ritmus nélkül (19. kottapélda). Felmerülhet tehát, hogy a leírtak szerint kell-e előadni a részletet, vagy ez csak segítség az énekeseknek a szöveg helyes prozódiajának alkalmazásához.



19. kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* kézirat 7. oldalának részlete.⁴

Azt is láthatjuk továbbá, hogy a doxológia teljességgel nélkülözi a hangszerkíséretet, csak a cappella kórus énekel, felidézve a korábbi korok hagyományos, liturgikus zenéjét. A kapcsolt kottasor alatt idegenkezű bejegyzést is észrevehetünk, amely kiegészíti a Bruckner által megírt első szakaszt egy feltehetően oda passzoló második résszel.

A kompozíció formáját tekintve egy válaszos zsoltárról beszélhetünk. Jellemzősége ennek a rezponzoriális stílusnak, hogy kétkórusos technikát alkalmaz. Többnyire az egyik kórust az előénekes vagy egy kisebb apparátus képviseli, a másikat egy sokkal nagyobb tömeg, például a jelenlevő hívek vagy a teljes szköla. A két együttes párbeszéde, válaszolgatása a stílus sajátja. Formáját tekintve áll egy főrészből (A+R) – vagyis egy antifónából (A), ami két részre oszlik és aminek a második tagját repetendának (R) hívjuk, valamint egy verzusból (V) – egy zsoltárvers sora – és kis doxológiából (D). Az előadásmódja pedig így néz ki betűkkel kifejezve:

⁴ Wiener Männergesang-Verein.

(A+R)–V–R–D–(A+R). Zenei anyagukat tekintve az antifóna jóval egységesebb, homogénebb és összefüggőbb, mint a verzus, amely egyszerűbb és inkább betét-jellegű.⁵

Ha mindezt az *Ecce sacerdos*-ra vetítjük, akkor szinte teljes egyezést tapasztalhatunk. A főrészt (A+R) megfeleltethetjük az első harminckilenc ütemnek („*Ecce sacerdos magnus*” + „*Ideo jurejurando*”), a verzust (V) a 40–63. ütemig terjedő résznek („*Benedictionem omnium gentium*”), a doxológiát (D) pedig értelemszerűen a „Choral” feliratú, ütemszám nélküli résznek („*Gloria Patri*”). Az egyezés viszont azért nem teljes, mert a doxológiát követő részben nem a teljes antifóna hangzik el (A+R), hanem csak annak második fele, a repetenda, amit minden bizonnyal a mű dramaturgiai felépítése indokol.

Itt is megfigyelhető, hogy a két szakasz milyen eltérő zenei anyaggal rendelkezik. A főrész – a 10. ütemtől kezdődő betét kivételével – egy erős, lassú harmóniakban mozgó, már-már harcias hangvétellel üdvözli a püspök érkezését, míg a zsoltározó rész egy jóval nyugodtabb, kiegyenlítettebb és hangszerkíséretben szűkölködő textúrával állít kontrasztot, sugározva a lelki megnyugvást, kontempláló állapotot.

1.2.1. Fúvószenekari kíséret és tömörszerű hangzás

Ha mindennemű elemző szándék nélkül hallgatjuk Bruckner zenéjét, akkor nem a könnyedség vagy az áttetszőség jut először eszünkbe. Épp ellenkezőleg: egy tömör, súlyos hangzásra figyelhetünk fel, ami nemcsak a szimfonikus műveiben érhető tetten, hanem vokális egyházi műveiben is, ami így teljesen egyedi színezetet ad zeneszerzői stílusának és beemeli a kor későromantikus német mesterei, vagyis Liszt, Brahms és Wagner közé.

Ez a tömörszerű hangzás főként az akkordok felrakásának és a fúvószenekar különleges használatának köszönhető. Ha egy pillanatra kitekintünk az egyházi művek világából és megvizsgáljuk az életműben kiemelt helyet elfoglaló szimfóniáinak hangszerelését, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy különösképpen meghatározó szerephez jutnak a rézfúvósok mind mennyiségükben, mind pedig minőségükben. Folyamatosan növekvő számuk jól nyomon követhető, hiszen az 1. (c-moll) szimfónia első, linzi verziójától – ahol négy kürt, két trombita és három harsona szerepel –, a 9. (d-moll) szimfóniáig eljutva hatalmasra duzzad az apparátus, egészen nyolc kürtig, három-három trombitáig és harsonáig, valamint kontra-basszustubáig (2. táblázat). Az első két szimfóniája teljesen klasszikus hangszerelési sémákat követ, a harmadiknál hozzáad plusz egy trombita szólamot, a negyedik-ötödik-hatodikra megtámasztja

⁵ A teljes bekezdés innen: Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016².) 316.

tubával a rézfúvós szólamokat, majd hetedik-nyolcadik-kilencedik szimfóniába beleilleszti a Wagner-kürtöket, amiket hol néhány vadászkürt-szólam vesz át, hol pedig együtt játszanak.

Szimfóniák	Kürt	Trombita	Harsona	Wagner-kürt	Tuba
1. (c-moll)	4	2	3	–	–
2. (c-moll)	4	2	3	–	–
3. (d-moll)	4	3	3	–	–
4. (Esz-dúr)	4	3	3	–	1
5. (B-dúr)	4	3	3	–	1
6. (A-dúr)	4	3	3	–	1
7. (E-dúr)	4	3	3	4	1
8. (c-moll)	8	3	3	4	1
9. (d-moll)	8	3	3	4	1

2. táblázat, Bruckner szimfóniái rézfúvós apparátusának mennyiségi változásai.

Egyházi műveit elemezve ugyancsak a fúvósok megnövekedett szerepére lehetünk figyelmesek, bár korai műveiben is rendre előfordulnak kísérőegyüttesként. Ennek első példája a C-dúr („Windhaagi”) mise, ami az alt szólistán és az orgonán kívül további két kürtszólamot is tartalmaz. További tíz olyan művet találhatunk, ahol például a harsonáknak van kiemelt szerepük. Ennek a szerkesztésnek a csúcspontja 1866-ra tehető, ekkorra elkészül a 2. (e-moll) miséje, amiben a kettős kórus mellett fáfúvósokat (két oboa, két klarinét, két fagott), de túlnyomó részt rézfúvósokat (négy kürt, két trombita, három harsona) használ kísératként.⁶

Az, hogy miért éppen a fúvószenekari hangzást tartotta fontosnak Bruckner, több oka van. Az egyik nyilvánvalóan Wagner és a kortársak zenéjének hatása volt, akik maguk is előszeretettel alkalmaztak tutti rezes faktúrát és adott esetben önálló szerephez juttatták a szólamokat. Elég csak a *Walkür* Feuerzauber tételére gondolnunk, amit 1872-ben ismert meg a bécsi Musikvereinssaalban egy Wagner-koncert alkalmával.⁷ De ugyanígy említhetném a *Tannhäuser*t vagy Berlioz *Faust elkárhozását*, amiket már jóval korábban hallott és ötletet meríthetett belőlük hangzásvilágának tökéletesítéséhez.⁸

A másik hatás az 1800-as évek második felében alakuló katonazenekarok megnövekedett száma, illetve a rézfúvós zene divatba jövele és elterjedése volt. Ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy Bruckner St. floriani tartózkodása alatt már tradíciója volt a templomi fúvószenének, olyannyira, hogy minden gond nélkül megbízhatták a hangszereseket

⁶ A teljes bekezdés innen: Wolfgang Suppan: „Die Musik für Bläser.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 333–337. 333.

⁷ Alexandra Jud–Damaris Leimgruber: „Zeittafel.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) XIII–XXIII. XVIII.

⁸ I.m. XVI.

(három harsona, oboa, fagott, kürt és trombita) akár világi, akár egyházi énekkíséreti szolgálattal. Ezt kihasználva született meg például az előbb említett C-dúr mise, a két *Aequale* csak harsonákra, vagy a WAB 36-os zsoltárfeldolgozása fúvószenekari kísérettel – hogy csak az egyházi alkotásokat említsük.

Itt szeretném megemlíteni, hogy Bruckner fúvóshasználatát három csoportra tudjuk bontani. Az első, ami csak azokat a műveket tartalmazza, amik kizárólag fúvószenekarra íródtak, mint például az egyházi zenében az *Aequale*-ok, világi zenében a WAB 116-os Esz-dúr katonai induló. A másodikba tartoznak a szimfóniák, ahol betöltött szerepük többek között a faktúra teltségének meghatározása, valamint lehetséges önálló, tematikus anyagok hordozása is, például a 8. (c-moll) szimfónia Fináléja. A harmadik csoportba pedig a vokális művekhez írt, kíséret-jellegű művek tartoznak, ahol legfőbb feladatuk az énekesek segítése, a harmóniai környezet támogatása és a zenei-retorikai kiemelés. Ebből is látható, hogy mennyire különböző szerepet töltenek be funkciójuktól függően.

Számunkra most az utolsó csoport az igazán érdekes. Átvizsgálva az életművet azt a következtetést vonhatjuk le, hogy igen sokszínű feladatot látnak el a kíséretül szolgáló hangszerek, még akkor is, ha szimfonikus környezetben szerepelnek. A kisebb egyházi alkotásokban, ahol a forma is apró, nincs szükség nagy apparátusra, ezért csak egy-két rezes hangszercsoportot figyelhetünk meg. A nagyobb formákban gondolkodó, terjedelmesebb kompozíciók esetében viszont az apparátus is sokkal nagyobb és ettől több lehetőséget is rejt a fúvósok különböző használatára.

Egy különleges esetet is megfigyelhetünk az életműben. A szimfonikus zenekarra és dupla kórusra írt *146. zsoltár* nyitótétele után három recitativo accompagnato következik, amelynek mindegyike kizárólag fúvós hangszerekkel lett megtámasztva. Elsőként, a basszus szólistát egy harsonakvartett kíséri. Ezt követi a szoprán recitativója, akit három kürt támogat. Harmadikként, a tenor szólistát pedig két oboa és két fagott különleges hangzása segíti.

A kisebb egyházi művek esetében, amikor kevesebb vagy semennyi egyéb hangszer nem szerepel – így például az *Ecce sacerdos magnus* motettában is –, számuk többnyire megegyezik az énekesek számával, de minimum három, hogy teljes hármashangzatokat tudjanak megszólaltatni. Ilyenkor elsősorban colla parte kísérik a kórust és feladatuk a szólamok megerősítése, kiemelése, valamint a harmóniai közeg biztosítása. Ha azonban a textúra megváltozik és adott esetben a kórus kettéválk nőikarra és férfikarra, mint a 20. kottapéldában, akkor legtöbbször a férfikart erősíti meg és ahhoz idomul. Ezt figyelhetjük meg a nagyobb művek esetében is, mint a *Te Deum* vagy a 150. zsoltár fűgája. Ennek a hangszerezési módnak van a legnagyobb ráhatása a zene tömörségére, hiszen ezzel ki tud takarni egy teljes

területet, mert a mély és közép pozícióban elhelyezett hangok felhangjai sokkal közelebb vannak egymáshoz, mintha szellősebbre lenne hagyva a faktúra. Felrakásukat tekintve igen közel helyezkednek el egymáshoz, főleg a terjedelmesebb művekben, ezért hatványozottabban érvényesül a felhangrendszer okozta testesség mértéke.

The image shows a musical score for the motet 'Ecce sacerdos magnus' WAB 13, specifically measures 23-25. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are 'I - de - o ju - re - ju - ran - do, i - de - o ju - re - ju - ran - do, I - de - o ju - re - ju - rand - do, I - de - o ju - re - ju'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'f'. The piano accompaniment features a prominent bass line with many notes, and the vocal parts are more melodic.

20. kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* 23. ütemtől kezdődő harsona- és kórusrészlete.

Fontos szerep ugyanakkor a formai részek közötti áthidalás, ami nem kíván meg hosszú átvezető szakaszokat, csak néhány hangot vagy egy gesztust. A 21. kottapélda arról árulkodik, hogy Bruckner nem akarta még lezárni vagy magára hagyni a frázist, ezért beiktatott egy pár hangos motívumot a harsonákba, hogy tovább lendítsék azt és ne hagyják leülni a zenei gondolatot. Ez sikerül is, hiszen a zárlat ötödik fokán megjelenő fűvós kíséret egy kissé kizökkenti a hallgatót és egészen új színezetet ad a mondatnak, ami a frissesség hatásával nem hagy helyet a jól megszokott sémák okozta monotonitásnak. Ugyanezen eszközökkel él a nagyobb művek esetében, akár a 2. (e-moll) misében, akár a 3. (f-moll) misében.

Talán itt érdemes még megemlíteni a harsonák kiemelten fontos megjelenését az életművön belül. Bruckner egyházi művészetében csaknem huszonhárom kompozíciójából 2–3-at orgona és rézfűvós, 9–10-et pedig rezes hangszerkíséréssel látott el. Ezekből mindösszesen tíz olyan mű található, amikben csak és kizárólag harsona támasztja meg az énekes szólamokat. Számuk meglehetősen változó, de legalább három és legfeljebb négy hangszerrel beszélhetünk. Véleményem szerint ezzel is az bizonyítható, hogy Bruckner számára valóban lényeges volt a korabeli rézfűvós-kari hangzás ideálja.

The image shows a musical score for voice and piano. The top system consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment line in bass clef. The vocal line starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The piano accompaniment line starts with a whole note G3, followed by a half note A3, and then a whole note B3. The dynamic marking 'p dim. pp' is written below the vocal line. The bottom system consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment line in bass clef. The vocal line starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The piano accompaniment line starts with a whole note G3, followed by a half note A3, and then a whole note B3. The dynamic marking 'ppp' is written above the vocal line. The lyrics 'su - am, in ple - bem su - am.' are written below the vocal line.

21. kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* 36. ütemtől kezdődő harsona- és kórusrészlete.

1.2.2. Dinamikai tartományok és artikulációk

Bruckner kompozíciós stílusához hozzátartozik műveinek sajátos dinamikai kezelése, mely az 1866-os évekre forrt ki igazán. Ez nemcsak a korábban taglalt fúvószenekari, tömbszerű hangzással áll összefüggésben, hiszen már korai műveiben is felfedezhető a konkrét hangzásképp határozott víziója. De mielőtt rátérnék ennek kifejtésére, szükségesnek tartom megemlíteni, hogy zeneszerzői pályája kezdetén megmutatkozó régizenei hatások e szempontból is tetten érhetők, ugyanis az 1845/1846-os évekig alkotott művek kézírataiban nem találunk sem dinamikai, sem pedig artikulációs bejegyzéseket. Ezek az alkotások – az egyházi műfajokat vizsgálva – főként négyszólamú korálfeldolgozások, vallásos dalok, kantáták, mise megzenésítések és orgonára írt prelúdiumok, vagyis kisebb apparátust igénylő alkotások, amelyek lehetőséget adtak a fiatalkori szárnypróbálgatásoknak, illetve igazodtak a mise liturgiája adta keretekhez. Ha átfogóbban szemléljük az 1845-ig keletkezett kompozíciókat, vagyis kilépünk a liturgikus műfajok keretei közül, akkor kijelenthetjük, hogy nemcsak az egyházi műveiben, de a világi énekes és hangszeres darabjaiban sem találunk hangerőre vagy artikulációra vonatkozó előadói utasítást.

Ezt követően szemmel látható a fejlődés, ugyanis St. Florianban és Linzben való tartózkodása alatt, az 1845 és 1865 között született kompozíciókban jelenik meg először a dinamika használata. Már itt megfigyelhetjük, hogy a korabeli, általánosan elfogadott hangerőjelölések és a fokozatos átmenetek mellett feltűnik az egyik pillanatról a másikra történő hangerőváltozás tudatos, de kezdetleges alkalmazása – akár egy motívumon belül is –,

amely a szöveg jelentéstartamához vagy az éppen aktuális akkordsorozathoz igazodva emeli ki az egyes frázisok jelentőségét (22. kottapéllda).

13

f *p*

no - vo ce - dat ri - tu - i:
sit et be - ne - di - cti - o:

f *p*

no - vo ce - dat ri - tu - i:
sit et be - ne - di - cti - o:

f *p*

no - vo ce - dat ri - tu - i:
sit et be - ne - di - cti - o:

f *p*

no - vo ce - dat ri - tu - i:
sit et be - ne - di - cti - o:

f *p*

7 3 7^b Tasto

22. kottapéllda, a WAB 41-es *4 Tantum ergo* című művének második tétele, annak is a 13. ütemtől kezdődő részlete.

Ez, a leginkább a barokkra jellemző teraszos dinamikához hasonlítható eljárás nemcsak a korábbi korok zeneszerzőivel való foglalkozásnak vagy a zeneelméleti tanulmányoknak volt köszönhető, hanem sokkal inkább az orgonával való egyre szorosabb kapcsolatából eredeztethető, és ami az életműben előre haladva mindinkább kiemelt szerephez jutott, hiszen egész életét végigkísérte a templomi organista pozíció, a kántori szolgálat, valamint kis részben a koncertező organista.⁹ Az orgonajátéknál ugyanis – a hangszer sajátos tulajdonságainak köszönhetően – nem lehetséges többek között a fokozatos erősítés vagy halkítás a szélsőséges dinamikai tartományok közt. Ez csak a redőnyszerkezetet használva érhető el minimálisan, így

⁹ Andreas Jacob: „Bruckner und die Orgel.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 42–48. 42.

érdemleges hangerőbeli változást csak a regisztrálással idézhetünk elő, ami viszont hangszínbeli torzulást is eredményez és egyenletesnek egyáltalán nem mondható. Amit tehát egy énekes, fúvós vagy vonós hangszer képes akár több ütemen keresztül, egyéb hatás nélkül, egyenletesen előidézni, azt az orgona csak részben, kevésbé hatásosan tudja létrehozni.

Az 1. ábra grafikonjairól jól leolvasható, hogy két, közel azonos terjedelmű és egymáshoz időben egészen közel komponált mű között is szembetűnő a különbség. Az 1861-ben alkotott WAB 6-os *Ave Maria*, mely már hordozza magán az érett zeneszerzői stílus számos jellegzetességét, dinamikai diverzitás tekintetében jóval egyszerűbb és kevésbé kontrasztált, mint az 1869-ben írt *Locus iste*. Míg az *Ave Mariában* a változások inkább azonos dinamikai tartományban történnek és csak egy-két egységgel térnek el egymástól, addig a *Locus istében* ezek a különböző tartományok között mennek végbe sokkal több alkalommal és akár két-három egységnyi differenciával. E két mű esetében például az is jól látható, hogy az előbb említett WAB 6-os műnél nincs átmenet a hangerősségek között, mindegyik egymástól elkülönülve, hirtelen következik be, s ez az érett zeneszerzői korszakban is felfedezhető lesz legtöbb művéénél. Azt is érdemes még kiemelni, hogy az 1845 és 1865 közötti időszakának végéig nem alkalmazott műveiben egy vagy több ütemes generál pauzát sem formálást elősegítés, sem szövegtartalmat nyomatékosítás, sem pedig frazeálás céljából. Ezt a hatást legfeljebb koronával ellátott szünetelő ütemrésszel, vagy a hangok közé ékelődött koronával érte el eddig, de a későbbiekben az ezzel való játék is jellemző lesz komponálási technikájára (23. kottapélda).

