

SZUTRÉLY KATALIN

A NÉMET DAL EGY- ÉS TÖBBSZÓLAMÚ

VERZIÓJA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

**A NÉMET DAL EGY- ÉS TÖBBSZÓLAMÚ
VERZIÓJA**

SZUTRÉLY KATALIN

TÉMAVEZETŐ: DR. KOMLÓS KATALIN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

Tartalom

Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
I. Előzmények Európában	1
1. Anglia	1
a. <i>Songs and quartets</i> – Dowland daloskönyvei	1
b. <i>Songs and tunes</i> – Henry Purcell színpadi zenéi	1
c. Thomas Linley	2
2. Itália: Monteverdi <i>Lamento</i> -ja	4
3. Georg Friedrich Händel	5
II. Előzmények német nyelvterületen	7
1. Korál – <i>Kirchenlied</i>	7
2. Franz Tunder: <i>Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden</i>	17
3. Klasszikus stílus: Dal és szimfónia	23
III. Romantikus dalirodalom	26
1. Schubert: <i>Gesang der Geister über den Wassern</i>	28
a. A mű keletkezésének körülményei	28
b. Goethe verse	30
c. Schubert alkotása	31
2. Brahms <i>Deutsche Volkslieder</i> , avagy a német romantikus népdalfeldolgozás	50
a. Brahms népdalgyűjtemény forrásai	51
b. Brahms: <i>Deutsche Volkslieder</i> kötetek	53
c. <i>Da unten im Tale</i>	54
d. <i>Schwesterlein, Schwesterlein</i>	61
3. Hugo Wolf – Eduard Mörike: <i>Der Feuerreiter</i>	65
a. Eduard Mörike: <i>Der Feuerreiter</i>	67
b. A dal	69
c. Kórusmű nagyzenekari kísérettel	73
IV. A dolgozat témakörébe illő, de részletesen nem tárgyalt művek felsorolása	78
1. Német romantika	78
2. Debussy	83

3. Magyar művek a 20. századból	84
Konklúzió	86
Kottapéldák jegyzéke	88
Henry Purcell: <i>The Fairy Queen</i> – „If love’s a sweet passion”	88
Thomas Linley: <i>The Shakespeare Ode</i> (részletek)	93
Georg Friedrich Händel: <i>Solomon</i> (részletek)	107
Franz Tunder: <i>Wend’ ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden</i>	128
Joseph Haydn: <i>Gegenliebe</i>	149
Joseph Haydn: No. 73 D-dúr „ <i>La Chasse</i> ” szimfónia, II. tétel	152
Franz Schubert: <i>Gesang der Geister über den Wassern</i> D484	166
Franz Schubert: <i>Gesang der Geister über den Wassern</i> D538	171
Franz Schubert: <i>Gesang der Geister über den Wassern</i> D704	177
Franz Schubert: <i>Gesang der Geister über den Wassern</i> D705	186
Franz Schubert: <i>Gesang der Geister über den Wassern</i> D714	194
Johannes Brahms: <i>Da unten im Tale</i> WoO posth. 37 No. 10	212
Johannes Brahms: <i>Da unten im Tale</i> WoO 35 No. 5	214
Johannes Brahms: <i>Da unten im Tale</i> WoO 33 No. 6	216
Johannes Brahms: <i>Trennung</i> Op. 97 No. 6	218
Johannes Brahms: <i>Schwesterlein, Schwesterlein</i> WoO 37 No. 1	221
Johannes Brahms: <i>Schwesterlein, Schwesterlein</i> WoO 33 No. 15	223
Hugo Wolf: <i>Der Feuerreiter – Mörrike-Lieder</i> No. 44	226
Hugo Wolf: <i>Der Feuerreiter</i> – Ballade für Chor und großes Orchester	236
Függelék	274
Bibliográfia	276

Köszönetnyilvánítás

Szeretném köszönetemet kifejezni Dr. Komlós Katalinnak, konzulensemnek, hogy az elmúlt évek alatt folyamatos inspirációt kaphattam tőle. A közös munkához való hozzáállása, mindenkor tökéletes figyelme, felbecsülhetetlen szakmai tudása, tanácsai mindegyik találkozásunkkor ösztönzőleg hatottak rám. Amellett, hogy disszertációm megírásához való segítségét nem lehet eléggé értékelni, tanárként örök példát nyújtott számomra.

Továbbá köszönet illeti a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának, és a Kodály Intézet Könyvtárának dolgozóit; utóbbiból hadd emeljem ki Csányiné Koós Ildikót, aki számos alkalommal volt segítségemre.

Külön köszönettel tartozom Óhegyi Erzsébetnek, a Doktori Iskola titkárának, aki tanulmányaim alatt kivétel nélkül mindig megoldással szolgált, ha kérdésem, problémám volt. Kedves személyisége, mindenre kiterjedő tudása, a doktoranduszok iránti jó szándéka óriási kincse a Doktori Iskolának.