12

pp *f*

cor - di-am tu - am. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ritu

pp *f*

cor - di-am tu - am. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ritu

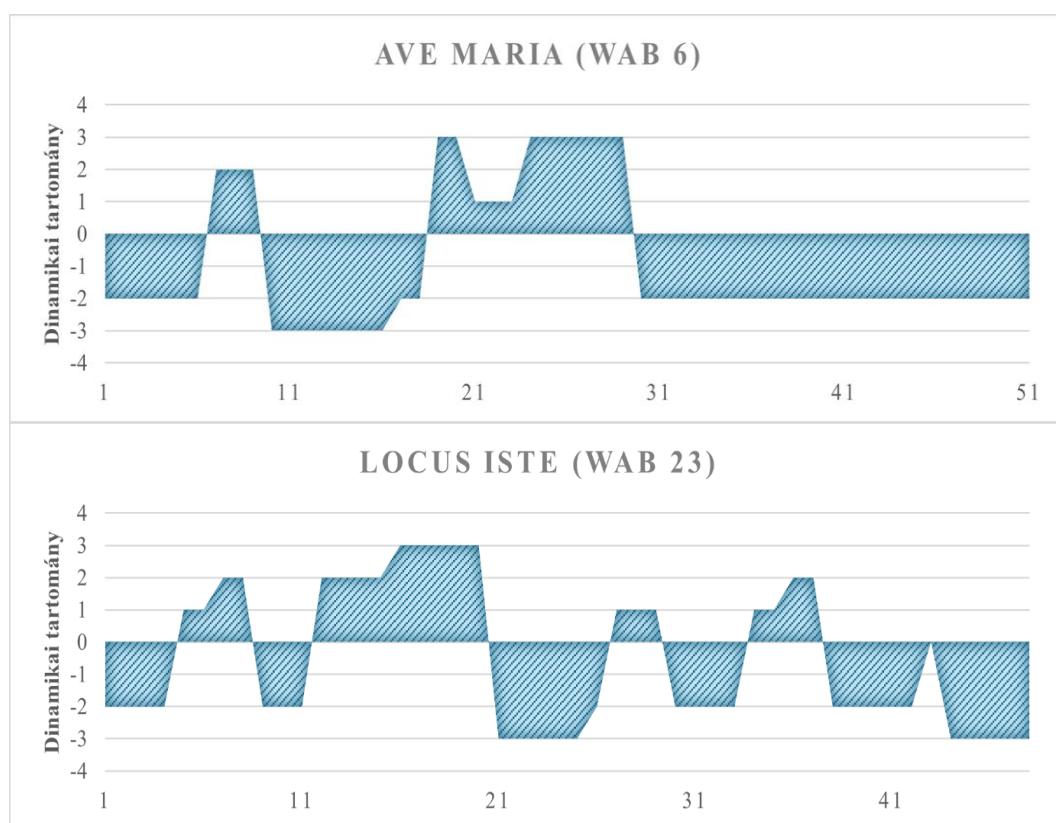
pp *f*

cor - di-am tu - am. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

pp *f*

cor - di-am tu - am. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

23. kottapélda, a WAB 4-es *Asperges me* 12. ütemtől kezdődő részlete.



1. ábra, a WAB 6-os *Ave Maria* és a *Locus iste* dinamikai váza.¹⁰

Igazán jelentős változásra az archaizáló stílusának levetkőzése után került sor, amikor is az 1. (c-moll) szimfóniában és a 2. (e-moll) misében először jelennek meg az extrém dinamikai tartományok, illetve a korábban említett teraszos dinamika számottevő alkalmazásai. Az 1865-ös évektől kezdődően kilép a megszokott keretek közül és mindkét irányba kitágítja az addig használt hangerősávok területét. Ez azt jelenti, hogy a *fff* és a *ppp* is bekerül zeneszerzői eszköztárába és innentől kezdve élete végéig használja is őket a legkülönbözőbb variációkban. Ilyet tapasztalhatunk például az *Ecce sacerdos magnus* motettájában a 35. ütemtől kezdődően, ahol a *fff*-től egy másfél ütemes diminuendóval a *ppp*-ig kell eljutnia az előadónak, vagy a *Virga Jessében*, ahol ezt a hasonlóan nagy utat a kódában azonnal, átmenet nélkül kell végrehajtani (24. és 25. kottapélda).

¹⁰ Az „x” tengelyen lévő számok a dinamikai egységeket jelölik, vagyis az 1-es a *mf*, a 2-es a *f*, a 3-as *ff* és a 4-es a *fff*. Ugyanígy módon történik a negatív irányban, de ott a *mp*-től indulva a *ppp*-ig. Svellereket, valamint olyan dinamikákat, amik nem vezetnek kiírt hangerősséghez, nem jelölök. Dinamikai változást mindig az adott irányba történő lépésként ábrázolok, tehát ha egy tutti *ff* után két szólam *mf* folytatja, akkor a *mf* jelölést alkalmazom, ha viszont fordítva történik, akkor értelemszerűen *ff* fog szerepelni az adott ütemben.

33 *fff* in ple-bem su - am, in ple-bem su - am, in ple-bem su - am, in ple-bem *dim. sempre* *ppp*

in ple-bem su - am, in ple-bem su - am, in ple-bem su - am, in ple-bem *dim. sempre* *ppp*

8 in ple-bem su - am, in ple-bem su - am, in ple-bem su - am, in ple-bem *dim. sempre* *ppp*

in ple-bem su - am, in ple-bem su - am, in ple-bem su - am, in ple-bem *dim. sempre* *ppp*

24. kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* 34. ütem felütésétől kezdődő kórusrészlete.

64 *fff* ja, al - le-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le *pp*

fff ja, al - le-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le *pp*

8 *fff* ja, al - le-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le *pp*

fff al - le-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu *p dim.* *pp*

25. kottapélda, a *Virga Jesse* 64. ütemtől kezdődő részlete.

Ahogy egyre későbbi műveit vizsgáljuk, jól látható, hogy a dinamikai váltakozások egyre sűrűbbek, változatosabbak és szélsőségesebbek. Erre kitűnő példa a szintén közel azonos ütemszámú 1878-as *Tota pulchra es*, az 1884-es *Christus factus est*, vagy az 1885-ös *Ecce sacerdos magnus* motetták. A 2. ábra grafikonjai alapján megállapíthatjuk, hogy az idő előrehaladtával Bruckner egyre kevesebbszer marad egy-egy dinamikai tartományban, sokkal merészebben nyúl a hangkép megváltoztatásához és egyre többször használja a teljes ütemes csendek némaságát. Azt is érdemes megfigyelni, hogy szinte az összes kisebb egyházi művének

1.2 A hangszerkíséretes motettastílus, az *Ecce sacerdos magnus* WAB 13

a vége piano, vagy az alatti dinamikán fejeződik be. Ez alól csak a *Iam lucis orto sidere* kezdetű négyszólamú, homofón himnuszfeldolgozás, és az *Inveni David* férfikari motetta kivétel.



2. ábra, a WAB 46-os *Tota pulchra es*, a WAB 11-es *Christus factus est* és az *Ecce sacerdos magnus* motetták dinamikai váza.

Ez a fajta fejlődés azért erre az időszakra tehető és nem következhetett be korábban, mert egészen 1863-ig tanulmányokat folytatott Simon Sechternél, majd Otto Kitzlernél, tehát még igen nagy ráhatásuk volt a tanároknak az ifjú Bruckner zenei elképzeléseire; ugyanezen évben ismerkedett meg Wagner *Tannhäuser*-ével és vált a zeneszerző a példaképévé egy egész életre; és 1865-ben kezdte felfedezni a szimfonikus zenekarra való komponálás adta

lehetőségeket az 1. (c-moll) szimfóniáján keresztül. Mindezekből – főleg Wagner zenéjéből és a szimfonikus zenekarra való írásból – arra következtethetünk, hogy a tömör, zengő hangzást és a dinamikai skála kiszélesedését ezekből a tapasztalatokból merítette. De hogyan is néz ez ki a valóságban?

Az *Ecce sacerdos magnus* responzórium több szinten árulkodik a dinamikai tartományok közötti apróbb vagy éppen nagyobb különbségek használatáról. Ezen belül három fő csoportosítási szempontot határozhatunk meg. Az első, ami a legegységesebb, a dinamikai jelek használata az adott szólamoknál. Ezt mutatja meg vizuálisan a 2. ábra megfelelő grafikonja. A második a hangszerelés alkalmazása, mely a hangerő növelésén vagy csökkentésén túl a hangszínbeli változáshoz is hozzájárul. A harmadik pedig valamilyen szinten kapcsolódik az előzőhöz, de mégis külön hivatkozom rá annak speciális jellege miatt, ez pedig a hangszerek – jelen esetben az orgona – játékmódjának szigorú meghatározása.

Az első szempont szerint vizsgálva a darab *fff* énekkari belépéssel kezdődik, orgona, majd három harsona kíséretében, ami pontosan tükrözi a szöveg ünnepélyes jelentéstartalmát és a liturgiában betöltött funkcióját, azaz a főpásztor bevonulását a templomba: „Íme a hatalmas főpásztor”.¹¹ Az antifóna első félmondatának végéhez érkezve, Bruckner élve a szöveg kifejezőerejével, a 10. ütemtől kezdődően megváltoztatja a grandiózus és homofón zenei szövetet egy áttörtebb, egészen halk, orgona tasto kíséretes, polifón zenei anyagra, mely a 15. ütemtől kezdődően ismét fejlődésnek indul és a 21. ütemre, a frázis végén kulminálódik. A mondatrész hangereje azonban nem éri el a nyitó taktusok hangerejének szintjét, ezzel is elkülönítve a formai részek eltérő fontosságát. Az antifóna második részében, a repetenda, amely még kétszer visszatér a darab folyamán, ugyancsak homofón faktúrával indul, de itt a női- és férfikari szólamok válaszolgatása, szekvenciális épülése önmagában egy erősítést jelenít meg. Ehhez kapcsolódik a 28. ütemben kiírt crescendo, amely a C próbajelnél ismét *fff*-ra dagad, továbbá a szólamok homofónná való érése, ami a 31. ütemtől a repetenda végéig tart. S bár ettől az ütemtől kezdődően megszűnik két és fél taktus erejéig a kíséret, a D próbajel után a kórus és az orgona unisono *a* hangja az újból kiírt *fff*-val még határozottabbá, szinte fenyegetővé válik. A homofón faktúra ellenére azonban a 35. ütemtől egy gyors *diminuendo*-t követően elhalkul a zenei anyag, és *ppp* folytatódik az ugyancsak két és fél ütemes lezárása a frázisnak. Ez az egynéhány ütem alatt bekövetkezett mérséklés a dinamikai skála két végpontja között -8 egységnyi zuhanást jelent, ami más szerzőknél alig fordul elő ebben a korszakban.

¹¹ Fordítás tőlem.

A verzus egy +2-es emelkedéssel, pianón folytatódik. A nyolcütemes frázis első tagja – egy sveller kivételével – megmarad ennél a hangerőnél, azonban a második felében ismét egy határozott erősödéssel érjük el a súlyos végpontját és lezárását. Az F próbajeltől variálva ugyan, de megismétlődik a frázis dallama, sűrűbben változó harmóniákkal és emelkedett dinamikai tartománnyal. Itt ugyanis megmarad a *f* a nyolcütemes periódus kezdetén, ami azután a negyedik ütemének végén egy hirtelen diminuendóval *mf*-ra csökken, de azonnal növekedésnek is indul és a frázis végére a *ff* tartományt éri el. Jelen esetben azonban a zenei anyag tovább szövődik, hangereje megmarad és csak az új rész harmadik ütemében, azaz az 58. ütemben esik vissza *p*-ra és egészen a verzus végéig megmarad. Ezután a repetenda változtatások nélküli megismétlése történik, amit egy generál pauzával, vagyis teljes csönddel készít elő. Ezt követően a doxológia egyszólamú, gregoriánt idéző, „choral” megjelölést viselő zenei szakasza nem kap semmilyen hangerősséget befolyásoló utasítást, hogy funkcióját betölthesse és így még szerveesebben kapcsolódjon a liturgiában betöltött szerepéhez. Végezetül a repetenda újbóli megszólaltatásával záródik a mű.

A második szempont szerint, vagyis a hangszerelés felől vizsgálva a művet ugyancsak megfigyelhetők a lépcsőzetes építkezés vonásai. A három harsonát végig együtt, egy hangszerként, legtöbbször colla parte kezeli, melyet már a tömörszerű hangzásnál is említettem. Nem biztosítanak állandó kíséretet, megszólalásuk inkább azon a zeneszerzői akaraton múlik, hogy a dinamikai környezetet erősíteni vagy gyengíteni szeretné Bruckner. Éppen ezért lehetséges az, hogy az alt-, tenor- és basszusharsona egyszer az énekkari alt, tenor és basszus szólamokat erősíti, mint például a darab legelején, másszor pedig a férfikari szólamokat, mint mondjuk a repetendában. Mindezek mellett olyannal is találkozhatunk, ahol két szólam hangkészletéből egy új, különálló dallamot alkot. Ilyet a 44. ütemtől és az 52. ütemtől is láthatunk az altharsonában, amint a kórus tenorjából vett kezdőhang után az alt hangsorát használva épít egy főként fél értékekben mozgó, egyedi dallamot (26. kottapélda). Az antifónában – a verzussal ellentétben – a fúvós hangszerek kezelése a harmóniai környezet megerősítésére és a dinamikai közeg fokozatos változtatásának eszközeként szolgál. Az akusztikai törvényszerűségeket figyelembe véve legtöbbször tág szerkesztést alkalmaz, elkerülve ezzel a felhangok torlódását. A mű egészére jellemző, hogy a kórust és a kíséretet is úgy használja, mint magát az orgonát, csak itt a regiszterek maguk a hangszercsoportok, amelyeket hol ki-, hol bekapcsol.

44

*p cresc. sempre
sempre legato*

f

p cresc. sempre

p cresc. sempre

f

f

p cresc. sempre

f

f

de - dit, de - dit il - li.

de - dit, de - dit il - li.

de - dit, de - dit il - li.

de - dit, de - dit il - li.

de - dit, de - dit il - li.

de - dit, de - dit il - li.

26. kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* 44. ütemtől kezdődő harsona- és kórusrészlete.

Ezzel el is jutottunk a harmadik szempontig, ahol az orgona alkalmazását vizsgálom. Bruckner konzekvensen meghatározza az 1865-ös évektől keletkezett orgonás műveiben, mikor szükséges a játszóasztalon és mikor a pedállal együtt játszani, sőt még néha azt is, mely regisztereket kell használni a műben. Előjelei ugyan az 1856-os WAB 5-ös *Ave Mariában* is tetten érhetők, valamint a „Tasto” megjelölést már korábban többször is használta, de ez a fajta kidolgozottság csak 1865 utántól jellemző rá igazán, főleg bonyolultabb műveinél. Az *Ecce sacerdos magnus* motettában ezt a kétfajta játékmódot sűrűn váltogatja a darab folyamán. Többnyire a basszus szólam megtámogatása kopulázással, esetleg az ambitus szétfeszítése a célja, de van, hogy az akkordok hiányzó alaphangját játsza be a harmóniai közeg erősítése miatt, mint ahogyan a 11. ütemtől kezdődő szakaszban is láthatjuk (27. kottapélda). Nyomatékosításként a műben többször előfordul, hogy a „Man.” vagy „Ped.” jelöléseken túl határozottan kéri az előadót, hogy elvegye – „Man. sine Ped.” – vagy hozzáadja – „Man. et Ped.” – a pedált. Ilyen utasítással a 40., 44., 48. és 52. ütemnél találkozhatunk.

A 40. és 48. ütemeknél az orgona csak praktikussági okokból jelenik meg, mert az előző részekhez való tercrokon kapcsolódás váratlan, így a kórusban intonációs problémák adódhatnak. Megoldásként szimultán megszólaltatja az új frázis kezdőakkordját, kopulázva az énekkari szólamokat, ezzel elfedi az esetleges bizonytalanságot és megerősíti az új harmóniai közeget. Hasonló megoldásokat találhatunk Liszt Ferenc bizonyos egyházi műveiben, ahol az orgonának nincs önálló szerepe, csak az énekes szólamok adott időközönkénti megtámogatása, mely utasításának megfelelően akár el is hagyható.

10

p

qui in di - e - bus

p

qui in di - e - bus su - is, qui in di - e - bus

p

qui in di - e - bus su - is,

p

qui in di

legato sempre

p

p
Ped.

27. kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* 10. ütemtől kezdődő részlete.

A másik fontos utasítása a „Pleno”, mely többször előfordul a mű során és fényes, gazdag regisztrálást követel meg az előadótól, vagyis tutti hangzást. Ezt hol közvetlenül az orgona violinkulcsos kottasora alatt, hol pedig a Ped., vagy Man. jelzések mellett találhatjuk meg és arra utal, hogy a regisztráláson túl az egyes orgonaműveket összekötő kopulázást ugyancsak alkalmazzuk, méginkább elősegítve a felhangdús hangzást.

Artikulációs jelöléseit vizsgálva arra lehetünk figyelmesek, hogy főként a barokk és klasszicista hagyományból merített, amely jellemzők egész művészetére hatással lettek. A szakirodalom számos olyan Bruckner által készített másolatot ismer, amik az előbb említett

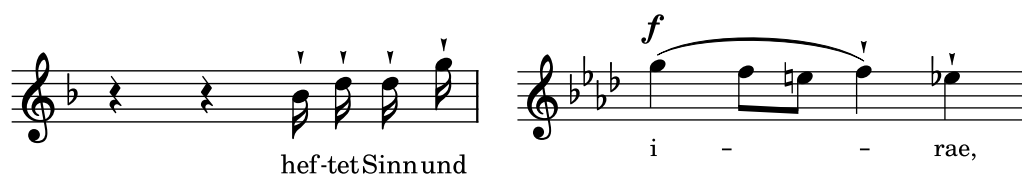
korokból származó jelentősebb zeneszerzők darabjainak bizonyos tételeit tartalmazza, például Georg Friedrich Händeltől, Luigi Cherubinitől, Johann Georg Albrechtsbergertől, Joseph Haydntól vagy Wolfgang Amadeus Mozarttól, de mellettük még más szerzők is megtalálhatók.¹² Ezek főként misékből és kantátákból vett polifón, fuga szerkesztésű tételek részleteit, valamint motettákat tartalmaznak szöveg és dinamikai jelölések nélkül. Ez a tény arra enged következtetni, hogy bár Bruckner minden bizonnyal a szigorú szerkesztések előfordulását és alkalmazását tanulmányozta – hiszen az egyes szólamok hangjain kívül nincs más zenei bejegyzés a kottában – mégis találkozott azokkal az artikulációs jelölésekkel, amik közvetve vagy közvetlenül, de hatást gyakoroltak kompozíciós stílusára.