Végül köszönöm családomnak, hogy türelemmel viselték tanulmányaim rájuk vonatkozó terheit.

Budapest, 2011. június 16.

Szutrély Katalin

Bevezetés

A német romantikus dal – azaz a *Lied*: zene és szöveg legintimebb egybeolvadása, a zenélés egyik legbensőségesebb kifejezőmódja – a kezdetekben elsősorban házimuzsikaként, az egyre növekvő középosztály időtöltéseként lett mind népszerűbb. Mit is jelentett a dal a kor művelt emberének? 1814-ben (a lipcsei csata évében, egy esztendővel Waterloo, és Napóleon a császári trónról való lemondása előtt), amikor Schubert megkomponálta *Gretchen am Spinnrade* (D118 Op. 2) című dalát, E. T. A. Hoffmann így írt:

A dal legjellemzőbb sajátossága felkavarni a lélek legbensőbb mélységeit a legegyszerűbb dallam és a legegyszerűbb moduláció eszközeivel, színlelés vagy hatásvadászat és erőltetett eredetiség nélkül: ebben rejlik az igazi zseni titokzatos ereje.¹

Gottfried Wilhelm Fink, az *Allgemeine musikalische Zeitung* főszerkesztője 1826 januárjában így írt (csak ebben az évben német nyelvterületen egy hónap alatt több mint száz dalt adtak ki!):

Volt-e bizony valaha kor dalokban bővelkedőbb és sokrétűbb, mint a mienk, mindenekelőtt és leginkább a német emberek körében?²

A dal virágkorát a romantika időszakában élte: a 19. században a német nemzeti identitás „hangzó” megtestesítője lett, és az egyik leginkább előtérben álló műfajjá vált, hű tükréül a kor zenei és kulturális német történelmének. Ez a maga korában rendkívül népszerű *genre* megtestesítette az éra ellentmondásait is: egyaránt sugallt tradíciót és újítást, naturalizmust és szimbolizmust, nacionalizmust és egyetemességet.

Már a 19-20. század fordulóján (a dal igazi aranykora után), 1900 és 1914 között – csak Berlinben – egy héten átlagosan húsz alkalommal rendeztek dalesteket (azaz

¹ „The very nature of the Lied” is “to stir the innermost soul by means of the simplest melody and the simplest modulation, without affectation or straining for effect and originality: therein lies the mysterious power of true genius.” James Parsons, szerk.: *The Cambridge Companion to the Lied*. (Cambridge University Press, 2004), xx.

² „Ist wohl je eine Zeit im Fache der Lieder reicher und mannigfacher gewesen, als unsere Zeit, namentlich und am meisten unter den Deutschen?” Gottfried Wilhelm Fink: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 28./4. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1826. január 25.), 56. hasáb.

Liederabend-eket), kivétel nélkül mindig teltházzal.³ Ugyanakkor óriási népszerűségnek örvendtek a zártkörű, magánházaknál tartott dalestek is: ilyenkor általában a verset is felolvasták, mielőtt a dal elhangzott volna. 1948-ra, amikor Richard Strauss a *Négy utolsó ének*et komponálta, ez a népszerűség már a múlté volt: egyes vélemények szerint Strauss csodálatos dalai nemcsak a műfaj, hanem az előző 200 évnyi német kultúra rekviemjei is voltak.

A szólóének közeli rokona a kóruséneklés. Kevés dolog létezik, ami olyan mértékben össze tudja kötni az embereket, mint a kórusban való közös éneklés, legyen szó a *capella* mű, vagy éppen oratórium előadásáról. Nem véletlen, hogy – ősidőktől napjainkig – az egy- vagy többszólamú éneklés a vallás, illetve vallási kultuszok szolgálatában áll: a nyugati világ vokális irodalmának nagy része így szakrális szövegekre íródott. Beethoven óta kórus alkalmazása szimfóniákban mint a legerősebb fokozás eszköze szerepel; operákban pedig rendkívül erős érzelmek közvetítésének nagyszerű médiuma az énekkar. Enélkül sokkal szegényebbek volnánk: gondoljunk – hogy csak a legismertebbeket említsük – a *Varázsfuvola* zárókórusára, a *Fidelió*ból a Rabok kórusára, a *Va', pensiero* kezdetű – Olaszország második himnuszává vált – remekműre a *Nabuccó*ból, vagy Wagner *Tannhäuser*éből a *Zarándokok* kórusára és a *Mesterdalnokok* fináléjára! Ugyanakkor nem kevésbé hatásosak a terjedelemre kisebb, ám zeneileg igazgyöngyhöz hasonlítható, kíséret nélküli kórusművek.