Már egészen korai műveiben találhatunk érdekességeket, mint például a staccatissimo (¹) használatára a *Zwei Totenlieder* második feldolgozásában 1852-ből, vagy a WAB 22-es *Libera me* énekszólamaiban, valamint a marcato (>), vagy a martellato (^) megjelenésére a WAB 4-es számú *Asperges me* művében, ami feltehetően 1844 körül keletkezett. Ebből az is következik, hogy már ekkor megjelenik az igény bizonyos akkordok vagy motívumok megszólalásának különválasztására, vagyis a korábban említett elképzelt hangzárkép reprodukálására.

A staccatissimo használata különlegesenek mondható, kiváltképpen az elsőként említett két műben. Előfordulását tekintve főleg a klasszikára jellemző, így találkozhatunk vele többek között Haydn *Teremtésében*, Mozart 12. (C-dúr) miséjében, vagy akár Beethoven 1. szimfóniájában egyaránt, amiket Bruckner maga is ismert.¹³ Ezt azonban többnyire vonós hangszereken alkalmazzák a szerzők, bár Mozartnál elvétve megtalálhatjuk énekes, ritkábban fúvós szólamok felett is, például az előbb említett 12. (C-dúr) miséjében. Brucknernél viszont abban különbözik használata, hogy amíg Mozartnál legtöbbször szövégeknél vagy egyszótagú szavaknál jelenik meg az énekes szólamok felett és csak a hangok közötti legato megszüntetésére szolgál, addig Brucknernél sűrűn, egymást követő hangoknál, valamint egyazon szótagra eső melizmák közben is találkozhatunk ezzel a jelenséggel (28. kottapélda). Eltérés mutatkozik továbbá abban, hogy amíg Mozartnál az énekkari szólam mellett minden esetben megjelenik valamely zenekari hangszeren – többnyire az azt kopulázón – ez a jelölés, addig Brucknernél ez nem feltétel.

¹² Gerhard J. Winkler: „Bruckners musikalische Herkunft.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 49–61. 53.

¹³ I.m. 54.



28. kottapélda, a *Zwei Totenlieder* második feldolgozásának 11. ütemének, valamint a WAB 22-es *Libera me* 45. ütemének szoprán szólamai.

A martellatót és marcatót vizsgálva viszont egy sokkal bonyolultabb, de igen precíz rendszerre bukkanunk. Bruckner korai műveiben kevesebb martellato jelölés fordul elő, mint marcato, azonban a szimfonikus gondolkodásának megjelenésétől ez egyre inkább megváltozik. Számtalanszor láthatók egymást követő hangokon, akár ütemeken keresztül ezeket az artikulációk. De hogyan lehet a köztük lévő különbséget hallhatóvá tenni, ha ilyen szorosan és látszólag következtelenül követik egymást, mint ahogyan azt korábban, a 24. kottapéldán is láthatjuk?

Benjamin-Gunnar Cohrs német karmester és Bruckner specialista a szimfóniák tekintetében úgy állapította meg, hogy amíg a martellato egy nehéz súly, amit erőteljes hangindítással, majd annak lágy megtartásával, valamint ezen hangokat egymástól elválasztva kell előadni, addig a marcatóval jelöltek egy ennél könnyebb, éneklőbb, harangszerű súlyt jelentenek, amiket a szerző adott esetben a metrikus számokkal összhangban használ.¹⁴ Vokális műveire vetítve azonban kiegészítésre szorul ez az állítás, hiszen a szöveg, mint a tartalomközlés újabb eszköze, további lehetőségeket rejt az artikulációk alkalmazására, többek között szöveghangsúlyok és frázisok csúcspontjainak kiemelésére.

A martellatóról éppen ezért elmondhatjuk, hogy egy vertikális súlyt jelent, aminek hatására kiemelkedik egy fontosnak tartott hang, harmónia vagy harmóniák sorozata egy szakaszon belül, de számos más esetben – mint például a korábban említett 24. kottapéldában is, ahol csak unisono motívumot láthatunk – effektként szolgál ez a fajta eljárás. Célja ezzel a harsány, hangszerszerűen kemény megszólalás, amit a hang hirtelen és erős attackjával lehet megvalósítani, előidézve a kalapácsoló, robbanásszerű súlyt. Benjamin-Gunnar feltevését, miszerint a martellato után lágyabban kell a hangot tartani, cáfolom, legalábbis ami Bruckner vokális egyházzenejét illeti. Legtöbbször ugyanis hangos dinamikai környezetben fordulnak elő ezek a jelölések, sokszor hosszú hangokon, így a zenei anyag éppen a határozottságát veszítene

¹⁴ Benjamin-Gunnar Cohrs: Anton Bruckner's symphonies: Aspects of performance practice https://www.opusklassiek.nl/componisten/bruckner_symphonies_performance.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.03.03.)

el, ha a keményen mondott szövegrészlet után a fortissimót puhábban tartjuk. Például a *Virga Jesse* a cappella motettában a 81. ütemben az „alleluja” szó harmadik szótagján történik hang és harmóniaváltás, amit megerősít egy martellato jellel (29. kottapélda). Ha viszont ellágyítjuk a 79. ütemtől kezdve a martellatós akkordot, akkor pont ezt a váltást gyengítjük el, holott a frázis tetőpontja minden szempontból a 81. ütemre érkezik. De ugyanerre találunk precedenst az *Ecce sacerdos magnus* motettában a 19. és 21. ütemek között.

29. kottapélda, a *Virga Jesse* 79. ütemtől kezdődő részlete.

Ezzel ellentétben a marcato több funkciót is ellát, ezért összesen négy fajtáját különböztethetjük meg. Hasonlóan a martellatohoz ez is lehet effektszerű, harmóniai súly, mint például a fejezetcímbe vizsgált motetta 75. ütemében (24. kottapélda). Lehet ugyanakkor szövegsúly, akár a *Te Deum* 179. ütemében, a tenor szóló „ergo” szaván (30. kottapélda). Bár sokszor egybeesnek a szavak hangsúlyos részei a frázisok csúcspontjaival, mégis használja a marcato a zenei mondatok zárásának jelöléséhez, és a metrikus számok által kijelölt súlyos ütemek szemléltetéséhez, akár csak az *Ecce sacerdos magnus* 43. ütemében (31. kottapélda), ezért ezt két külön kategóriának számítom. A negyedik csoport pedig az ütemmutató által meghatározott rendes súlyrendtől való eltérésének jelölése, amit főként korai műveiben használt, de megtalálható kései darabjaiban is. Ahogy a *Virga Jesse* 29. ütemében is láthatjuk, a lüktetésből való kimozdítás érdekében nemcsak a „virgo” szöveget hozza korábban egy hosszabb hangon, ami önmagában is átrendezi a taktus súlyviszonyait, hanem meg is támogatja az artikulációs jellel, hogy szembetűnő legyen és felhívja rá az előadó figyelmét (32. kottapélda).

1.2 A hangszerkíséretes motettastílus, az *Ecce sacerdos magnus* WAB 13

179 *mf* *dim.* *p*

te er - go - quae - su-mus, quae - su - mus,

30. kottapélda, a *Te Deum* 179. ütemétől kezdődő tenor szóló szólama.

40 *p*

Be - ne - di - cti - o - nem o - mni-um gen - ti-um

Be - ne - di - cti - o - nem o - mni-um gen - ti-um

Be - ne - di - cti - o - nem o - mni-um gen - ti-um

Be - ne - di - cti - o - nem o - mni-um gen - ti-um

31. kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* 40. ütemtől kezdődő kórusrészlete.

27

ge - nu - it, vir - go De - um et

ge - nu - it, vir - go De - um et

ge - nu - it, vir - go De - um et

ge - nu - it, vir - go De - um et

32. kottapélda, a *Virga Jesse* 27. ütemtől kezdődő részlete.

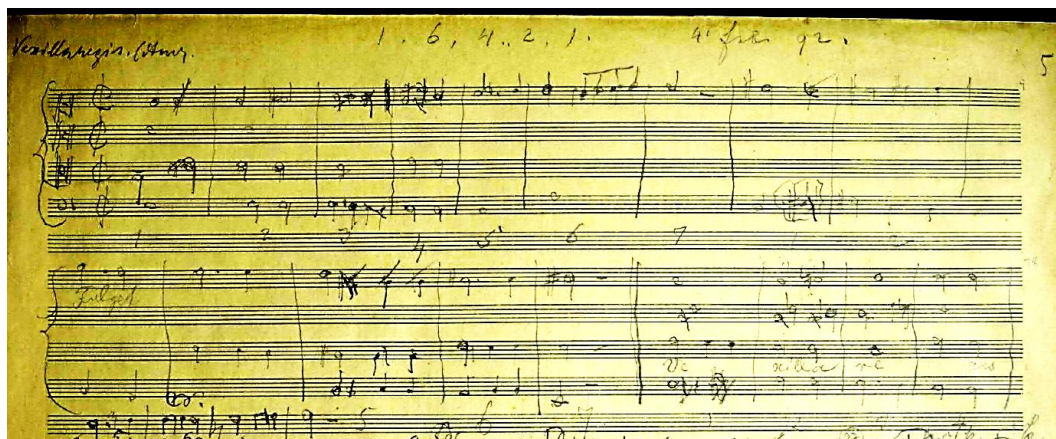
Ami viszont igazán érdekes, hogy a marcatót és a martellatót is használja Bruckner az orgona szólamában. Ez nem kis fejtörést okoz az előadónak, mert amíg az emberi hangon, vagy egy fúvós, esetleg vonós hangszeren könnyedén meg lehet oldani a két artikuláció megkülönböztetését, addig egy billentyűs, kiegyenlített intenzitású hangszeren, mint az orgona, ezt nehéz kivitelezni. A súlyokat jelen esetben nem a billentyűkre kifejtett erős mozdulatokkal lehet létrehozni, hanem a késleltetett megszólaltatással és a hangok időtartamának bizonyos mértékű növelésével vagy csökkentésével.

Mindezek alapján jól kivehető, hogy az előadói utasítások mellett előre megkomponált dinamikai változásokat szintén használ vokális zenéjében Bruckner. A dinamikai hullámlás, a hirtelen erősítések és halkítások pedig mind az orgonával kapcsolatos játékmódbeli lehetőségek és korlátok miatt lettek meghatározóak az életműben, ahogyan azt szimfonikus stílusán is láthatjuk.

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

2.1. Források és verziók

Bruckner életművét és kéziratait vizsgálva számos olyan lapszélre vetett jegyzettel vagy kóddal találkozhatunk, amivel eddig a kutatók nem, vagy csak alig foglalkoztak, hiszen legtöbbjük mellett semmilyen egyéb utasítás vagy segítség nem áll rendelkezésre annak megfejtéséhez. Ilyenek a fel-felbukkanó számok sorozatai vagy a velük elvégzett műveletek, továbbá a gyorsírással írt jegyzetek. Talán a legszélesebb körben ismert ehhez kapcsolódó rejtélye Brucknernek az élete végén, 1892-ben írt *Vexilla regis* című himnuszfeldolgozáshoz kötődik, ahol a mű kezdeti vázlatait tartalmazó partitúra tetején a következő, máig megoldatlan számsor található: 1. 6, 4.. 2. 1. (33. kottapélda).



33. kottapélda, a *Vexilla regis* vázlatának részlete az A-WnMus.Hs.28228 jelű forrás szerint.

Ezekon kívül viszont van egy sokkal meghatározóbb jelrendszer, ami sajnos még nem szilárdult meg a Bruckner kutatásban annak ellenére, hogy Leopold Nowak első komolyabb feltárása után 1990-ben megjelent Timothy L. Jackson tanulmánya is, ami rávilágított a rendszer jelentőségére.¹ Ez pedig nem más, mint a metrikus számok [metrical numbers] rendszerének összefüggései, vagyis a metrikus háló [metrical grid] elmélete.² A feltevés szerint az egymást követő, különböző számú ütemekből alkotott egységek hálóként fogják össze a művet, ezzel makroszinten is keretet adva a kompozíció belső arányainak és formai struktúrájának.

¹ Timothy L. Jackson: „Bruckner’s Metrical Numbers.” *19th-Century Music* 14/2 (1990. ősz): 101–131. 101.

² Fontos kiemelni, hogy itt, a metrikus kifejezést megfelelőbb szakszó hiányában kénytelen voltam tükörfordításban átmenetni bármennyire is félrevezető lehet, hiszen az általunk használatos magyar zenei nyelvzetben a metrum, metrika szavak az egyes ütemek pulzálását jelentik, míg jelen esetben inkább az ütemek formatani kohéziójának méreteit hivatottak mérni és megjeleníteni. Ezért a továbbiakban a „metrical grid” kifejezést metrikus hálóként, illetve a „metrical number” szóösszetételt metrikus számként fogom használni.

A metrikus számokat – vagy ahogy a német szakirodalom nevezi, *brucknertypischen metrischen Ziffern* – már korábban is vizsgálták.³ Ezek olyan számok, amelyek a kézíratos kottákban, legtöbbször az utolsó kapcsolt kottasor alatt jelennek meg ceruzával vagy tollal írva, és bizonyos periodicitással követik egymást. Többségében nyolc ütemenként változik a ciklikusságuk, de akadnak ennél kisebb és jóval nagyobb egységek is, egészen a két ütemes részekről a harmincnégy ütemes szerkezetekig.⁴

Timothy L. Jackson rámutat arra, hogy Bruckner ezeket a számokat nemcsak az első revideálási szakaszában (1876–1880 között), saját műveinek komponálásakor vagy átdolgozásakor használta, hanem már sokkal korábban is, más szerzők műveinek elemzésekor, ezzel cáfolva az eddig tévesen feltételezett elméletet, miszerint Bruckneren az 1867-ben bekövetkezett idegösszeomlása miatt hatalmasodott el a mániákus számolási kényszer.⁵ Elég csupán arra a könyvre gondolnunk, ami *„Kitzler-Studienbuch”* néven vált az utóbbi időben ismertté és legkésőbbi benne található bejegyzés is 1863 júliusára datálható.⁶ Ebben a kötetben a tanára, Otto Kitzler (1834–1915) által tanított kompozíciós technikai, hangszerelési és formatani gyakorlatai találhatók, de ha jobban megnézzük, a metrikus számrendszer kialakulására, egyre tudatosabb használatára is rábukkanunk. Az viszont továbbra is bizonyos, hogy míg korai időszakából kevés metrikus számot tartalmazó mű maradt fenn, addig az 1870-es évek környékétől komponált művek tekintetében jóval több olyan darabot találunk, amelyek megírásában az ütemek számolása nyújtott neki szisztematikus segítséget. Ezen a nyomon elindulva mi is betekintheünk a zeneszerző gondolkodásába, komponálási és revideálási folyamatába, jobban el tudjuk különíteni a helyes verziót a félkészttől, segítséget kapunk a mű interpretálásában – hiszen ezzel pontosan meg tudjuk határozni a zeneszerzői szándékot, hol kezdődik és végződik az általa elképzelt frázis – és formai arányainak meghatározásában. De mit is jelent ez a 2. (e-moll) mise tekintetében?

Ebben a műben különösen fontos a metrikus számok megértése, mivel két verzió is fellelhető belőle az életműben.⁷ Az első, ősváltozat 1866-ban született, míg az átdolgozott,

³ Az elnevezés Alfred Orel (1889–1967) nevéhez kapcsolódik, aki elkészítette az első Bruckner összkiadást.

⁴ A két ütemes metrikus számozással sokszor lehet találkozni, azonban a harmincnégy ütemesből csak egyről tudunk, mégpedig a 9. szimfónia vázlatában (A-WnMus.Hs.28233).

⁵ I.m. 105. A legkorábbi metrikus számhasználatot Luigi Cherubini C-dúr miséjének másolatában találhatjuk a WAB add. 326-os jegyzékszám alatt (A-WnMus.Hs.3172).

⁶ A *„Kitzler-Studienbuch”* megtalálható a WAB add. 282-es jegyzékszám alatt (A-WnMus.Hs.44706). Metrikus számokat a Bruckner által számozott 67. oldalán is találhatunk, ahol először az ütemek felett, majd alatt használ, illetve innentől kezdve főként a taktusok alatt. Ebből lehet következtetni annak kezdeményeire, átalakulására és helyének megszilárdulására.

⁷ Az alfejezetben kifejezetten a formai különbségeket fogom vizsgálni, míg az olyan apróbb változtatásokat, mint a ritmikai korrekciók, szólamok felcserélése vagy akár az előadói utasítás módosítása, nem térek ki, csak ha az hatással van a formára.

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

végleges kiadás 1882-ben készült el. A két verzió összehasonlításához viszont szükséges megvizsgálnunk az összes ránk maradt forrást.

	Jelzet	Író/másoló/szerkesztő	Helyszín és időpont	Típus
A	A-LIdaWAB27	Anton Bruckner	Linz, 1866. szeptember – 1866. 09. 25.	kézirat
B	A-LIdaWAB27W	Johann Pruscha	Linz, 1866. 11. 22.	másolat
C	A-WnMus.Hs.29301	Franz Schimatschek	Linz/Bécs, 1869. 08. 06. – 1882.	másolat
D	A-WnMus.Hs.6014	Johann Noll	Bécs, 1883. 01. 24.	másolat
E	A-LIabilWab027	Anonymus 021	Bécs, 1883. 01. 24. – 1885. 10. 04.	másolat
F	D. 2087	Cyrill Hynais	Bécs, 1896.	első kiadás

3. táblázat, a 2. (e-moll) mise partitúra alapú forrásai.

A 3. táblázatban felsorolt kéziratokat – a könnyebb hivatkozás és az átláthatóság érdekében – az ábécé nagy kezdőbetűivel neveztem el. Az A-jelű forrás teljes egészében Brucknertól származik, így ezt tekinthetjük az ősváltozatnak. A B-jelű forrás az A-val egyidejűleg készült 1866-ban, hiteles másolat, melyet Bruckner maga is látott, legalábbis erre utal a kotta hátoldalán szereplő aláírás. A C-jelű kézirat lesz a következőkben a legfontosabb számunkra. Ez Franz Schimatschek (1812–1877) 1869-es másolata az első változatról, de tartalmazza a legtöbb jegyzetet és átírást, továbbá ebbe kerültek bele a metrikus számok és a miattuk kialakult változtatási igények, ötletek és korrekciók, mégpedig Bruckner saját keze által.⁸ Ez a partitúra őrzi az 1869 és 1882 közötti összes helyreigazítást, ami azért is figyelemre méltó, mert a bejegyzésekből megtudhatjuk, hogy nem egyszeri átdolgozásról van szó. A kotta 1^r oldalán az áll ceruzával, Bruckner kézírásával, hogy „A teljes mise ritmikailag szabályozva lett 1876 júliusában.”⁹ Mindezek mellett későbbi változtatásokat is felfedezhetünk, amiket – hogy maga is el tudjon különíteni – „neu” jelzéssel látott el hol ceruzával, hol pedig tollal.

Az 1883-ban elkészült D-jelű forrás ugyancsak fontos lesz számunkra, hiszen ez Johann Noll, a bécsi udvari kápolna másolójának másolata, ami már a második verziót tartalmazza a műről. Ebbe viszont nemcsak Bruckner általi bejegyzések kerültek be, hanem egy idegen kéztől származó, feltehetően egy előadáshoz kapcsolódó praktikussági jegyzetek is, mint például

⁸ A Kyrie, Credo és Benedictus tételek esetében például saját maga jelzi a címlapon: „eigenhändig” és „mit eigenhändigem Correcturen”, azaz „saját kezűleg” és „saját kezű javításokkal”.

⁹ „Ganze Messe neu rythmisch [sic!] geordnet im Juli 1876.”

hiányzó próbajelek feltüntetése, szöveghelyek vagy dinamikák kiemelése, de szerepelnek ütemkihúzások vagy „a cappella” és „Orgel” feliratok, amik önkényesen hozzáadott kíséretre vagy continuóra engednek következtetni. Az 1883 és 1885 között írt E-jelű forrás alapjául az előző partitúra szolgált. Ez onnan is tudható, hogy teljes egészében átveszi az oldalelrendezést, azonban hiányoznak a Kyrie és Gloria tempójavításai. Az F-jelű forrásunk pedig az első kiadása a műnek, amely 1896-ban került forgalomba a Doblinger kiadó által (D. 2087). A különböző szövegművekkel és vázlatokkal most nem foglalkozunk, mert azok nem tartalmaznak lényegi információt a vizsgált területhez.

2.2. A metrikus háló formára és zenei anyagra gyakorolt hatásai

Az egyik legfőbb különbséget akkor vesszük észre a verziók között, ha a tételek ütemszámait vetjük össze. Itt ugyanis rögtön kirajzolódik a metrikus számok által okozott formai változás. Összességében tételenként csak pár ütemmel lesz több a második verzióban, mégis, ha közelebbről megnézzük, számos olyan helyet fedezhetünk fel, ahol több ütem kerül kihúzásra, amit később máshol hozzátesz. Nem mellesleg még verzió és verzió között is találunk ellentmondást, ahogyan azt a 4. táblázatban is látjuk. Talán itt érdemes megjegyezni, hogy a Bruckner által bejegyzett metrikus számokat csak a C és D források tartalmazzák. A C partitúra Kyrie tételében a 6^r–8^r oldalak között, a Gloria tételben végig – kivéve a 19^r–20^v között –, valamint a többi tételben teljes egészében megtalálhatók, a D partitúrában azonban csak a Credo tételben, elszórva szerepelnek.

1. verzió		Tétel	2. verzió			
A	B		C	D	E	F
115	115	Kyrie	117	117	117	117
190	190	Gloria	193	193	193	193
216	216	Credo	225 (226)	225 (224?)	225	225
50	50	Sanctus	51	51	51	51
83	83	Benedictus	92 (93?)	92 (93?)	93!	92
73	73	Agnus Dei	75	75	75	75

4. táblázat, a különböző verziók és források tételeinek ütemszám szerinti összesítése.

Ha eltekintünk egy ütemszámozási hibától a C-jelű partitúrában, akkor a C és D források Credo tételének mindkét esetben 225 ütemesnek kellene lenniük.¹⁰ A probléma azonban a D partitúra 39^r oldalán található, ahol egy megismételt, átvezető ütemet duplán kihúztak egyszer grafittal, egyszer pedig piros színnel (34. kottapélda). Ebben az esetben nem lehet bizonyosan eldönteni, hogy Bruckner maga húzta volna ki azt az ütemet ceruzával és ezt megerősítve került ismételt kihúzásra egy idegen kéz által, vagy az eredeti, ceruzás áthúzás is idegenkezűségnek tekinthető.



34. kottapélda, a 2. (e-moll) mise Credo tételének 39^r oldala a D forrás, azaz az A-WnMus.Hs.6014 jelzetű kézirat szerint.

A C forrás analóg helyét vizsgálva sem dönthető el biztosan ez a kérdés, bár ott a tollal megerősített „rep”, azaz a repetálás rövidítése olvasható, illetve a kérdéses ütem ismétlőjelben szerepel, valamint a tollal feltüntetett metrikus számok folytonossága is azt sugallja, hogy

¹⁰ A másoló – vagy Bruckner – téves ütemszámozása a C forrás 34^r oldalán található, ahol a 130-as számú ütem után a 132-es ütem következik.

szükséges az ismétlés. Szerencsére ez utóbbit támasztják alá a D forrásban található halványan látszó metrikus bejegyzések is, amiket szintén Brucknernek tulajdoníthatunk. Eszerint, az előző frázis tíz egység hosszú, ami után majdnem elképzelhetetlen egy együtemes egység.¹¹ Felmerülhet még, hogy a számozás a továbbiakban folytatódik, de ebben az esetben is valószínűtlen – eddigi tapasztalataim alapján –, hogy Bruckner megengedne magának egy tizenegy ütemből álló részt. Bár a tíz ütemes egység után megszűnnek a számok, több, mint valószínű, hogy egy két ütemes egység következik, amihez elengedhetetlen egy plusz ütem, ez esetben a kérdéses taktus duplikálása. A bizonytalanságot tovább fokozza, hogy a C forrásban a tollal jelzett „rep” rövidítés mindkét helyen – alul és fölül is – kihúzásra került, azonban az ismétlőjel nem, valamint az E és F források is eltérő módon veszik át a verziót. Az E-jelű forrás megkettőzi a taktust, míg az F-jelű első kiadás – és az összkiadás – nem. Mindezeket figyelembe véve továbbra is az ütem megismétlését tartom helytállónak.

A másik hasonló probléma a C, D és E forrásokat érinti, ahol a Benedictus tétel kezdő üteme vet fel további kérdéseket. Itt ugyanis a C partitúrában az első ütem markánsan ketté lett választva, így egy üres ütemmel kezdődik a tétel, majd az F kürt felütésével indul a darab (35. kottapélda). Ezt alátámasztja a metrikus számok egyik verziója is és ennek megfelelően került át a módosítás a D és E partitúrákba. Egy feltehetően későbbi ceruzás bejegyzés azonban egy vonallal megszünteti ezt az első, üres ütemet, illetve bekerül a kotta legaljára egy újabb metrikus számsor is, ami viszont a második, teljes ütemben kezdi meg a frázis számlálását. Mindemellett láthatunk még – az első, tollal írt metrikus számsor mögött – egy ceruzás számsort, ami minden bizonnyal a legelső számolást mutatja, de azt sem teljesen egyértelműen. Az olvashatóságot tovább nehezíti a Bruckner által beírt hangnevek, amik az akkordok alaphangjait jelölik, és számos más művében is megtalálhatók.¹² A D forrásban is kihúzásra kerül az első ütem, még hozzá kétszer is, egyszer grafitceruzával, egyszer pedig piros színnel – hasonló módon a már korábban említett példában, a Credo tételben. Az E forrásban azonban semmi jel nem utal az ütem megszüntetésére. Sajnos a metrikus számokból sem lehet egyértelműen megállapítani, melyik verzió a helyes, csak következtethetünk. Ha ugyanis üres ütemmel indul a frázis, akkor is értelmes a kétütemes egység, ha viszont nincs üres taktus, akkor a felütés ütem nem kerül számozásra, csak a dallam súlypontjául szolgáló második ütem, ahol a kórus is belép. Utóbbi igen szokatlan megoldás lenne. Az F forrásban és az összkiadásban sem szerepel az üres taktus. Ezzel azonban az összkiadás hitelességét is megkérdőjelezhetjük, hiszen amíg az előző

¹¹ Bruckner együtemes frázist kizárólag szakasz vagy tételzárásokkor használ, mint a formai rész nyugvópontjául szolgáló leütést.

¹² I.m. 104.

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

példában nem fogadta el az ütem ceruzás kihúzását, addig jelen esetben átveszi a kezdőütemre tett módosítási javaslatot, tehát következetlen. Ebből adódóan viszont indokoltnak találok, hogy a Benedictus tétel üres ütemmel kezdődjön.

35. kottapélda, a mise Benedictus tételének 47^r oldala a C forrás, azaz az A-WnMus.Hs.29301 jelzetű kézirat szerint.

A 4. táblázat ütemszámaira visszatérve az is feltételezhető lenne, hogy csupán pár apróbb módosítás történt a revideálási periódus alatt, hiszen a két verzió között maximum kilenc ütemnyi hozzátétel történt az egyes tételeknél, de összességében is mindössze huszonhat ütemmel lett több a teljes mise második verziója. Ez viszont félrevezető állítás volna. A 5.1-es és 5.2-es táblázat jól szemlélteti, hogy nemcsak ütemek hozzáadása, de sok esetben elvétele is történt, tehát ezeknek a különbségeknek az összege adja ki az előbb említett ütemtöbbletet.

Tétel címe	A C-jelű forrás szerinti oldalszám	Az A-jelű forrás szerinti ütemszám	Ütemmel történő módosítás	Zenei anyaggal történő módosítás	Ütem növekedés vagy csökkenés
Kyrie	8 ^r	109.	Kettévágás	Szekvencia folytatása	+
		114.	Kettévágás	Ismétlés és augmentálás (kórus)	+
Gloria	12 ^v	41.	Törlés	Revideálás	–
	14 ^r	62.	Kettévágás	Augmentálás (kíséret)	+
	14 ^v	71.	Kettévágás	Augmentálás (kíséret)	+
	15 ^v	84.	Kettévágás	Szünet (kórus, tágítás)	+
	18 ^r	123.	Ismétlés	Ismétlés (mind)	+
Credo	24 ^v	8.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret)	+
	25 ^v	19.	Kettévágás	Bővítés	+
		21.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret)	+
	26 ^v	34.	Kettévágás	Ismétlés és átdolgozás (mind)	+
	27 ^r	37.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és szünet (kórus, formahatár)	+
	27 ^v	48.	Kettévágás	Szünet (kórus, formahatár)	+
	30 ^v	77.	Törlés	Revideálás	–
	31 ^r	80.	Kettévágás, törlés	Revideálás	0
		82.	Kettévágás	Augmentálás (kórus)	+
	31 ^v	87.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret)	+
		92.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	33 ^r	108.	Törlés	Revideálás	–
		112.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	34 ^r	121.	Kettévágás	Augmentálás (kíséret, előző ütem) és szünet (kórus)	+
	35 ^r	136.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	35 ^v	143.	Ismétlés	Ismétlés (kíséret)	+
	36 ^v	150.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret)	+
		151–152.	Törlés	Revideálás	–2
	37 ^v	167. után	Hozzáadás, törlés	Revideálás	0
	38 ^r	168.	Törlés	Revideálás	–
	38 ^v	178.	Törlés	Revideálás	–
	39 ^r	183.	Kettévágás	Átdolgozás (kórus, szünet)	+
	39 ^v	194.	Kettévágás	Szünet (G.P.)	+
	40 ^v	211.	Törlés	Revideálás	–
	41 ^r	216.	Hozzáadás, törlés	Szünet (G.P.)	0

5.1 táblázat, módosítások helye, mértéke és kategorizálása a 2. (e-moll) misében.

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

Tétel címe	A C-jelű forrás szerinti oldalszám	Az A-jelű forrás szerinti ütemszám	Ütemmel történő módosítás	Zenei anyaggal történő módosítás	Ütem növekedés vagy csökkenés
Sanctus	43 ^v	25. után	Hozzáadás	Átdolgozás (kórus)	+
	44 ^r	32–34.	Törlés	Revideálás	–3
	45 ^r	44.	Harmadolás	Átdolgozás (kíséret)	+2
		47.	Kettévágás	Augmentálás (mind)	+
		50.	Hozzáadás, törlés	Szünet (G.P.)	0
Benedictus	47 ^r	1.	Kettévágás	Szünet (G.P.)	+
		6.	Kettévágás	Augmentálás (kórus és kíséret) és átdolgozás (kíséret)	+
	48 ^r	17.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret) és szünet (kórus)	+
		22.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	49 ^v	39.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és szünet (kórus)	+
	50 ^v	52–54.	Harmadolás	Átdolgozás és ismétlés (kíséret)	+2
	51 ^r	60.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	51 ^v	71.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és szünet (kórus)	+
	52 ^r	78.	Kettévágás	Törlés (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	52 ^v	83.	Hozzáadás, törlés	Szünet (G.P.)	0
Agnus Dei	57 ^r	33. után	Hozzáadás	Átdolgozás (mind)	+
	58 ^r	42–43.	Kettévágás és törlés	Átdolgozás (kíséret)	0
	60 ^r	72.	Ismétlés	Ismétlés (mind)	+
		73.	Hozzáadás, törlés	Szünet (G.P.)	0

5.2 táblázat, módosítások helye, mértéke és kategorizálása a 2. (e-moll) misében.

A táblázatból azt is leolvashatjuk, hogy két csoportra bonthatók a metrikus számok formai használata miatt történt változások. Az egyik kategóriába tartoznak azok a módosítások, amikre a bizonyos frázisok újraértelmezése miatt volt szükség, a másik kategóriába pedig ennek éppen az ellenkezője, a zenei anyag átalakítása miatt bekövetkezett eltérések áthidalása miatt volt szükség. Itt lehet a legjobban megkülönböztetni, hogy mely esetben volt maga a zenei anyag újjászervezése prioritás, mikor pedig a formai átszervezés.

Más nézőpontból vizsgálva azonban azt is kinyerhetjük a táblázatból, hogy pusztán formai változtatások okán hogyan oldja meg Bruckner az egyes bővítéseket vagy elvételeket. Sokszor bele sem nyúl a zenei anyagba, legfeljebb kiegészíti azt, de sosem módosítja olyasformán, hogy attól a zene része vagy egésze sérülne, illetőleg más irányba mozdítaná a frázist. Számtalanszor egyszerűen csak kettévágja a kérdéses ütemet és megismétli annak

tartalmát, másszor augmentálja a benne szereplő anyagot, ezzel megnyújtva a zenei folyamatot, megint máskor betold egy plusz ütemet, hogy ezzel kettéválassza az egy ütemre érkező zenekari frázist a kórus kezdő mondatától, de akad olyan módosítás is, amikor a zenekari közjátékot alakítja át, vagy egy generál pauzát illeszt be.

Már csak az arányokat tekintve is megállapíthatjuk, hogy Bruckner legkevésbé a szélső tételekben, tehát a Kyriében és Agnus Deiben eszközölt változásokat, legtöbbször viszont a Credo és Benedictus tételekbe nyúlt bele. Azt is érdemes megemlíteni, hogy a szigorú szerkesztésű részeket szinte érintetlenül hagyta, különös tekintettel a Gloria záró amen-kettősfűgájára vagy a Kyrie tétel imitációs szakaszaira.

Mint azt már korábban említettem, az egyes módosítások és bejegyzések nem feltétlenül egy revideálási időponthoz köthetők. Így van ez a metrikus számok esetében is. Többek között ezt is tárgyalja Wolfgang Grandjean átfogó és megkerülhetetlen munkájában, a *Metrik und Form, Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*ben, viszont ahogy a címből is látszik, nem a zeneszerző egyházzenejének, hanem főként szimfóniai tekintetében. Azonban a szimfóniákra alkalmazott módszerek és az általuk kapott kutatási eredmények tükrében vizsgálva Bruckner vokális egyházi zenéjét, hasonló következtetésekre juthatunk, mint Grandjean, továbbá igen nagy segítséget nyújt ezzel a misét körülvevő egyéb kérdések tisztázásában. A következőkben azokat a problematikus helyeket vizsgálom, amik miatt általánosságban megkérdőjelezhető lenne a metrikus rendszer létjogosultsága.

A legszembeötlőbb példa a Kyrie tétel harmadik szakaszában található, a C forrás szerinti 6^r oldaltól kezdődően, ahol Bruckner számozása ellentmondásban áll a zenei egységekkel (36. kottapélda). Az általa megállapított szerkezet szerint az ütemek 8+8+2-es rendszerbe tagozódnak, holott a zenei szintaxis elég markánsan 6+6+6 ütemes frázisokat mutat. Ha nagyon meg akarnánk feleltetni a formát Bruckner elképzelésének, akkor lehetne 6+6+4+2 is, de tovább bontani az első két egységet már nem lenne helytálló. Ha jobban megnézzük a 36. kottapéldát, akkor láthatjuk, hogy az oldalon lévő kezdő ütemben történik egy belépés, mégpedig az első tenor szólam által, fortén. Ez az egyetlen olyan kapaszkodó, ami indokolhatja az új frázis indulását, de a folyamatot tekintve ez sem kellőképp markáns ahhoz, hogy formahatárként szolgáltson.

Nehézséget jelent továbbá, hogy a kottakép tiszta és rendezett, semmilyen jel nem utal módosításra, valamint a metrikus számok is egyértelműen követik egymást, javítás vagy skiccek nélkül. Talán a legtöbb kutató ezért is olyan szkeptikus a metrikus számrendszer fontosságát illetően.



36. kottapélda, a mise Kyrie tételének 6^v oldala a C-jelű forrás szerint.

A válasz azonban abban rejlik, amit Grandjean a szimfóniák kapcsán is megfogalmazott. Brucknernél ugyanis kezdetben nem feltétlenül kapcsolódott össze maradéktalanul a zenei szintaxis és a metrikus számok közötti függési viszony.¹³ Ezért többször csak az egyértelmű, nagyobb formarészeket veszi alapul, az azt alkotó makro-szinteket pedig már nem. Ilyenkor a klasszikus nyolcütemes periódusokat számlálja, még ha nem is passzol a zenei frázishoz, amikor viszont elérkezik egy markánsabb formahatárhoz, ismét előlről kezdi a számolást, és ha nem felel meg a formai elképzeléseinek az addigi folyamat, módosít rajta. A fontosabb zenei formahatárokat mégis szinte mindig pontosan és jól behatárolhatóan megállapítja.