Dolgozatom – a művek iránt érzett személyes vonzódásomból kiindulva – a német romantikus dal- és kórusirodalom néhány remekével foglalkozik. Olyan alkotásokkal, amelyeket ugyanazon komponista zongorakíséretes szólódalként és kórusműként is – hangszeres kísérettel vagy anélkül, esetleg több változatban, de azonos szöveget és zenei anyagot felhasználva – megalkotott. Céлом ezen alkotások összehasonlítása.

Ezt megelőzően – nyelvterület és korstílus szerint – áttekintek néhány a korábbi korszakokban található, a témához fűződő zeneművet (I. és II. fejezet), majd a főfejezetet (III. fejezet) alkotó esettanulmányok után felsorolom a 19. és 20. században született, a témához kapcsolódó kompozíciókat (IV. fejezet).

(A dolgozatomban szereplő idegen nyelvű idézeteket, verseket én fordítottam.)

³ „According to a personal interview with the well-known accompanist Michael Raucheisen.” Edward F. Kravitt: *The Lied: Mirror of the late Romanticism*. (New Haven: Yale University Press, 1996), 20.

I. Előzmények Európában

1. Anglia

a. *Songs and quartets* – Dowland daloskönyvei

John Dowland (1563-1626) 1597-ben kiadott, 21 dalt tartalmazó *The First Booke of Songes or Ayres* kötete mellett folytatásként még két vokális gyűjteményt, *The Second Booke of Songes or Ayres* (kettő-, négy- és ötszólamú énekek, 1600) és *The Third and last Booke of Songes or Ayres* (4-5 szólam, szólóhangokkal és hangszerekkel, 1603) jelentetett meg. Az első kötet négyszólamú dalokat tartalmaz: szólamkották maradtak fenn, melyekben négyszólamú lejegyzést találunk, lant tabulatúra kísérettel, de a tabulatúra az énekszólamokat tartalmazza, lantszerűen leírva. Amellett, hogy ezek az alkotások a lant történetének kiemelkedően értékes és fontos darabjai, dolgozatunk szempontjából azért érdekesek, mert többféleképpen is előadhatóak: négyszólamú énekegyüttesrel, illetve szólóénekként is lantkísérettel.

Ezen két fő előadási módon belül is további változatok lehetségesek: szoprán- vagy tenorszóló, a dal szövegétől függően, ismerve a történeti összefüggéseket (például: a No. 18 *His golden locks* kezdetű dalt a textusból eredően egy idősebb férfinak volt szokás énekelni), de gyakorlatilag a mai kor előadója maga dönt, hiszen konkrét utalás nincs rá a szerzőtől. Ezen belül további variánsok lehetségesek, a hangszeres kíséretet illetően: lant vagy gamba consort, vagy mind együtt.

A dalok strófikusak, Erzsébet korabeli angol költők, részben közéletti emberek (pl.: George, Earl of Cumberland) verseit felhasználva. Dowland saját előszavából tudjuk, hogy több dal jóval a kötet megjelenése előtt született. A négyszólamú művek különleges dallami találékonyságot mutatnak, szinte dzsesszes ritmusokkal a belső szólamokban, és néhányuk, mint például a No. 9 *Go crystall teares* vagy a No. 17 *Come again* már a Dowland későbbi műveire oly jellemző mély melankóliát sejteti.

b. *Songs and tunes* – Henry Purcell színpadi zenéi

Ugyanazon dal szólóénekkkel (zenekari vagy *continuo* kísérettel) majd *tutti* kóruson és zenekaron való bemutatása rendkívül jellemző volt Henry Purcell (1659-1695) színpadi zenéire. Néhány példa:

– *King Arthur* Z. 628 – John Dryden (1691)

- „How blest are shepherds” (zenekar; szólóének, *basso continuo*; kórus, zenekar)
 „Round thy coasts” (zenekar; duett, *basso continuo*; kórus, zenekar)
 – *The Indian Queen* Z. 630 – John Dryden és Sir Robert Howard (1695)
 „They tell us that your mighty pow’rs above” (zenekar; szólóének, *basso continuo*.)

Külön szeretném kiemelni a *Fairy Queen* (1692) Z. 629 „If love’s a sweet passion” kezdetű dalát. A darab Shakespeare Szentivánéji álom című műve alapján keletkezett, a librettista ismeretlen. Purcell nem Shakespeare szövegét zenésítette meg, hanem *masque*-okat írt a felvonásokhoz.