Problematicusnak tekinthető az a fajta formai meghatározása is Brucknernek, amikor analóg helyeket különböző módon számoz meg. Erre találunk példát a C-jelű forrás szerinti 14^r és 14^v oldalakon (37. kottapélda). Az itt megjelenő zenekari kíséretet ugyan sokszor megváltoztatta, mégis következetes maradt, így a két helyet teljes mértékben megegyezőnek

¹³ Wolfgang Grandjean: *Metrik und Form. Zahlen in den Symphonies von Anton Bruckner*. [=Günter Brosche (szerk.): *Publikationen des Institut für Österreichische Musikdokumentation*. 25. kötet] (Tutzing: Hans Schneider, 2001.) 139.

tekinthetjük – főleg, hogy szerepük az átvezetés egyik formarészről a másikra –, viszont a metrikus számozást illetően mégis eltérnek egymástól.

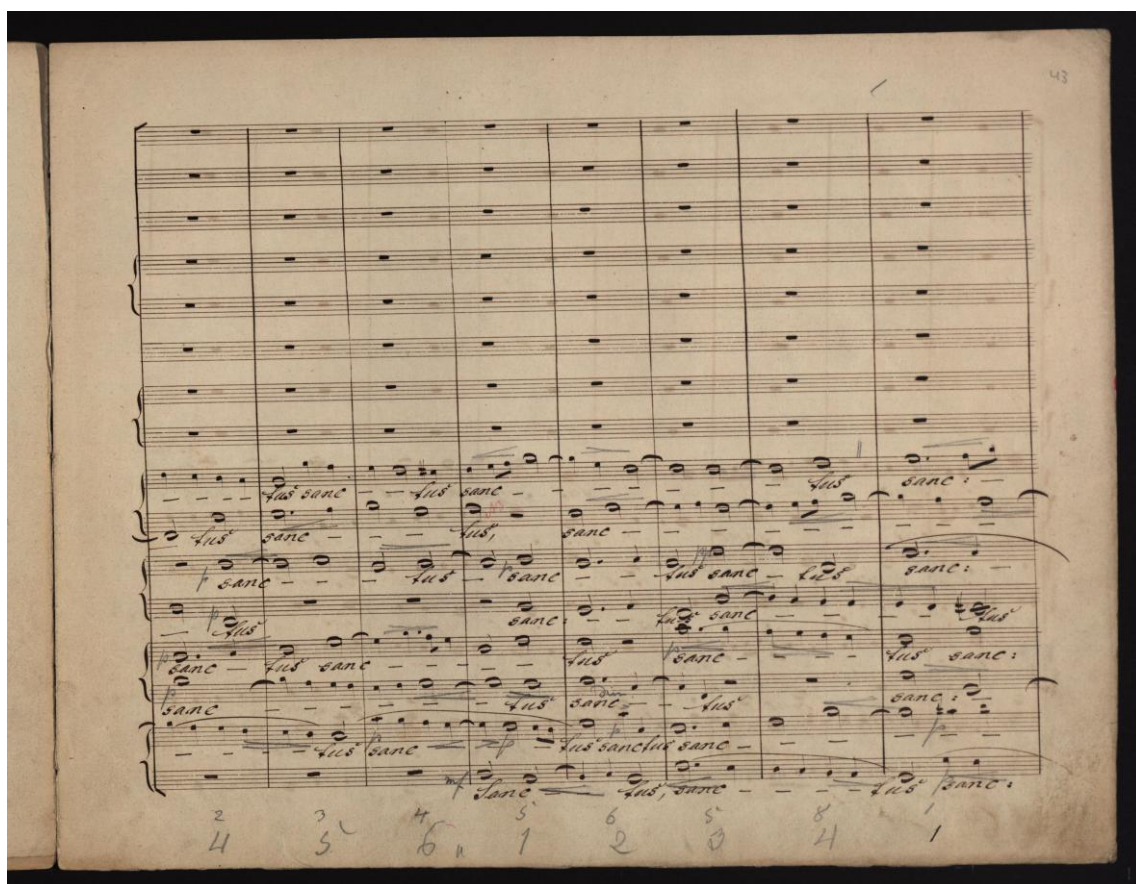


37. kottapéllda, a mise Gloria tételének 14^r oldala a C-jelű forrás szerint.

Ez amiatt is történhetett így, mert az első zenekari közjáték egy teljesen új, nagyobb formát nyit meg, hiszen az addig jellemzően homofón faktúra határozott, kemény és kalapácsoló hangzása után egy sokkal lágyabb, líraibb hangvétel következik. A második zenekari közjáték pedig hiába azonos az elsővel, annak a formán belül a zenei szövet továbbblendítése a funkciója, mivel a hangvétel nem változik. Ezt támasztja alá Grandjean kutatása is, miszerint Brucknernek kezdetben nem volt egy kiforrott koncepciója a metrikus számok használatára – mint mondjuk Hugo Riemannak –, így az is megfigyelhető nála, hogy az egyes művek között is különböző értelmezésben használja ezt a rendszert. Van, ahol a harmóniai változásokhoz, máshol a zenei szintaxisához, esetleg dinamikai váltáshoz, vagy – főként a vokális művekben – a szöveg jelentéstartalmához igazítva alkalmazza.¹⁴

¹⁴ I.m. 21.

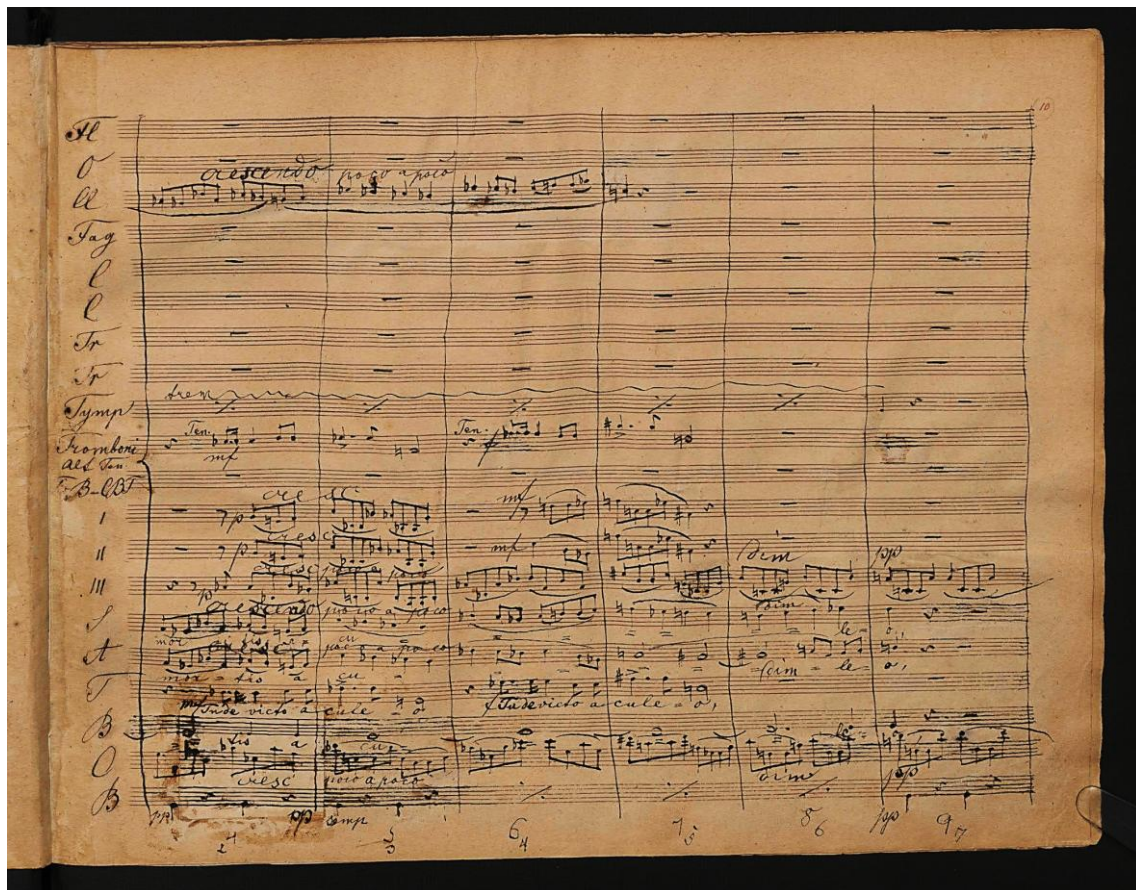
Olyan részeket is találunk, ahol egyazon partitúrasor alján két, tollal vagy ceruzával írt metrikus számsor is jelen van egymás alatt. Felmerülhet akkor a kérdés, hogy vajon melyik a valós, a végleges? A legtöbb esetben ugyanis a tollal bejegyzett módosítás tekinthető az utolsónak, sőt ilyenkor Bruckner maga jelzi és többnyire át is húzza az előző számozást, vagy a sokszor javított számokat egyszerűen csak átírja tollal. Persze ez alól is van kivétel, például amikor ceruzával húzza át a tollal rögzítettet, de ez eléggé ritka eset és minden bizonnyal csak azért történhetett meg, mert valamilyen oknál fogva a legelső revideáláskor tollal rögzítette a lehetséges értelmezést, amit aztán megmásított. A feltett kérdésre a lehetséges választ szintén Grandjean segítségével találhatjuk meg, ugyanis a szimfóniákban többször fordul elő hasonló eset.¹⁵ Ez a fajta metrikus számozás a megengedés lehetőségét ajánlja fel. Itt nincs kizárólagosan jó értelmezés a frazeálás tekintetében, mert mindkettő megoldás helyes. Ha a C forrás Sanctus tételének első pár oldalát nézzük, akkor felfigyelhetünk erre a kettős számsorra (38. kottapélda).



38. kottapélda, a mise Sanctus tételének 42^v oldala a C-jelű forrás szerint.

¹⁵ I.m. 195.

Elsőre úgy vélhetjük, hogy ismét csak általános nyolcütemes egységeket számol Bruckner, ám ebben az esetben bizonyosan áthúzta volna a revideáláskor ezt a sorozatot és csak a helyes, alsó verziót tartotta volna meg. A zenei szintaxist figyelembe véve természetesen az utóbbi számsor tekinthető helyesnek, mert a kánonszerű, kettős témabelépések a két hatütemes egység után ismétlődnek meg, ami után egy négyütemes egység következik, majd az alul és felül lévő számok egybeesnek és szabályosan folytatódnak. Mindemellett nemcsak szimfóniáiban, de más oratorikus műveiben is találkozhatunk ezzel a fajta megengedéssel, például a *Helgoland* című kórusballadájában vagy a *Te Deum*-ban (39. kottapélda). Grandjean itt azzal magyarázza a szerzői szándékot, hogy mivel több szinten mozognak a zenei folyamatok – kórus és zenekar –, az egyik részről hamarabb kezdődik egy frázis, mint ahogyan a másikban, vagy éppen befejeződik az előző.¹⁶



39. kottapélda, a *Te Deum* első tételének 10^r oldala az A-WnMus.Hs.19786 jelzetű kézirat szerint.

¹⁶ I.m. 193.

Az e-moll mise esetében pedig – gondolok főként a Kyrie tétel korábban taglalt részére, a Gloria ámen-fúgájára, és a Sanctus tételből vett idézetre is – a szigorú szerkesztést tekinthetjük többtényezős folyamatnak. Tehát a sűrű zenei anyag folyondár jellegéből, a melódia és harmónia viszonyának eltéréséből adódik az általános, nyolcütemes beosztás, amit egy későbbi alkalommal – mint a 38. kottapélda esetében is – más formálási javaslattal lát el a zenei folyamatokra való tekintettel.

A Brucknerre jellemző sajátos záróütem-kezeléseket is meg kell említenem ebben a fejezetben, hiszen kapcsolódik a metrikus számokhoz és a kompozíciók revideálásában is szerepet játszik. Ha megvizsgáljuk vokális és hangszeres műveit, azt állapíthatjuk meg, hogy számos egyházi és világi kompozíciójának záróüteme nincs kitöltve a záróakkorddal, sőt helyenként még üres ütem is képezheti egy-egy tétel végét a darabon belül. Ez az e-moll misére különösen is érvényes. A meghatározott hosszúságú záróakkordnak nem feltétlenül csak akusztikai vonatkozása van, hanem sokkal inkább formai és teoretikus jelentősége miatt használja a szerző. Azokban a kompozícióiban, ahol a tétel vagy mű utolsó frázisaiban szerepel metrikus szám, ott bizonyosan találkozhatunk a záróütem alatt is számozással, amely segíthet megérteni a zeneszerzői logikát.

Elsőként azonban tisztában kell lennünk azzal, hogy miben tér el az általa nagyra becsült professzorának tanításától. Fennmaradt ugyanis egy olyan példány Simon Sechter *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* című háromrészes könyvéből, ami Bruckner saját jegyzeteit tartalmazza. Ennek a sorozatnak a második kötetében rögtön az első fejezetben ír Sechter az ütemek súlyos és súlytalan részeinek kapcsolatáról, a metrumokról és ritmusokról, arról is, hogy ezek hogyan hatnak egymásra, valamint – ami számunkra most a legfontosabb – az ütemek egymáshoz való viszonyáról. A számtalan bejegyzés mellett arra lehetünk figyelmesek, hogy az A-WnMus.Hs.3174-2 jelű forrás 151^r oldalától kezdve a kottapéldák alatt megjelennek a metrikus számok, igaz, csak legfeljebb négyes osztásig. Többnyire Sechter tanításának megfelelően jelöli a formát alkotó ütemeket, hiszen ezeket – hogy még értelmes korrelációkat tudjunk megállapítani ütem és ütem között – legfeljebb ütempárokig tudjuk bontani. Azonban amíg Sechter azt mondja, hogy minden ütem első ütése a legerősebb, addig Bruckner ezt máshogyan értelmezi. Ő úgy gondolja, hogy egy perióduson belül a páratlan számmal jelzett ütemek első ütése súlyosabb, mint a páros számmal jelzetteké, így például egy nyolcütemes periódusban a nyitó ütem első része súlyosabb, mint a második ütem első ütése.

Ezek alapján azt is megfigyelhetjük a revideálásokon, vagy az 1878 után keletkezett műveiben, hogy a tételvégződések metrikus száma többnyire páros, hiszen az egy súlytalan végződést ad a tételnek, ezzel biztosítva a kapcsolódást a következőhöz, a művek záróütemének

száma pedig, ugyanezen logikát követve, szinte mindig páratlan.¹⁷ Természetesen, ahogyan korábban is említettem a metrikus számozás néhol következetlen alkalmazását, úgy itt sem használja mindig feltétlenül konzekvensen Bruckner. Ha csak a három nagy miséjét nézzük, akkor is eléggé eltérő számozási rendszert láthatunk az egyes tételek záróütemei között (6. táblázat).

Mise	1. (d-moll) mise			2. (e-moll) mise			3. (f-moll) mise		
Variáció	1.	2.	utolsó	1.	2.	utolsó	1.	2.	utolsó
Kyrie	8 ^ü	8	8	1/3?	3	1			2
Gloria	1	2 ^ü	2 ^ü	7		2			3
Credo	1	2 ^ü	2 ^ü	2	2 ^ü	1	1		2 ^ü
Sanctus	5	2 ^ü	2 ^ü	8	(2 ^ü)	1			3
Benedictus	5	2 ^ü	(2 ^ü)	3	2 ^ü	1			
Agnus Dei	5	2 ^ü	2 ^ü	1?	2 ^ü	1	2	6	3/2?

6. táblázat, Bruckner három nagy miséjének tételei és azok záróütemeinek metrikus számai.¹⁸

Első miséjének tekintetében azt figyelhetjük meg, hogy a kezdetben páratlan számra való megérkezést párossá alakítja minden esetben, amit legtöbbször egy üres ütem hozzáadásával ér el. E-moll miséjében azonban ennél tovább megy. Az először rögzített számokat, amelyek itt teljesen vegyesen szerepelnek, elsőként párossá változtatja egy üres ütem hozzáadásával – kivéve a Kyriében –, majd törli az üres ütemek hozzáadását, így végül páratlanná módosítva a zárótaktusokat – kivéve a Gloriát, ami viszont páros számot kapott. A harmadik misében nagyon kevés korrigálás figyelhető meg. Egyedül a Credo és Agnus Dei tételekben vannak variánsok. Míg előbbiben ismét üres ütemmel éri el a páros metrikus számot, addig utóbbinál nem dönthető el a véglegesnek tekinthető szám, mert az utolsó ütemek felett és

¹⁷ I.m. 45.

¹⁸ A táblázat jelzésrendszeréhez: az egyes számok felső indexében szereplő „ü” jelzést az üres ütemes tételvégződéseknél használom. A „Variáció” sorban szereplő számok jelzik a metrikus számok lejegyzésének kronologikus sorrendjét, legtöbbször a saját magam által kikövetkeztetett lehetséges változtatási folyamatnak vagy zeneszerzői elgondolásnak megfelelően. Ha volt – mint az első mise esetében is –, akkor a sorrendet minden kéziratos vagy Bruckner általi bejegyzéseket tartalmazó forrás összevetéséből állítottam össze, vagy az egyetlen fennmaradt, metrikus számokat tartalmazó autográf partitúra szerző általi módosításokat tartalmazó verziójából rekonstruáltam. Az „utolsó” feliratú oszlopokban a feltehetően véglegesnek tekinthető verzió számait szerepeltettem. Ahol nem dönthető el bizonyosan egy változat, ott az összes lehetőséget feltüntettem elválasztó jellel, illetve kérdőjellel a végén. Ha az utolsó taktus nem volt számozva a kéziratban, akkor ahol nem volt kikövetkeztethető, kérdőjelet írtam, ahol pedig logikus volt, ott viszont zárójelben adtam meg a lehetséges, de minden bizonnyal helyes számot. A szürke mezők azokat a helyeket jelölik, ahol nem történt revideálás, vagy csak kevesebb javítás volt, mint az oszlopban szereplő mennyiség. Kivételt képez ez alól a harmadik mise Benedictus tétele, mert itt nincs metrikus szám a fennmaradt forrásokban. Ennek oka, hogy ebben a tételben található Johann Noll pár oldalnyi tisztázata ragasztásos technikával, ezzel eltakarva a Bruckner által írt eredetit.

alatt is egyaránt szerepelnek a legkülönbözőbb variációkban. Az viszont leszűrhető, hogy amíg az első két misében a következetes befejezésekre törekedett, addig harmadik miséjében sokkal inkább a tételek egységességére, azoknak a súlyos ütemrészen, vagy pont ellenkezőleg, a súlytalan részen való lezárására, mintsem a tételek közötti kohézióra – ezzel is egyfajta lekerekítést vagy éppen nyitottságot adva a nagy formának.