Az „If love’s a sweet passion” a harmadik felvonás első zenei darabja. Két versszakból áll, bár a bevezető *Prelude* – melyet négyszólamú vonóskar játszik, és amelynek legfelső szólamában az első hegedűkön felhangzik a dal – mintegy önálló, ha tetszik „nulladik” strófaként értelmezhető. A dal formája AABCBC. A zenekari bevezető után felcsendülő első versszakból csak a szoprán énekes szólama (a dal maga) és a basszus van lejegyezve (mely megegyezik a bevezetés basszusával), teljes szabadságot adva ezzel a *basso continuo* játékosoknak. Az intim együttesen felcsendülő ének varázslatos hatással bír, tökéletesen tükrözve a szerelmes szavakat: „Ha a szerelem édes szenvedély, miért kínoz mégis?”¹

A második strófát négyszólamú kórus és zenekar folytatja, a vonósok lényegében *colla parte* duplazzák az énekes szólamokat. A háromszor felhangzó dallamot a közös basszus köti össze, de harmóniailag – természetesen csak a lejegyzett hangokra utalva – ez a versszak a legdúsabb: érzékenyen, szinte érzéki módon illusztrálja a verset. Üres kvinten zárulnak a versszakok, a szerelem keser-édes gyönyörét és kínját megjelenítve.

c. Thomas Linley

1770-ben Charles Burney olaszországi utazásai közben így írt a hegedűművész és zeneszerző csodagyerekről, ifjabb Thomas Linleyről (1756-1778):

*Tommasinoról, ahogyan nevezik és a kis Mozarttról beszélnek szerte Olaszországban, mint ennek a kornak a legígéretesebb zsenijeiről.*²

¹ „If Love’ a Sweet Passion, why does it torment?”

² „»The 'Tommasino«, as he is called, and the little Mozart, are talked of all over Italy, as the most promising geniusses of this age.” Charles Burney: *An Eighteenth-century Musical Tour in France and Italy*. P.A. Scholes, szerk. (Oxford University Press, 1959), 184.

A két fiatal 1770-ben kötött barátságot Firenzében, ám Linley élete még korábbi véget ért, mint Mozarté: 22 éves korában vízbe fulladt. Mozart 1784-ben így beszélt Linleyről Michael Kellynek (aki néhány évvel később, 1786-ban Signor Ochelli néven a *Figaro házassága*-ban Don Curzio és Don Basilio szerepét énekelte):

„Linley egy igazi zseni volt”, és ő [Mozart] úgy érezte, hogy „ha élne, a zenei világ egyik legnagyobb díszé lenne.”³

Bár Mozarttal azonos évben született, Linley munkássága nem igazán sorolható még a klasszika időszakába; stílusa egyenes folytatása a Purcell-i és Händel-i vonalnak. Témához kapcsolódó műve a *The Shakespeare Ode – A Lyric Ode on the Fairies, Aerial Beings and Witches of Shakespeare*⁴ (1776) című alkotása. Az oratórium énekes szólistákra, kórusra, vonószekarra, fuvolákra, oboákra, kürtökre, trombitákra és timpanira íródott – szövegét French Lawrence (1757-1809), műkedvelő költő (foglalkozására nézve oxfordi jogászprofesszor) írta.

A Shakespeare születése felett örvendező ária: „And now is come the fatal hour” és az azt követő kórus „Be Shakespeare born” a korábbiakban említett dalok, és az azokat imitáló kórusok sorába illik. A szoprán szólistát vonóskar kíséri, a tétel szövege igazi – lelkes – amatőr költőt sejtet:

És most eljött a végzetes óra,
A Föld meglátja és elismeri hatalmadat
Mely napod fényében ragyog szerte.⁵

A szöveg a tétel során háromszor hangzik el (illetve a versszakon belül is ismétli a sorokat), variációk szólnak, a zenei anyag szabadon formált: a zenekari bevezető bemutatja a dal első sorát az első hegedűkön, mielőtt belép a szólista a 9. ütemben, majd a d-moll alaphangnemből indulva F-dúrban fejeződik be az első rész. A zenekari átvezető szakaszban (23-31. ü.) ismét felhangzik a dal első sora: F-dúrban kezdődik, de ezúttal a-mollba modulál, ahol a szólista ismét elénekli a dal első sorát, más módon folytatva, mint

³ „»Linley was a true genius« and he felt that, »had he lived, he would have been one of the greatest ornaments of the musical world«.” Michael Kelly: *Reminiscences*. (London: Henry Colburn, 1826), 222-223.

⁴ „Lírai Óda Shakespeare tündéireiről, lebegő lényeiről és boszorkányairól.”

⁵ „And now is come the fated hour,/Earth now shall see and own thy pow'r,/Forth beaming in thy sun.”

ahogyan először hallottuk. A 43. ütem utolsó nyolcad hangjának felütésével indul újra a vers harmadszorra, de ezúttal nem halljuk a nyitódallamot, hanem a kezdést megelőző d-moll V. fokán megálló domináns zárlatot fonja tovább a szerző, hogy végül az 51. ütemben lezárt dalt még egy rövid zenekari utójátékkal fejezze be. A tételben semmi szabályosság vagy szokásos zenei forma nem fedezhető fel.

A szoprán szólistára a vegyeskar reagál, a vonóskart oboák és kürtök erősítik, majd háromszor hangzik fel a négyszólamú kórus szólamaiban az örömteli, homofón kiáltás: „Be Shakespeare born!”⁶ Ezt követi a korábbiakban hallott dal kórusfeldolgozása: ezúttal nincs zenekari bevezető, a négyszólamú kórus szoprán szólamában csendül fel első kilenc üteme, kisebb változtatásokkal, majd, mielőtt továbbszóné az anyagot, ez alkalommal egyedül a szoprán szólamban ismét felhangzik a „Be Shakespeare born” felkiáltás.

Ezek után az eredeti dallamból kiinduló zenei anyagok és a „Szülessen meg Shakespeare” felkiáltások váltakoznak. A 35. ütemtől ismét homofón módon szólal meg a tételt nyitó örvendező mondat – ugyanúgy, mint a tétel kezdetekor, háromszor, de harmadszorra augmentálva; ezt követően hangról-hangra megegyezően megismétli a dal első öt ütemét, ahogyan először (5-10. ü.) a kórustól hallottuk. Ebben a részben mindkét alkalommal (26-33. és 50-56. ü.) a „Forth beaming in thy sun” verssor alatt születik új, a korábbiaktól független zenei anyag. A záró négy ütemben ismét a Shakespeare születését éltető mondatot halljuk, ezúttal két alkalommal, ismét homofón formában, a dal kezdő első hat hangját („a - d - e - f - cisz - d”) a szoprán szólam dallamába elbújtatva.

A korunkra szinte elfeledett Linley értékes, invenciózus, szép zenéjének e kicsiny részletét követve érdemes az egész művel megismerkedni, ha másért nem, hát Mozart véleményének tiszteletben tartása végett.

2. Itália: Monteverdi *Lamento*-ja

Dowland dalkötetei után nem sokkal, 1608-ban mutatták be Mantovában Claudio Monteverdi Francesco Gonzaga trónörökös és Savoyai Margit esküvőjére írott második operáját, *L'Arianna* címmel. Ottavio Rinuccini (1562-1621) szöveggönyvének alapja Ovidius *Metamorphoses*-a (Átváltozások), mely olyan népszerű volt ebben a korban, hogy Giovanni Andrea dell'Anguillara fordításában 1561 és 1607 között 16 alkalommal adták ki, Giuseppe Orologgi moralizáló előszavával.

⁶ „Szülessen meg Shakespeare!”

Az opera elveszett, csak központi része, Arianna *lamentója* maradt fenn, melyet Monteverdi maga is a mű csúcspontjának tartott. Egy sokat idézett levelében, melyet Alessandro Striggio-nak (az 1607-es *L'Orfeo* librettistájának) küldött, így írt róla: „Küldöm a lamento kezdetét is,...mely az opera legfontosabb része.”⁷ Gary Tomlinson 1987-ben megjelent könyvében⁸ írja, hogy Arianna *lamentója* – nagy valószínűséggel –, a színpadon elhangzott operaelőadásban eredetileg nem igazi monódia (*continuó*val kísért énekszólamból) volt, hanem pseudo-monódia, mivel az énekszólamból kísérete valószínűleg polifonikus vonósszólamból állt. Mégis, a 17. század Velencéjében virágzó operakultuszra nagy hatást gyakorolt Arianna panasza: a *seconda prattica* szabályait követő lamento önálló műfajjá vált, mind az opera területén, mind a vokális kamarazenében. (1613-ban Bonini és 1623-ban Possenti ugyanerre a szövegre írták meg saját változatukat.)

Dolgozatom témájának egyik – ha nem a – leghíresebb példája a *Lamento d'Arianna*. 1614-ben, az *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*⁹ kötetben jelent meg a mű ötszólambú (SSATB) feldolgozása, mely napjainkig a kamaraéneklés egyik leggyönyörűbb és legnépszerűbb alkotása. Még egy változat készült a műből, 1623-ban egy szakrális contrafactum: *Iam moriar mi Fili – Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna*¹⁰ címmel. Ugyanebben az évben adták ki Monteverdi *Lamento d'Arianna*-jának eredeti, szóló hangra írott, monódikus verzióját Velencében és Orvietóban.¹¹ (Mivel erről a műről sokan írtak már, ezért esettanulmányként nem dolgozom fel.)

3. Georg Friedrich Händel

Händel, vagy ahogyan angolosan írta: George Frideric/Frederick Haendel/Handel/Hændel (1685-1759), akit német születése ellenére az angolok nemzeti zeneszerzőjüknek tartanak, 1712-től élt haláláig Londonban, és az 1742. március 24-én előadott *Imeneo* (HWV 41, 1740) átdolgozott változata után nem is komponált többé olasz operát. Az általa létrehozott angol nyelvű oratórium – azaz áriák, recitativók és kórustételek

⁷ „Mando anco il principio del'lamento... essendo la più essential parte dell' opera.” Domenico De'Paoli, szerk.: *Claudio Monteverdi: Lettere, dediche e prefazioni*. Levél no. 50, 1620. március 20. vagy 21. (Róma: De Santis, 1973), 157-158.