Mivel miséi funkcionálisak, megzenésített ordinárium tételei – a Kyriét és Gloriát leszámítva – a római katolikus liturgiának megfelelően nem közvetlenül következnek egymás után, így azok összetartozása csak koncertszerű előadáskor válhatna prioritássá, ami jelen esetben nem szolgálhat magyarázatul a záróütemek kezelésére. Ezt megerősíti még az is, hogy a revideálások és ezzel együtt a metrikus számok beiktatása nagyjából ugyanakkorra tehető, mindhárom mise esetében az 1881/1882-es évekre, így addigra az akusztikai környezethez való idomulás sem játszhatott már szerepet. Logikus magyarázatnak itt is a grandjeani okfejtést tartom helytállónak, vagyis a művek önálló, belső formai rendeződéseinek legtöbbször egyedi megoldásai születtek a darab sajátos tulajdonságainak megfelelően.

Ezért lehetséges az is, hogy az összes 1878 után született vokális művei esetében a tételvégi szövegek utolsó szótagjai mindig páratlan számú végződésre esnek. Az egyetlen kivétel ez alól az f-moll mise, ahol a Kyrie tételben lévő „eleison” záró szótagja egy páros metrikus számú ütemben található. Az e-moll mise esetében a Gloriában is láthatunk egy kivételnek tűnő precedenst, de szigorúan véve a zárótaktuson nem szólal meg az „amen” utolsó szótagja, hiszen átkötésre került a korábbi ütemekből, így a kíséret fejezi be az első ütésen a művet, ami alapján megengedhető a páros metrikus szám (40. kottapélda). Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy vokális művek esetében legfőképp a szöveget tartja Bruckner a rendező elv középpontjában, ahhoz igazítja a belső formai határokat.

Amire Grandjean nem tér ki, de fontos kiemelni, hogy Bruckner sokszor maga segít a főbb frázisok megkülönböztetésében és elkülönítésében. Ahogyan a 41. kottapéldán is láthatjuk, akadnak olyan helyek, ahol a metrikus rendszeren túl szimpla vagy dupla cezúrákat alkalmaz az egyes számok mellett. Ha egy jelentősebb zenei egység ér véget, dupla vonalat alkalmaz – ahogyan a kottapéldán is láthatjuk például a hatos metrikus szám után –, de ha csak egy átvezetés történik, vagy egy nagyobb egységen belüli újabb kisebb egység ér véget, egy ferde elválasztást alkalmaz – mint például a kottapélda második kettes metrikus száma után. Ez a fajta jelölési rendszer minden bizonnyal Sechter korábban említett elméleti könyvéből származik. Kottapéldáiban rendre találkozunk a vessző és a pont zárójelben való használatával, mégpedig a periódusok nyílt (vessző) és lezáró (pont) taktusai felett, pontosan úgy, mint a nyelvek mondatában használatos központosásnál. A legszemléletesebb példa erre az egyes

tételek végződése, hiszen itt folyamatosan találkozhatunk az utolsó – vagy éppen a revideálás miatt az utolsó két – metrikus szám után ponttal, de előfordul, hogy fontosabb egységek végén is szerepelteti azokat (40. kottapélda). A markáns formai váltást azonban nemcsak ezekkel a kevésbé észrevehető jelzésekkel kívánja megmutatni, hanem a saját maga által bejegyzett zifferek elhelyezésével is, amiket szinte az összes esetben megtalálunk kézírataiban.

Ezek nemcsak elméleti szempontból lehetnek fontosak számunkra, de a gyakorlatban is nagy hasznát vehetjük. Ha elfogadjuk a Bruckner által tett javaslatokat és a mű interpretálásakor ezeket meg is valósítjuk, akkor a zeneszerzői szándéknak szerzünk érvényességet és így közelebb kerülhetünk az eredeti elképzeléshez. Mindezt pedig tehetjük úgy, hogy cezúrákat alkalmazunk a dupla vonallal elválasztott helyeken, így szemléltetve a fontosabb határokat, a szimpla vonalaknál csak jelezzük az együttesnek az előző kisebb egység lezárását és az új egység indulását, a pontoknál pedig indokolt lehet akár a nagyobb agogika, rövidebb megállás vagy korona alkalmazása.



40. kottapélda, a 2. (e-moll) mise Gloria tételének zárótaktusai a C-jelű forrás szerint.



41. kottapélda, a mise Credo tételének 40^r oldala a C-jelű forrás szerint.

Ezen kívül fel is hívhatjuk az előadók figyelmét, hogy melyek azok a fontosabb formahatárok, amikre oda kell figyelniük.

Mindezeket összességében figyelembe véve, valamint Grandjean alapos szimfónia-elemzéseit és következtetéseit leszűrve megállapíthatjuk, hogy bár a metrikus rendszer használata kezdetben Brucknernél nem volt mindig egyértelmű, vagy éppen ellentétben állt a mű zenei szintaxisával, az idő előrehaladtával egyre tudatosabban kezelte, minden kompozícióra érvényes szabályrendszerét egy teljesen logikus elképzelés alapján határozta meg. Sohasem öncélú ennek használata, és bármennyire is tűnik csak elviekben működő koncepciónak, Bruckner minden elmélet iránti nagyrabecsülése ellenére nem helyezte a teoretikus "helyességet" a belső formaérzék művészi tekintélye fölé, tehát a jelrendszert és javaslatait a zenei építkezés és a gondolatmenet minél jobb átláthatósága érdekében hozta létre, ezzel segítséget nyújtva saját magának a komponáláshoz és revidáláshoz, illetve mások számára az egyedi struktúrák megértéséhez.

3. Műfajokon átívelő szakralitás, avagy a „drezdai ámen”

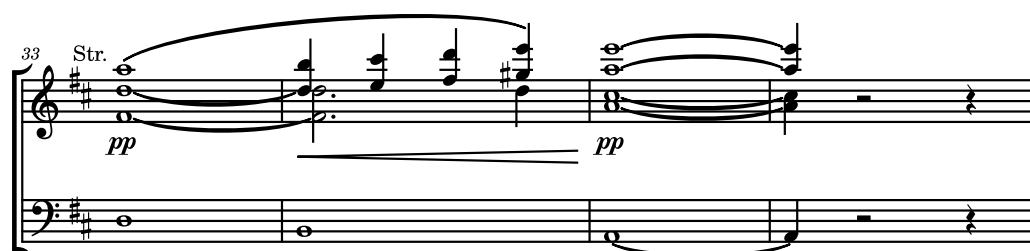
Egészen az 1950-es évekig használatban volt a szászországi lutheránus liturgiában egy olyan kéttagú énekelt responzum, amit ekkoriban már „Altes Dresdner Amen”-nek, magyarul „rég-i drezdai ámennek” hívtak. Ez azonban pontosan megegyezik azzal a drezdai ámennel, amit mi is ismerhetünk, ugyanis számos zeneszerző felhasználta vagy beemelte saját művébe.

Legtöbbször mégis „Grál-motívumként” hivatkozunk rá, hiszen Richard Wagner *Parsifal* című operája tette világszinten ismertté ezt az idézetet – ami már a mű előjátékában felhangzik (42. kottapélda).



42. kottapélda, Richard Wagner *Parsifal* Előjátékának 39. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete.

Alkalmazására azonban már egy fél évszázaddal korábban találhatunk példát Felix Mendelssohn Bartholdy 1830-as 5. (D-dúr) „Reformáció” szimfóniájában, ahol ugyanúgy kiemelt szerepet kap, mint Wagnernél, csak itt a fúvós hangszerek helyett a vonós szólamokban jelenik meg (43. kottapélda).¹



43. kottapélda, Felix Mendelssohn Bartholdy 5. (D-dúr) „Reformáció” szimfónia 1. tételének 33. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete.

¹ Alfred Heuss: „The »Dresden Amen« in the First Movement of Mendelssohn's »Reformation« Symphony.” *The Musical Times* 45/737 (1904. július): 441–442. 441.

A motívum közismertségét és fontosságát az mutatja, hogy nem csak a korábban említett két szerző idézi ebből az időszakból, hanem a kor több zeneszerzője, mint például Carl Loewe, aki az 1829-es op. 17-es *Der Gang nach dem Eisenhammer* című balladájában használja fel, vagy Louis Spohr, aki az 1836-os op. 96-os F-dúr „Reisesonate” Duo concertant című darabjának 3. *Katholische Kirche* tételébe emeli át, sőt önéletrajzából még az is kiderül, hogy a teljes tételnek programja van: egy, a drezdai katolikus udvari templomban kezdődő liturgiát mutat be, aminek keretén belül a „drezdai ámen” is megjelenik, mint a jelenet része. A formula eredetére, variációira és háttértörténetére most nem térek ki, a disszertáció szempontjából nem releváns, illetve ezzel behatóan foglalkozik Gerhard Poppe a *Die Musikforschung* című folyóiratban megjelent tanulmányában.²

Ahhoz, hogy meg tudjuk határozni, miben áll a „drezdai ámen” lényege, össze kell hasonlítanunk a két előző kottapéldát valamelyik általánosságban, szertartásban használt verzióval. Az egyszerűség kedvéért, Poppéhoz hasonlóan, én is az 1906-ban kiadott *Melodien zur Gottesdienstordnung für die evangelisch-lutherische Landeskirche Sachsens*-ből veszem át a dallamot és harmonizációját (44. kottapéllda).



44. kottapéllda, a „drezdai ámen” formulájának utolsó két tagja a *Melodien zur Gottesdienstordnung für die evangelisch-lutherische Landeskirche Sachsens*-ből.

A példákat vizsgálva jól látszik, hogy a szabályosnak tekinthető formula három külön egységre, jelen esetben három különböző ütemre tagolható. A három rész mindemellett két funkcióra – tonika és domináns –, de három fokra osztható – többnyire I–VI–V, viszont ez a hangnemi környezettől függően változhat, ahogyan a *Parsifal*-ban is láthatjuk a 42. kottapéldán. A harmóniai sorban egy enyhe hangnemi kitérésre is figyelmesek lehetünk, ami miatt a záró, harmadik szakaszra való megérkezés inkább a megnyugvás érzetét kelti bennünk, mintsem egy domináns funkciójú feszítést vagy nyugtalanságot.

² A teljes bekezdés innen: Gerhard Poppe: „Neue Ermittlungen zur Geschichte des sogenannten »Dresdner Amen.«.” *Die Musikforschung* 67/1 (2014. január): 48–57. 49.

A strukturálásban segít még a basszus szólam, ami jellegzetesen az alaphangról egy kis terccel leugrik, majd egy nagy szekundot lép ismét lefelé. Ez utóbbit megelőzheti egy oktáv ugrás felfelé, de ezt főleg a praktikus szólamvezetés és az énekesek ambitusának korlátai indokolják, nem pedig hozzáadott zeneszerzői jelentéstartalom. A basszus szólam mozgása adott esetben kiegészülhet átmenő hangokkal, sőt a törzsharmóniák közé is beékelődhetnek más funkciójú akkordok, de erről majd később esik szó a szabálytalan idézeteknél.

Ami viszont leginkább meghatározó jellegzetessége a formának, az a szopránban – vagy a legfelső szólamban – megjelenő dallam, ami az első egységen megszólaló akkord alaphangjától emelkedésnek indul a második egységen – de fele akkora értékekben, mint előtte – egészen a tetőpontig, vagyis a harmadik egységen szereplő hangzat kvintjéig, ezzel egy tiszta kvint távolságot bejárva. A harmadik részen megszólaló tetőpont szinte minden esetben megelőlegzésre kerül a második rész utolsó dallamhangján. Továbbá számos esetben kíséri a motívumot valamely belső szólam szextpárhuzamban, amely ugyancsak markáns ismertetőjele a formulának.

Ezeket a szempontokat figyelembe véve Bruckner életművében is találkozhatunk a „drezdai ámen” formulával, ráadásul megdöbbenően sok esetben. Amíg viszont kortársainál a teljes idézet bekerült a zenei szövetbe, addig nála legtöbbször csak a harmadik tag kerül felhasználásra és az sem mindig maradéktalanul átvett formában. Már Max Auer (1880–1962) zenetudós is felfedezte a motívum előfordulását Bruckner művészetében, de csak említés szintjén jelenik meg az 1926-ban kiadott *Bruckner als Kirchenmusiker* című könyvében, ahol még „Grál-motívumként” hivatkozik rá és mellette egy igen érdekes elmélettel áll elő: szerinte már Wagner *Parsifal*-ja előtt ismeretes volt Bruckner számára ez a motívum.³ Auer majdnem egy évszázaddal ezelőtt tett állítása igaznak bizonyul, de nem az általa kijelentett bizonyítás miatt. Auer úgy vélte, hogy a négy Tantum ergo, amiket Bruckner 1846-ban írt, csaknem harminchat évvel előzi meg a *Parsifalt*.⁴ Sajnos ez nem igaz, mert a legújabb kutatások bebizonyították, hogy a négy Tantum ergót Bruckner 1888-ban átdolgozta és csak ekkor került bele a harmadik feldolgozásba a nevezetes formula (45a és 45b kottapélda). Az eredeti 1846-os verzióban még nem ez volt a szoprán dallamvezetése, de még a harmóniai váz sem.

Ami miatt viszont mégis igaza lehet Auernek, az az 1867-es 3. (f-moll) misében található. Itt lelhetjük fel ugyanis a legkorábbi „drezdai ámen” formulára utaló, kezdetleges idézetet a Sanctus tétel fafúvós szólamaiban (46. kottapélda).

³ Max Auer: *Anton Bruckner als Kirchenmusiker*. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1927.) 52.

⁴ I.h.

3. Műfajokon átívelő szakralitás, avagy a „drezdai ámen”

13

no - vo ce - dat ri - tu - i:
sit et be - ne - di - cti - o:

45a kottapéllda, Bruckner WAB 41-es négy Tantum ergójából a harmadik, Esz-dúr feldolgozásának 13. ütemtől kezdődő kórus részlete az első, 1846-os verzió szerint.

13

f no - vo ce - dat ri - tu - i:
sit et be - ne - di - cti - o:

45b kottapéllda, Bruckner WAB 41-es négy Tantum ergójából a harmadik, Esz-dúr feldolgozásának 13. ütemtől kezdődő részlete a második, 1888-as verzió szerint.

Ahogy látjuk, a 11. ütemben lévő zenei anyagból jól hallhatóan kiemelkedik a fuvola szólam, minden bizonnyal átvezetésre szolgáló dallama. A felfelé törekvő skálát hallgatva joggal merülhet fel bennünk a gondolat, hogy vajon nem a „drezdai ámen” melódiáját halljuk-e, csak más befejezéssel? Az előző szempontokat figyelembevéve nem találunk sem szextpárhuzamot a dallam és egy belső szólam között, és a basszus – jelen esetben a második klarinét szólam – sem lefelé tartó szekund lépéssel éri el a következő akkordot, mégis érezzük az idézet jelenlétét. Ez amiatt is lehet, mert a 9. ütemtől kezdődő szakaszban az Esz-dúr tonalitás a meghatározó, ami a 10. ütem első tagján f-moll felé, majd a második tagján egy *b*-re épített szűkített szeptimakkord kvintszext fordításával a 11. ütemre, Asz-dúr felé törekszik. Ezt követi ugyanebben az ütemben egy *g* félszűkített kvintszextakkord, ami egy *c* pikárdiai tercú alaphármasra oldódik. Bekövetkezik tehát az a korábban meghatározott funkciós folyamat, ami az egyik sarokköve a formula identitásának. Ebből következik, hogy Bruckner már valóban korábban ismerte és alkalmazta a „drezdai ámen” idézetet, mint Wagner, így nem igaz az az általánosan is elterjedt tévhit, hogy ezt Wagnertől vette volna át.

Fl. 1.2. a 2

Ob. 1.2. p

Klar. 1.2. in B. p

S. A. cresc. ff

T. B. mf ff

Sanc - tus Do - mi-nus

Sanc - tus Do - mi-nus

46. kottapélda, a 3. (f-moll) mise Sanctus tételének 9. ütemtől kezdődő fafúvós és kórus részlete.

A megdöbbentő azonban mégsem az, hogy már ennyire korán használta ezt műveiben, hanem az, hogy milyen sokszor alkalmazta saját kompozícióiban akár konkrét idézetként, akár variált formában. Minden bizonnyal különleges jelentéstartalommal bírt számára a „drezdai ámen”, hiszen tizenkét kompozíciójában jelenik meg ez a motívum, akár több alkalommal is. Hat motettájában, a 2. (e-moll) miséjében, a *Te Deum*ában, és négy szimfóniájában egyaránt találkozhatunk az idézettel – utóbbiakban számtalanszor előfordul.

Mindezek mellett a formula Brucknerre gyakorolt hatása abban is megmutatkozik, hogy revideálásai alkalmával többször találkozhatunk olyan esetekkel, amikor a mű eredeti verzióját úgy módosítja, hogy a felső szólamban lévő zenei anyagot lecseréli a “drezdai ámen” jellegzetesen emelkedő motívumára és a többi szólamot ennek alárendelve alkotja újjá. Erre találhatunk példát a már korábban említett Négy Tantum ergo harmadik feldolgozásának esetében (45a és 45b kottapélda).

Kevesen tudják, de a sokszor énekelt és igencsak elterjedt *Os justi* című motetta általunk ismert formája egy átdolgozásának köszönhető, amit már nem sokkal a mű első változatának komponálása után, ugyanabban az évben, 1879-ben eszközölt Bruckner. Ha összehasonlítjuk a két verziót, akkor jól láthatjuk, hogy amíg a 47a kottapélda 40. ütemétől kezdődő szakaszában a szoprán szólamban megtalálható a jellegzetes skála felfelé irányuló mozgása, mégsem

3. Műfajokon átívelő szakralitás, avagy a „drezdai ámen”

érződik olyan jelentőségteljesnek, mint a 47b kottapélda 39. ütemétől szereplő, revideált változat, ahol már a korábbiakban említett szempontokból több is érvényesül, úgy mint: a basszus szekund lépését megelőző oktáv ugrás, a sajátos kadenciális fordulat megléte, vagy a szoprán szólam ritmus általi exponált jelentősége annak ellenére, hogy nem kíséri az oly sokszor előforduló szextpárhuzam. Ezzel viszont sokkal kiemeltebb szerephez jut a szöveg, amely a „judicium”, vagyis „ítélet” szón teljesebben ki.

26 *mf* *cresc.* *ff*
e - jus et lin - gua e - jus lo - que - tur ju - di - ci - um.
cresc. semp. *ff*
e - jus lo - que - tur ju - di - ci - um: lo - que - tur ju - di - ci - um.
mf *cresc.* *ff*
que - tur, ju - di - ci - um: et lin - gua e - jus lo - que - tur ju - di - ci - um.
cresc. *mf* *cresc.* *ff*
que - tur, ju - di - ci - um: et lin - gua e - jus lo - que - tur ju - di - ci - um.

47a kottapélda, az *Os justi* motetta első változatának 26. ütemtől kezdődő részlete.