⁸ Gary Tomlinson: *Monteverdi and the End of the Renaissance*. (Berkeley: University of California Press, 1987), 138.

⁹ Velence, Ricciardo Amadino, 1614.

¹⁰ Megjelent a *Selva morale e spirituale* kötetben. (Velence, 1641).

¹¹ „Lamento d'Arianna del signor Claudio Monteverde... Et con due lettere amorse in genere rappresentativo” (Venice, B. Magni [Stampa del Gardano], 1623) és *Il maggio fiorito: arie sonetti, e madrigali, a 1.2.3. de diversi autori: posta in luce da Gio. Battista Rocchigiani orvietano, musico del Duomo d'Orvieto: Libro primo: opera terza*. (Orvieto: Michel'angelo Fei et Rinaldo Riuli, 1623).

sorozata, zenekari bevezetővel és tételekkel színesítve – tökéletes műfajt nyújtott számára, követve a Szigetország tradícióit.

A *Solomon* (HWV 67) 1748. május 5. és június 13. között íródott, szövegírója bizonyossággal nem azonosítható. Dolgozatom témájához a harmadik felvonásból említenék két tételt: ebben a felvonásban *Solomon* király Sába királynőjének mutatja be udvarát, méghozzá – követve az angol tradíciót – egy *masque* keretében megjelenítve a muzsika által keltett érzelmek gazdagságát. A korábbiakban Purcellnél említett formát követi a „Music, spread thy voice around”¹² kezdetű tétel: Salamon király kezdi előénekesként, egy bájos, G-dúrban íródott, $\frac{3}{8}$ -os, táncos jellegű, *Andante* karakterjelzésű 14 ütemes dal formájában *basso continuo* (de *con tutti bassi*) kísérettel, melyet az ötszólamú kórus (SSATB) vesz át, a muzsika nyugtató erejéről énekelve. A kar először csak a szóló első öt ütemét ismétli meg (14-18. ü.), illetve a basszus szólam még további két ütemet idéz a király dalának basszusából, majd a folytatás a téma által ihletett imitáció. A királytól hallott dal csak a tétel végén (110-123. ü.) hangzik fel teljes egészében a kóruson, mely után a zenekari utójáték megismétli még az utolsó nyolc ütemet. A kórust ötszólamú – osztott brácsaszólamot tartalmazó – vonóskar és két oboa kíséri.

A folytatásban ismét a királyé a szó: „Now a different measure try, shake the dome, and pierce the sky”.¹³ Az előző tétel rokonát halljuk, ezúttal D-dúrban – ismét egy 14 ütemes, *basso continuo* kíséretes dal szól, $\frac{4}{4}$ -es, lendületes *Spiritoso*: Salamon ezúttal csatadalra hív. Most nyolcszólamú kettőskórus (SATB-SATB) követi: a basszus 1-2 a 10. ütemig lényegében megismétli a király szólójának basszusát, de a dallam nem hangzik fel pontosan, csak a harmóniákban bújik meg, kivéve mindkét kórus szoprán szólamának legelejét, ahol a nyitó motívum első három hangját a vers második sorának elejével (3-4. ü.) ötvözi – „Shake the dome” (15-16. ü.). A zenekari kíséret harci zenéhez méltóan a négyszólamú vonóskar mellett két oboát, két trombitát és üstdobot is felvonultat, Händel-i pompával jelképezve Salamon birodalmának erejét.

¹² „Zene, áraszd ki hangodat.”

¹³ „Most próbáld másként, reszkettesd a kupolát és hasítsd az eget.”

II. Előzmények német nyelvterületen

1. Korál – *Kirchenlied*

Robert L. Marshall és Robin A. Leaver cikkei alapján, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5. Stanley Sadie, szerk. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 736-763.

Chorale, 736-746.

Chorale settings, 747-763.

Chorale cantata, 746.

Chorale monody, 746.

Chorale motet, 746-747.

[Mivel tudomásom szerint a *Grove* lexikonnak ezekből a fontos cikkeiből – a korál történetének összegzéséről – nem jelent még meg fordítás magyar nyelven, ezért álljon most itt egy, az említett cikkek alapján készült összefoglaló fejezet.]

A korál a német protestáns egyház közösségi éneke. Tipikusan rendelkezik bizonyos formai és stilisztikai tulajdonságokkal, melyek dal-jellegének megfelelnek: egyszerű nyelvezet, rímes, időmértékes versszakok, strófikus zenei, szövegi forma és könnyen énekelhető dallam.

A korál a Reformáció alatt lett az Istentisztelet integrált, valóban központi része. Luther számára az Istentisztelet már nem csak szentségi cselekedet volt, hanem egyben az Ige hirdetése a hívők között: a gyülekezet – egyesülve az éneklésen keresztül, válaszolva a lelkész elmondott szavaira – részt vehetett az Evangélium hirdetésében, kifejezhette örömét, és egyesült erővel dicsérhette Istent. Luthernek ezért volt célja, hogy a hívők is aktívan bekapcsolódhassanak a liturgiába. Ilyen megfontolásból kívánta helyettesíteni a latin nyelvű, az egyszerű ember számára nehezen megtanulható katolikus egyházi énekeket német nyelvű, könnyen megjegyezhető népekekkel. Ezt a célt szolgálták a korálok.

A Reformáció első évtizedei alatt Luther Márton és kortársai rendszerint így utaltak az újjáélesztett közösségi, anyanyelvi himnuszokra: *geistliche Lieder* (egyházi

dalok), *Psalmen* (zsoltárok), *christliche Lieder* (keresztény dalok), *geistliche* vagy *christliche Gesänge* (egyházi vagy keresztény énekek) és *Kirchengesänge* (templomi énekek). A 16. század későbbi évtizedeiben az anyanyelven elhangzó közösségi himnusz a korál elnevezést kapta, mely hagyományosan a Római Katolikus Egyház ősi egyszólamú, latin nyelvű, liturgikus énekeit (ambrozián, gallikán, mozarab, órómai és gregorián) illette.

Az újabb kori németben a *Choral* szó általában csak a dallamot illetve annak egyszerű feldolgozását jelenti, míg a *Kirchenlied* rendszerint magába foglalja a himnusz szöveget és dallamot egyaránt. A modern angol nyelvhasználatban a *chorale* vonatkozhat a teljes himnuszra (szöveg és dallam) vagy csak annak dallamára. Emellett, a 17. és 18. századi német gyakorlatot követve, a kifejezést gyakran használják német himnusz-dallamok egyszerű harmonizálásaira utalva, mint például a Bach korálok vagy más négyszólamú korálfeldolgozások esetében.

A Reformáció kezdete óta és főleg annak első 200 évében a korál, mint nyersanyag változatos kompozíciós formák alapjául szolgált, emiatt fontos előzménye dolgozatomnak. A korálfeldolgozások két fő ágon fejlődtek: együttesek két vagy több hangra, vagy énekszólamok kombinációjára és hangszerekre (pl.: korálmotetták és korálkantáták *cantus firmus*aként használva a korált), illetve feldolgozások orgonára.

A 12. századtól az anyanyelven folyó éneklés fő formái – melyek később a Reformáció koráljaivá fejlődtek tovább – latin egyházi énekek német fordításai voltak: a *Leise* (német egyházi ének) és a *cantio* (latin egyházi ének). A gregorián összes fajtái közül a fordítók érthető okokból a szerzetesi officiumok ambrozián himnuszeit kedvelték leginkább, rövid versszakokkal, tömör, áttekinthető nyelvezetükkel és alapvetően szillabikus melodikai stílusukkal; a felsorolt tulajdonságok tették e himnusztokat később a protestáns korálszerzők legfontosabb gregorián forrásaivá. A késő Középkor két legfontosabb fordítója, „Hermann, a salzburgi szerzetes” – „Hermann, Mönch von Salzburg” – (14. század második fele) és Heinrich von Laufenberg (15. század) fontos példát állítottak a Reformáció költői elé, himnusz-választásaikkal és -fordításaikkal egyaránt.

A gregorián dallamkincséből merített korálok szövegei tehát gyakran az eredeti latin szöveg német verses szabad fordításai voltak. A szöveg a Bibliából is származhatott, mégpedig nem egyszer a zsoltárokból (pl. *Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*, a 130. zsoltár alapján). Költött szövegek is előfordultak: Luther mellett nevezetes szövegírók voltak Nikolaus Decius, Johann Franck és Paul Gerhardt.

Luther 1523-ban kezdte el írni első koráljait; 1523 és 1524 között huszonnégyet írt. Luther koráljai (témájukat illetően) létrehozták majdnem az összes irodalmi és teológiai kategóriát: *de tempore*, bibliai és katekézis korálok, az elmélkedés és a bűnbánat koráljai, dicsérő és hálaadó korálok, vigaszt kereső korálok, hitvalló és könyörgő korálok, a halálról szóló, vagy a nap különböző időszakaira íródott korálok. A témák és a hangnemek összefüggése is (a kor szokásainak megfelelően) jellemző volt: a keresztény hitvallás szövegeihez ion, az elmélkedő szövegekhez dór vagy hypodór, a bűnbánat koráljaihoz gyakran fríg hangnemben megszólaló dallamok használata kötődött. Ez tükrözheti a *Meistersingerek* gyakorlatát is: hatásuk mindenképpen kézzelfogható Luther és más himnusz-költő társainál, amint a dallamokat a tradicionális Bar-formába öntik. A strófák általában hét sorból állnak: két sor *Stollen*, mely megismétlődik, majd az *Abgesang* következik; a versszak lehet végigkomponált, ABABCDE szerkezetet eredményezve, vagy visszatérhet a *Stollen* utolsó sora, kiadva az ABABCDB formát.