38 *cresc.* *ff*
e - jus lo - que - tur ju - di - ci - um.
mf *cresc.* *ff*
lo - que - tur ju - di - ci - um.
cresc. *ff*
e - jus lo - que - tur ju - di - ci - um.
cresc. *ff*
e - jus lo - que - tur ju - di - ci - um.

47b kottapélda, az *Os justi* motetta második változatának 38. ütemtől kezdődő részlete.

13

Ob. 1. I. *mf*

Klar. 1. in B I. *mf*

Fag 1.2. *mf*

Viol. 1. *mf*

Viol. 2. *mf* *cresc.*

Vla. *mf* *cresc.*

Vc. *mf* *cresc.*

48a kottapéllda, a 8. (c-moll) szimfónia 2. Scherzo tétel Triójának 13. ütemtől kezdődő részlete az első verzió szerint.

13

Hrn. 1 in F *p* *hervortretend* *f*

Viol. 1. *p* *f*

Viol. 2. *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. Kb. [pizz.] *f* *arco*

48b kottapéllda, a 8. (c-moll) szimfónia 2. Scherzo tétel Triójának 13. ütemtől kezdődő részlete a második verzió szerint.

3. Műfajokon átívelő szakralitás, avagy a „drezdai ámen”

Ugyanezt fedezhetjük fel a 8. (c-moll) szimfónia 2. tételében, a Scherzo Trió szakaszában, ahol a kürtöt kísérő vonóskarban jelenik meg az általunk vizsgált idézet. A mű első, 1887-es verziójában az *Os justi*hoz hasonlóan már megjelenik kezdetleges formában a felfelé induló menet, de a második, 1890-es átdolgozás alkalmával nemcsak a hangszerezés változik – oboa, klarinét és fagott szólamok helyett kürt szóló –, hanem a vonós kíséretben szereplő formulát kiemeli a harmóniai váz és a basszusmenet átalakításával (48a és 48b kottapéldák).

Az előző példákból láthatjuk, hogy a „drezdai ámen” motívumot Bruckner nem minden esetben használja ugyanolyan módon, sőt legtöbbször valamilyen módosított vagy figurált alakba bújtatva alkalmazza műveiben. Ez annak a következménye, hogy folyamatos átalakuláson ment keresztül a motívum, amíg el nem nyerte véglegesnek mondható alakját. Ha idősebb kori műveit, mint például a *Virga Jesse* című darabját vagy az utolsó motettáját, a *Vexilla regis*-t összevetjük a 44. kottapéldában jelentkező alapformulánkkal, akkor pár számottevő különbséget vélhetünk felfedezni, melyek nem sokkal korábbi műveiben is előfordulnak.

A *Virga Jesse* részletéből kiindulva az első ilyen eltérést rögtön a szoprán szólam dallamában találhatjuk, a 7. ütemben. A „floruit”, vagyis „virágzott” igén történik mindez, ahol a felfelé irányuló töretlen skála nem indul el azonnal, mint ahogyan azt várnánk (49. kottapélda). A menetet megelőzi egy, a basszushoz viszonyított terc hang negyed értékben, ami után egy kis terc lépéssel elérjük az akkord alaphangját, amiről a menet elindul. De ahhoz, hogy az időegységünk megmaradjon, tehát egy ütem alatt történjen meg a felfelé ívelő dallam, a skála első két hangja gyorsabban, negyedekkel indul, majd második két hangja két fél értékkel folytatódik. Ez a megkomponált lassítás egyben a megérkezés érzését is kelti a hallgatóban, valamint legtöbbször forma vagy frázishatárt is jelöl.

49. kottapélda, a *Virga Jesse* 5. ütemtől kezdődő részlete.

Megjelenik továbbá a basszus nagy szekund lépése lefelé, a dallamot kísérő szextpárhuzam az altban, valamint a harmóniasor elvárt funkciós rendje, amik tovább erősítik a szabályos idézet jellegét. Megfigyelhető még a záróakkord bővülése a „floruit” szó utolsó két szótagja miatt, aminek jelentősége a helyes prozódia túl még a 9-8-as késleltetés oldásában csúcsosodik ki.

A *Vexilla regis* című utolsó motettájában ugyanezeket vélhetjük felfedezni, csak augmentálva. Különleges viszont a szextmenet kíséret, ami jelen esetben két belső szólamban elosztva jelenik meg (50. kottapélda). A tenor indítja egy nyújtott ritmussal a szopránnal való párhuzamot a 7. ütemben, amit a taktus utolsó felében az addig tartott hangot éneklő alt vesz át. A basszus szólam jellegzetes szekund lelépését megelőző oktavugrás is megerősíti a szemelvény szabályosságát. Az ebben a két műben látható formulák állnak legközelebb az eredeti „drezdai ámen” motívumához, így ezeket bátran nevezhetjük konkrét idézeteknek, hiszen az összes korábban említett szempont – kisebb változtatásokkal ugyan, de – teljesül.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves: a soprano staff (top) and a bass staff (bottom). The soprano staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The tempo/mood is marked 'cresc. sempre'. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: 1. prod - - - - - e - unt. 2. lan - - - - - ce - ae 3. con - - - - - ci - nit. The music is a setting of the 'Amen' motif from the Dresden Credo.

50. kottapélda, a *Vexilla regis* 5. ütemtől kezdődő részlete.

Látszólagosan egyaránt ebbe a csoportba tartozik még az *Ecce sacerdos magnus* 18. ütemtől kezdődő részlete. Hogy miért csak látszólag, arra később visszatérek, de egyelőre nézzük meg alaposabban a szemelvény zárlatban elfoglalt helyét és apróbb módosulását (51. kottapélda). Megjelenik a szükséges skálavariáns a szoprán szólamban, vele együtt az altban a szextmenet, valamint a basszus szekundlépése lefelé – előtte az oktav ugrással –, ám olyan külső bővítéssel találkozhatunk a formán belül, amit már a 47b kottapéldában, az *Os justi* esetében is megfigyelhettünk. Az akkordokat tekintve viszont nem teljesül a VI–V-ös funkcióváltás, sokkal inkább egy II–I-es, vagyis szubdomináns-tonikai változás következik be, mégis felismerjük a formulánkat. Nézzünk meg egy ehhez hasonló példát, ami azonban már

egy másik nagyobb csoportot képvisel, és nem tartozik az előbbi, konkrét idézeteknek nevezettek közé.

17 *f* *cresc.* *ff*
e - bus su - is pla - cu-it De - - - o:
f *cresc.* *ff*
su - is pla - cu-it De - - - o:
f *cresc.* *ff*
e - bus su - is pla - cu-it De - - - o:
f *cresc.* *ff*
su - is pla - cu-it De - - - o:
f *ff*
Ped.

51. kottapéllda, az *Ecce sacerdos magnus* 17. ütemtől kezdődő részlete.

Más darabjaiban a „drezdai ámen” sarkalatosabb átdolgozásaival találkozhatunk, amelyek hol harmóniaiilag és szólamvezetésben mutatkoznak meg, hol pedig a dallam figurálásában, átalakításában vehetők észre. Erre az egyik legszembeűnőbb példa a WAB 11-es *Christus factus est* motettában található, mégpedig a 37–38. ütemek közötti szakaszban a „minden név felett” szövegrészleten (52. kottapéllda). A dallamot vizsgálva jól látható, ha a torzításokat – például a figuratív nyolcadokat és a nyújtott ritmussal való indítást – elhagyjuk, teljesül az emelkedő skála kritériuma a szopránban. Igaz, hogy nem az akkord alaphangjáról indítja Bruckner a motívumot, de ha jobban megnézzük, akkor ez a *d*, a B-dúr harmónia terce, kettőzve tűnik fel, ami erősíti szerepének jelentőségét. Ugyancsak szabályos módon jelenik meg a basszus szekund lépéssel elért záróhangja, valamint a szextpárhuzam az alt és a szoprán szólamok között. Funkcióit vizsgálva szintén megfelel az eredeti formula második és harmadik tagjának, hiszen a zárlatban a tonikai VI. fok megelőzi a domináns V. fokra való érkezést.

Harmóniaiilag viszont azzal szembesülhetünk, hogy itt sem a megszokott módon követik egymást az akkordok sem felrakásban, sem pedig mozgásban.

A korábbi példáinkból leszűrhetjük, hogy a „drezdai ámen” utolsó két tagja, amit Bruckner előszeretettel használ, csak két fő funkcióval rendelkezik, amelyből az első végig szól a dallam emelkedő skálája alatt – legalábbis ami a szabályos eseteket illeti. Tehát ebben az esetben is, a 37. ütemben végig egy d-moll akkordot kellene hallanunk. Ezzel szemben a taktus elején egy szubdomináns jellegű, B-dúr akkord előzi meg a d-moll, tonikai VI. fokot. Ahhoz, hogy ezt jobban feltárhassuk, meg kell néznünk még hasonló részleteket.

35

su - per, su - per o - mne no - men, quod est

ff

52. kottapélda, a WAB 11-es *Christus factus est* 35. ütemtől kezdődő részlete.

Bruckner életművét összegző kompozíciójában, a *Te Deum*ban természetesen előfordul ilyen eset. A 461. ütemtől kezdődő szakaszban a négy énekes szólista a „non confundar in aeternum” – „ne hagyj soha szégyent érnem” – szövegrészleten szólaltatja meg az idézetet a zeneszerző sajátos, eddig ismert dallamvezetésével, a *Virga Jessé*hez hasonlóan, augmentálva (53. kottapélda). Itt nem követi a felfelé törekvő melódiát öt hangból álló szextmenet, ennek nyomai maradnak meg az alt szólamban, így csak a záradékot megelőző két ütésen, a 463. ütemben ismerhetünk rá erre a motívumtöredékre.

Feltűnő még, hogy legtöbb alkalommal a zárlatra való megérkezés pillanatát 4-3-as késleltetéssel erősíti meg, ezzel a teljes zárlat érzését keltve. Felmerülhet tehát a kérdés, hogy ez esetben is a korábbiakban említett VI–V-ös foklépésekről van szó, vagy egy autentikus egész zárlatról és egy új hangnembe való megérkezésről, vagy teljesen más aspektus érvényesül?

A harmóniasort tovább vizsgálva az is érdekes, hogy az eredeti, jóval kevesebb akkordból álló sorozat tovább bővíthető, sokszor más színezetű vagy más funkciójú hangzatokkal, ahogyan azt akár ennél a kottapéldánál láthatjuk. Ha itt a záró Asz-dúr akkordot tekintjük az V. foknak, akkor az előző ütem elején lévő b-moll akkord a VI. fokú tonikát jeleníti meg. E két hangzat közé azonban beékelődik egy, az átmenő basszus hang miatt keletkező

3. Műfajokon átívelő szakralitás, avagy a „drezdai ámen”

bebé-desz-g-esz négyeshangzat, vagyis egy szűkített kvinttel rendelkező, *esz*-alapú domináns-terckvartakkord. Funkcióját tekintve domináns-jellegű, minek következtében oldásként érezhetjük a frázist záró Asz-dúr harmóniát, de mivel az előző eseteknél is láthattuk, hogy néha domináns színezetű akkord ágyazódik be a záróhangzat elé, így szabályosnak tekinthetjük ezt az eljárást.

53. kottapélda, a *Te Deum* 461. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete.

Ugyanezt a gondolatmenetet figyelhetjük meg a 8. (c-moll) szimfónia vonós szólamainak szerkesztésében a 48b kottapéldában azzal a kivétellel, hogy az átmenő hangok és késleltetések miatt jóval sűrűbbnek hat a zenei anyag. A fő hangzatok és a felső szólam „vezérmotívuma” viszont olyan erősen készítetik a hallgatót az asszociációra, hogy hiába a harmóniai tömörülés és dús szólamvezetés, elkerülhetetlen a „drezdai ámen” formula felismerése. Hasonló esetről beszélhetünk a 47b kottapélda, vagyis az *Os justi* esetében, de itt nem a harmóniai szövés miatt, hanem a figuratív dallamvezetések miatt. Lecsupaszítva az egyes szólamok nyolcadmozgásait és csak a főhangokból felépítve a műrészletet megkapjuk az idézett, eredeti formulánkat.

Visszatérve a *Christus factus est* motettára, ha figyelmesek vagyunk, az 52. kottapéldában bemutatott hely előtt is már találkozhatunk a „drezdai ámen” citálásával. Az 54. kottapéldában egy, az előzőhöz nagyon hasonló esettel állunk szemben, ami a mű 25. ütemében apróbb változtatásokkal megismétlődik, de akkor C-dúrról indulva és H-dúr felé törekedve.

Jelen alkalommal viszont Asz-dúrról indítja a frázist a 21. ütemben és ugyanabban zárja le, a kadencia viszont nem Asz-dúr szerint történik. A 22. ütemben megjelenő b-moll uralja a

továbbiakban a hangnemi környezetet, ami a basszus átmenő hangjának köszönhetően szekundakkorddá bővül, majd Gesz-dúrra érkezik, ami tovább oldódik végül a zárlatban egy 4-3-as késéssel Asz-dúrra. Emiatt a b-moll – de a záróakkord miatt inkább Desz-dúr – hangnemi kitérés következtében a kadenciánkban tonika–szubdomináns–domináns jellegét érezhetünk a b-moll–Gesz-dúr–Asz-dúr harmóniamenet alatt. Az előző két példából – ahol a harmóniák beékelődését vizsgáltam – tehát pontosan kiderül, hogy ez a metódus megszokottnak mondható, még akkor is, ha a korábbiakhoz képest a b-moll (VI. fok) és Asz-dúr (V. fok) között nem domináns színezetű harmónia kap helyet, hanem egy szubdomináns jellegű.

21 *p poco a poco cresc.* *f*

Prop - ter quod et De - us ex - al - ta - vit_ il - lum, prop - ter

54. kottapélda, a WAB 11-es *Christus factus est* ütemtől 21. kezdődő részlete.

A dallamot tekintve nem sokban különbözik az 52. kottapéldában ismertetettekkel, lényegében csak a 23. ütemben lévő nyújtott ritmus első hangját ismétli meg a nyolcadon, és nem indítja el felfelé a skála irányát imitálva. Ezeken kívül nem felel meg semmilyen más szempontnak, ami indokolná a szabályos forma jelenlétét. Nincs szextmenet a figurált skálával egyik szólamban sem, és a basszus sem közvetlenül szekundlépéssel éri el a záróakkord alaphangját – bár az oktávugrás korábban teljesül, az eddig sem volt követelmény. Mondhatjuk, hogy a két alkalommal megjelenő citátum csak rávezet a harmadik, szabályos alakra, ezzel kihangsúlyozva a szakaszhatárt két különböző formarész között – legalábbis a zenei anyag és a metrikus számok ezt támasztják alá –, de mindezek ellenére fülünk mégis a „drezdai ámen” idézetet azonosítja be.

Ugyanezen elvek mentén haladva az *Ecce sacerdos magnus* motettában is megtalálhatjuk a „drezdai ámen” variált alakjait. Az első ilyen, ami később ismétlésre is kerül az 53. ütemben pontosan úgy, ahogyan a *Christus factus est*ben is láttuk, a 45. ütemben látható. A feltétlenül szükséges emelkedő kvart ambitusú skála a szopránban most szabályos, eredeti alakjában, negyedelő mozgásban került a műbe (55. kottapélda). A belső szólamok egyikével sem található konkrét szextpárhuzam, csak egy halvány utalás. A tenorban kezdődik *c* hanggal,

3. Műfajokon átívelő szakralitás, avagy a „drezdai ámen”

de máris az altban folytatódik egy megelőlegzett, fél értékű *e* hanggal, kihagyva a *d*-t, majd ezt egy negyed *fisz* követi, ami *g*-re zárul. A basszus szólam mozgása azonban kirívóan hektikus az előzőkéhez képest. Minden egyes lépéssel egy új akkord szólal meg, holott a G-dúr szerinti VI. fok alaphangját, az *a*-t várnánk az idézet teljes üteme alatt, az csak a harmadik negyeden szólal meg. Bár érvényesül a szekundlépés elve lefelé, most is közbeékelődik egy átmenő *d-fisz-asz-c* harmónia terckvart fordításban a záróakkord elé, ezt előzi meg az elvárt a-moll akkord, illetve visszafelé haladva egy E-dúr, mint az a-moll V. foka, és egy F-dúr, ami első pillantásra VI. foknak értelmezhető. A formarész végén, maga a zárlat ismét egy együtemes külső bővüléssel rendelkezik, az altban egy 8–7–8-as, a tenorban pedig egy 4–3–2–3-as késés képében.

44 *p cresc. sempre* *f*

de - - dit, de - - dit il - - li.

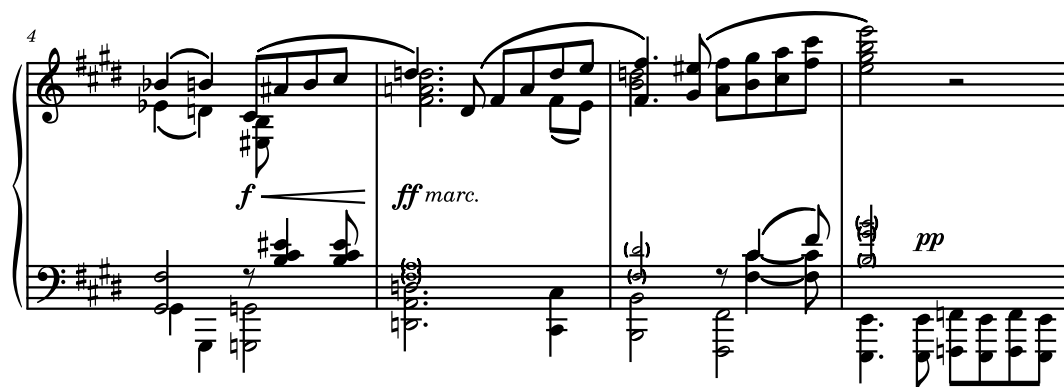
55. kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* 44. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete.

Így maradva a második csoportunknál, ahová a variált és figurált idézetek tartoznak, megállapíthatjuk, hogy egy kisebb alcsoportjába tartoznak azok a szemelvények, amikben felfedezhetjük a „drezdai áment”, de a módosítások ellenére témaalkotó szereppel rendelkeznek. Ezt a kategóriát viszont csak azokra a részletekre érthetjük, amikre igaz az, hogy a műben vagy tételben többször megszólalnak, visszatérnek és jelentőségüket tekintve fontosabbnak kell tartanunk, mint társaikat. Ide tartozik tehát ez a két, korábban már említett motetta, a WAB 11-es *Christus factus est* és az *Ecce sacerdos magnus*. Elemzésemből kiderül ugyanis, hogy mindkét esetben többször visszatér a formula a mű alatt, különböző transzpozíciókban, de felismerhető alakban.

Disszertációm címe ellenére szükségesnek tartom, hogy Bruckner szimfóniáival is foglalkozzam a „drezdai ámen” kapcsán, mert ahogy azt a fejezetcímbe is említettem, ez az idézet nem csak miséiben, motettáiban vagy oratóriumaiban található meg, hanem más műfaj alá tartozó kompozícióiban is, illetve magyarázatul szolgálnak a későbbiekben felvetett

tézisemhez. Ráadásul ezekben főleg olyasformán kerül beiktatásra a vizsgált szemelvény, hogy pontosan az előbb említett szűkebb alcsoportba fognak tartozni.

Elsőként a szabálytalan idézetek közül is a legszabályosabbal kezdem az elemzést, azaz a 9. (d-moll) szimfóniában megjelenővel. Az 56. kottapéldában a 3., Adagio tétel 4. ütemétől kezdődő kivonatolt részletét láthatjuk, ahol a nyolcadoló dallamot az ötödik ütemben eredetileg trombiták, majd a fafúvós szekció erősíti.



56. kottapélda, a 9. (d-moll) szimfónia 3. Adagio tételének 4. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete.

Minket különösebben a harmadik ilyen megszólalás érdekel, hiszen ott történik meg a „drezdai ámen” megjelenése. Az előző két esetben inkább csak rávezetésről, feszültségkeltésről beszélhetünk, akárcsak korábban a 3. (f-moll) mise (46. kottapélda), az *Os justi* (47b kottapélda) vagy az előbb említett *Christus factus est* (54. kottapélda) alkalmával.

Ahogy látjuk, az eredeti skála egyik variált formája bukkan fel a 6. ütemben. Míg ritmikájában hű marad a már ismertekéhez, addig hangkészletét tekintve erős módosításokat alkalmaz. A skála most nem a záróhangot megelőző hangról indított terclépéses formulával indul, hanem egy kis szekundos, alsó váltóhanggal kezdődik és három szekundlépés után két terclépéssel éri el csúcspontját. Az, hogy a „vezérmotívumot” ekkora mértékben változtatta volna meg, eddig példa nélküli volt, de hamarosan láthatjuk, hogy a szimfónia műfaja elbírja ezeket a jelentős transzformálásokat, főleg, ha a többi szempont mellette érvényesül.

A másik legfontosabb aspektus, úgymint a funkciós kapcsolódás sorrendje, egyaránt megjelenik, azonban ez sem az eddig megszokott módon. Nem találunk ugyanis a zárlatban VI. és V. fokot még akkor sem, ha valahogyan megpróbáljuk az 5. ütemtől kezdődő részt A-dúr szerint értelmezni. Az való igaz, hogy már a tétel elejétől kezdve csak bolyongunk a hangnemek között és egészen a 7. ütemig nem szólal meg az előjegyzés által sugallt E-dúr

hangnemi közeg, mégis olyan érzésünk van az akkordkapcsolatok hallatán, ami megerősít bennünket a szemelvény felismerésében. Ez az érzés pedig nem más, mint a plagális – és kivételes esetekben autentikus – állépések használata. Az előző példáinkban sorra találkozhatunk ezzel a megoldással, ezért megállapíthatjuk, hogy hiába nem írható le minden alkalommal a kívánt harmóniasor VI. és V. fok szerint, a plagális ál lépés miatt és a felfelé irányuló skálaszerű mozgás miatt rendre „drezdai áment” fogunk hallani. A basszusban látható szekundlépés okán tehát a 6. és 7. ütemben is ezzel állunk szemben, ráadásul a *Christus factus est*hez hasonlóan ugyancsak beékelődik egy harmónia, ami már az ütem elején megszólal egy h-moll, az E-dúrhoz képest egy tonikai színezetű harmónia képében. Mindezek mellett felfedezhetjük a már jól ismert dallammal együtt mozgó szextmenetet a belső szólamokban.

A 8. (c-moll) szimfóniájában szereplő szemelvényt korábban már összevetettük a *Te Deum*ban talált részlettel, utóbbit pedig alaposan vizsgáltuk, így ennek újabb ismertetésétől most eltekintek, tehát fogadjuk el, hogy ez is ebbe a csoportba tartozik, azonban nem ebbe az alcsoportba, ugyanis nem tér vissza többször úgy az idézet, mint akár az előbbi 9. (d-moll) szimfónia Adagiójában.

Különösen jelentőségteljes viszont a 7. (E-dúr) szimfónia Adagiója, aminek szerves részét képezi a „drezdai ámen” formula. A tételben többször előfordul különböző felrakásban és hangszercsoportokon, sőt még formai szempontból is segít, hogy eligazodjunk a belső elrendeződésben. Természetesen, ahogyan az 57. kottapéldán is láthatjuk, itt is egy módosított alakjával találkozunk a szemelvénynek.

Sehr feierlich und sehr langsam
hervortretend

57. kottapélda, a 7. (E-dúr) szimfónia 2. Adagio tételének kivonatolt kezdete.

A 3. ütemben kezdődő záradék dallamát tekintve most sem a motettákból már ismert tercvisszalépéses motívumról kezdődő skálával indul, hanem egy lefelé irányuló szext ingamozgással, majd a 9. szimfóniában használt kisszekundos alsó váltóhangos menettel az 1. wagner-kürtben és a brácsában, mély regiszterben. A dallam szólisztikus és fontos szerepét a

„hervortretend” előadói jelzéssel még inkább hangsúlyozza Bruckner, ami nem mást jelent, minthogy kiemelve kell játszani az adott részletet.

A skálán túl megtalálhatjuk az állépést a basszusban, de most nem plagális, hanem autentikus irányban, mivel a fisz-mollt egy pikárdiai terces gisz-moll követi. A 4. ütemben lévő cisz-moll harmóniai környezet okán tehát valóban VI–V. fokú kapcsolatnak érzékeljük a 3. és 4. ütemekben lévő A-dúr–Gisz-dúr kapcsolatot, amit egy közbeékel IV. fokú fisz-moll akkord próbál meg szétválasztani, eredménytelenül: az idézet áthallása erősebb.

Találkozhatunk még egy szimfóniával, amiben egy, a „drezdai ámen” formulára nagyon hasonló részletet figyelhetünk meg. Ez lényegében nem konkrét idézet és nem is variált megszólalás, ugyanis szinte semmilyen korábban támasztott követelmény nem érvényesül, de a felső szólamban induló skálamenet – ami nem teljesül be, hanem megszakad – és az ezt megelőző ingamozgás, amint azt a 7. szimfóniában is láthattuk, egy pillanatra eszünkbe juttathatja a „drezdai ámen” szemelvényt. A szimfónia pedig nem más, mint az 5. (B-dúr) szimfónia, ahol a Finale tételében adott egy négyütemes egység, ami többször megismétlődik a formaszakasz során (58. kottapélda). Az ünnepélyes, rézfúvós tutti passzázsok mindannyiszor újból, visszhangként szólnak meg hol a vonós, hol a fafúvós együtteseken, vagyis emiatt témaalkotónak tekinthetjük.



58. kottapélda, az 5. (B-dúr) szimfónia 4. Finale tételének 175. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete a második verzió szerint.

A basszus szólam vezetésére és a megszólaló harmóniák kivételes egymásutániságára már láthattunk példát az *Ecce sacerdos magnus* motetta és a 8. (c-moll) szimfónia esetében egyaránt. A skálamenet erős átalakítása is megjelent már több alkalommal más műveiben, viszont ezúttal egy teljesen új formájával találkozunk. Az asz-moll tonikai környezetből kilépve érkezünk meg az új hangnemünkbe, mégpedig úgy, hogy az induló skálamenet első három hangja még leköveti az eredeti szemelvény sorozatát, azonban a negyedik már a záró B-dúr ötödik fokának vezetőhangjára lép, az *a*-ra. Ez a szűk terc leugrás a dallamban, valamint a

cesz hang feloldása teszi lehetővé, hogy az idézet moduláljon a tercrokon hangnembe. Ezzel szemben pedig mi a skála folytatását várnánk, vagyis negyedik hangként *desz*-re számítunk, záróakkordnak pedig B-dúr helyett Desz-dúrra. Mivel nem ez következik be, joggal merülhet fel a kérdés, hogy mennyiben beszélhetünk a szóban forgó idézet citálásáról.

Alfred Heuss, német zenetudós és kritikus, Mendelssohn 5. (D-dúr) „Reformáció” szimfóniájának vizsgálata során megemlíti többek között a „drezdai ámen” formulát, mint idézetet, és annak különböző felhasználási módját a művön belül, kitérve annak transzpozícióira és a témaalkotást befolyásoló tényezőire.⁵ A tanulmány rávilágít arra, hogy néha elegendő a teljes motívumnak csak egy bizonyos részét vagy hangkészletének fő hangjait felhasználni, az idézet felismerhetővé válik a korábban teljes egészében, hiánytalanul felcsendülő szemelvény miatt. Ezért érzem létjogosultságát beemelni a variált idézetek csoportjába ezt a precedenst.

Az összes fellelhető formula elemzése után azt a következtetést vonhatjuk le, hogy ugyan Bruckner korai zeneszerzői stílusában már tudatosan alkalmazza a „drezdai ámen” idézetet és számtalanszor már egy-egy művének alapgondolatában a zenei szándék részét képezi annak beemelése, mégis akadnak olyan kompozíciók, amikben csak később kap helyet a formula, ezzel csak még inkább kiemelve az ars poeticájában betöltött esszenciális szerepét. Érdekes módon nem csak motettáiban és oratóriumaiban, de még szimfóniáiban is előfordul, azonban egyéb darabjaiban, mint orgonaműveiben vagy világi férfikaraiban sosem.

Számára annyira fontos volt katolikus hite, hogy a „drezdai ámen” formulát használta meggyőződése és vallási identitása szimbólumaként, így érthető az igény, hogy az egyes revideálásokkor belefoglalja a zenei szövetbe, legyen szó egy korai művének újragondolásáról vagy egy, a szerző érett művészetében létrejött darab újraértelmezéséről. Persze emellett használ olyan jelzéseket is kéziratok partitúráin, mint az O. A. M. D. G. rövidítés – vagyis Omnia Ad Majorem Dei Gloriam, magyarra fordítva: Mindent Isten Nagyobb Dicsőségére –, vagy a 2. (e-moll) mise Gloria tételében a „Jesu Christe” noéma felett a „Misterium” kifejezés, amik mind a bensőséges és mélyen megélt Istenhitét hivatottak kifejezni.

Nem mehetünk el továbbá szó nélkül amellett a visszaemlékezés mellett sem, ami szerint 9. szimfóniáját „dem lieben Gott”, azaz „a jó Istennek” ajánlotta. Erre utal legalábbis, hogy Bruckner orvosa, Dr. Richard Heller szóbeli beszámolójában – amelyet életrajzírói,

⁵ Alfred Heuss: „The »Dresden Amen« in the First Movement of Mendelssohn's »Reformation« Symphony.” *The Musical Times* 45/737 (1904. július): 441–442. 441.

August Göllerich és Max Auer rögzítettek – megjegyzi, Bruckner a következő kijelentést tette halála előtti, utolsó látogatásakor:

Látja, már két földi felségnek ajánlottam szimfóniákat: a szegény [II.] Lajos [bajor] királynak, mint a művészet királyi mecénásának, és a mi illusztris, drága [I. Ferenc József] császárunknak, mint a legmagasabb földi felségnek, akit elismerek, és most az utolsó művet minden felség felségének, a jó Istennek ajánlom, és remélem, hogy elegendő időt ad nekem a befejezésére.⁶

Mindezek után, látva a „drezdai ámen” kiemelt szerepét az életműben, Bruckner istenhitét ismerve, egyházzenei jelentőségét vitathatatlanul elfogadva felmerülhet a kérdés, hogy egy ilyen mély és alázatos lelkületű, vallásos ember képes-e elvonatkoztatni személyiségétől, jellemétől? Alkothat-e úgy és olyan műveket, amikben nincs jelen ő maga, vagy személyes indíttatása? Véleményem szerint nem.

Kutatásom arra próbál rávilágítani a meghatározó stílusjegyek objektív beazonosításán túl, hogy számtalan hasonlóság van Bruckner egyházi korpusza és szimfonikus kompozíciói között. Úgy érzem, hogy utóbbiból is ugyanolyan vallásos meggyőződés árad – még ha nincs is minden esetben szóval kifejezve –, mint a bibliai szövegeket feldolgozó darabjaiban. Ezért szimfóniai szakrális mivoltját megkérdőjelezhetetlennek, ars poeticáját és egyházi művei üzenetét örökérvényűnek, a teljes életművet pedig koraszakalkotónak és elévülhetetlennek tartom: O. A. M. D. G.

⁶ Elisabeth Maier: *Verborgene Persönlichkeit, Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen. Teil 1.* (Bécs: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2001.) 481. „Sehen Sie, ich habe bereits zwei irdischen Majestäten Symphonien gewidmet, dem armen König Ludwig als dem königlichen Förderer der Kunst, unserem erlauchten, lieben Kaiser als der höchsten irdischen Majestät, die ich anerkenne, und nun widme ich der Majestät aller Majestäten, dem lieben Gott, mein letztes Werk und hoffe, dass er mir so viel Zeit schenken wird, dasselbe zu vollenden.”

Bibliográfia

Auer, Max: *Anton Bruckner als Kirchenmusiker*. [=Bosse, Gustav (szerk.): *Deutsche Musikbücherei. Band 54.*] Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1927.

—————: *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk*. Wien: Amalthea-Verlag, 1947.

Barsi Balázs: Katolikus liturgia. A liturgikus év. [=Török József–Barsi Balázs–Dobszay László (szerk.): *Egyházzenei Füzetek. I/4.*] Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2013³.

Bayreuther, Rainer: „Die Situation der deutschen Kirchenmusik um 1933 zwischen Singbewegung und Musikwissenschaft.” *Archiv für Musikwissenschaft* 67/1 (2010. március): 1–35.

Bygate, Nicholas: *Nineteenth Century Sacred Music: Bruckner and the rise of the Cäcilien-Verein*. DMA disszertáció. Washington: Western Washington University, 2020. (Kézirat).

Carver, Anthony F.: „Bruckner and the Phrygian Mode.” *Music & Letters* 86/1 (2005. február): 74–99.

Cohrs, Benjamin-Gunnar: „Anton Bruckner’s symphonies: Aspects of performance practice.” https://www.opusklassiek.nl/componisten/bruckner_symphonies_performance.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.03.03.)

Commenda, Hans: *Geschichten um Anton Bruckner*. Linz: Muck Verlag, 1950.

Diergarten, Felix: *Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2024.

—————: *Anton Bruckner: das geistliche Werk*. Salzburg: Müry Salzmann Verlag, 2023.

Dobszay László: „Solesmes, a cecilianizmus, hagyomány és megújulás.” In: Kovács Andrea (szerk.): *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2012. 117–122.

Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: EMB, 2016.²

Fassone, Alberto: *Anton Bruckner und seine Zeit*. Bremen: Laaber Verlag, 2019.

Fonyódi Ottó (szerk.): *Biblia*. Budapest: Szent István Társulat, 1987.

Gmeinwieser, Siegfried: „Cecilian movement.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Második kiadás. 5. kötet*. (London: Macmillan, 2001.) 333–334.

Grandjean, Wolfgang: *Metrik und Form. Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*. [=Günter Brosche (szerk.): *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. 25.*] Tutzing: Hans Schneider, 2001.

Göllerich, August: *Ein Lebens- und Schaffens-Bild. 4. kötet.* Regensburg: Gustav Bosse, 1922–1937.

Hamburger Klára: *Liszt Ferenc Zenéje.* Budapest: Balassi Kiadó, 2010.

Harrandt, Andrea (közr.): *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 24/1. Briefe: Band I. 1852–1886.* Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2009².

—————: „Anton Bruckner’s Counterpoint Studies at the Monastery of Saint Florian, 1845-55.” *The Musical Quarterly* 90/1 (2007. tavasz): 90–122.

Hawkshaw, Paul–Jackson, Timothy L.: „Bruckner, (Joseph) Anton.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Második kiadás. 8. kötet. London: Macmillan, 2001. 171–271.

Heuss, Alfred: „The »Dresden Amen« in the First Movement of Mendelssohn’s »Reformation« Symphony.” *The Musical Times* 45/737 (1904. július): 441–442.

Howie, Alan Crawford: „Metrik und Form bei Bruckner by Wolfgang Grandjean.” *Music & Letters* 83/3 (2002. augusztus): 476–480.

—————: „Traditional and Novel Elements in Bruckner’s Sacred Music.” *The Musical Quarterly* 67/4 (1981. október): 544–567.

Jackson, Timothy L.: „Bruckner’s Metrical Numbers.” *19th-Century Music* 14/2 (1990. ősz): 101–131.

—————: „Bruckner’s »Oktaven«.” *Music & Letters* 78/3 (1997. augusztus): 391–409.

Jackson, Timothy L.–Hawkshaw, Paul: *Bruckner Studies.* Reprint. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Jacob, Andreas: „Konzerttätigkeit und der Orgel: Improvisation und Literaturspiel.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch.* Stuttgart: J.B. Metzler, 2010. 44–47.

—————: „Bruckner und die Orgel.” In: Uő. (szerk.): *Bruckner Handbuch.* Stuttgart: J.B. Metzler, 2010. 42–48.

Jud, Alexandra–Leimgruber, Damaris: „Zeittafel.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch.* Stuttgart: J.B. Metzler, 2010 XIII–XXIII.

Kovács Andrea: „Előszó.” In: Uő. (közr.): *Bruckner, Anton: Romantikus egyházi kórusművek.* [=Egyházzenei Füzetek. III/23.] Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2009. 5–6.

Kurth, Ernst: *Bruckner.* Berlin: Max Hesses Verlag, 1925.

Maier, Elisabeth: *Anton Bruckner-Lexikon Online: Christus factus est III (WAB 11)*. http://www.bruckner-online.at/?page_id=1433&id=d1e8788# (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.03.03.).

—————: *Verborgene Persönlichkeit, Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen*. Teil 1. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2001.

Poppe, Gerhard: „Neue Ermittlungen zur Geschichte des sogenannten »Dresdner Amen«.” *Die Musikforschung* 67/1 (2014. január): 48–57.

Rentsch, Ivana: „Weltliche Vokalmusik.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010. 290–309.

Suppan, Wolfgang: „Die Musik für Bläser.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010. 333–337.

Török József: *Katolikus liturgika. A mise liturgiája és annak története*. [=Török József–Barsi Balázs–Dobszay László (szerk.): *Egyházzenei Füzetek. I/2.*] Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2013.

Williamson, John: „The Brucknerian symphony: an overview.” In: John Williamson (szerk.): *The Cambridge Companion to Bruckner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 79–91.

Winkler, Gerhard J.: „Bruckners musikalische Herkunft.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010. 49–61.