A megzenésítést illetően Luther – vagy az, aki a szövegek megzenésítéséért felelős volt – általában egy már meglévő melódiát adoptált az új szövegekhez; olyat, amelynek ritmusa megfelelt a versének. (Hogy milyen mértékben volt Luther a szó mai értelmében vett zeneszerző, valószínűleg már örökre homályban marad.) Luther hasonlíthatatlan és szokatlanul leleményes mestere volt ennek a tevékenységnek: a szokásos *contrafactum* gyakorlatot – ahol egy szöveget mechanikusan megcserélnék egymással, a dallam változtatása nélkül – az általánost messze meghaladó figyelemmel művelte. Technikája, ahogyan teljes gregorián vagy más egyszólamú dallamokat adoptált, megmutatja azt a gondosságot, mely a korai 16. században uralkodó volt: eredeti melizmákat kihagytak, hogy az aktuális szövegnek megfelelő szillabikus részeket hozzanak létre, illetve a természetes szöveghangsúlyokhoz igazították a dallami csúcspontokat. A korálok melódiái sokszor jól ismert szakrális vagy világi énekek egyszerűsített változatai voltak.

Néhány koráldallam és forrása található a I/1. ábrán (lásd: Függelék); a *Veni redemptor gentium* himnusznak három átdolgozása is fellelhető – mindegyik pontos átalakítás, s egyben saját karakterrel is bír.

A *Veni redemptor gentium* gregorián himnusz és a *Nun komm, der Heiden Heiland* kezdetű korál kottáját egymás mellé állítva jól megfigyelhetőek a közös dallami sajátosságok és a szövegi rokonság (I/2. ábra).

A himnusz-gyűjtemények kiadásának rohamos növekedése a Reformáció első félszáz esztendejében (ez idő alatt több mint 200 gyűjteményt adtak ki) a korálok

elterjedését, használatuk tartósságát és fejlődését eredményezte. Ennek köszönhető, hogy a német korálköltészet a 16. század legalapvetőbb irodalmi műfajává vált.

Egy éven belül négy jelentős korálgyűjtemény jelent meg. Ezek között kétségtelenül az úgynevezett *Achtliederbuch* (*Etlich Christlich Lieder*) a legkorábbi, melyet 1523/24-ben nyomtattak Nürnbergben (annak ellenére, hogy a címdalton Wittenberg./M.D.Xiiiij van feltüntetve). Nyolc korálszöveget és négy melódiát tartalmaz összesen. (I/3. és I/4. ábra).

1524-ben két másik gyűjtemény követte, mindkettő *Eyn Enchiridion oder Handbüchlein* címen, de *Erfurter Enchiridion*-ként lettek ismertek. Ezek összesen 25 himnuszt és 16 dallamot foglalnak magukba. Luther két híres szerzeménye, az „Aus tiefer Not” és „Ach Gott vom Himmel” kezdetű korálok itt jelentek meg először nyomtatásban dallamukkal együtt. (Az *Achtliederbuch*ban szövegük már megjelent azzal az utasítással, hogy Speratus *Est ist das Heil* koráljának dallamára kell őket énekelni.)

Témánk szempontjából rendkívül jelentős a negyedik gyűjtemény megjelenése. Szintén 1524-ben jelent meg Wittenbergben Johann Walter (1496-1570) kötete, a *Geystliches Gesangk Buchleyn*, mely 32 korál/himnuszszöveg 35 dallamának 38 négy- és ötszólamú feldolgozását adta közre, Luther előszavával. Ebben Luther leírja, hogy a többszólamú feldolgozások azért készültek, hogy „a fiatal emberek, akiknek zenében és más valódi művészetekben képzettnek kellene és kell lenniük, megszabaduljanak a szerelmes daloktól és más érzéki zenéktől, és helyette tanuljanak valami üdvöset”; továbbá, hogy „minden művészet, de különösen a zene használtassék az Ő szolgálatára, aki adta és teremtette ezeket”. A műveket ekkor elsősorban iskolák részére szánták, de istentiszteleteken is használták őket.

A *Geystliches Gesangk Buchleyn* nyújtja a korai 16. századi protestáns *cantus firmus* korálmotetta klasszikus példáját. Az újonnan alkotott német protestáns korál-repertoár kezdetektől fogva a tradicionális és uralkodó stílus keretei között fogant meg. Walter a koráldallamot összes megzenésítésében *cantus firmus*ként kezeli, azaz a dallam egészében egy szólamban hangzik el. Emellett létrehozta a korálfeldolgozások két alapvető és egymással ellentétes megközelítését, melyek végig fennmaradtak a műfaj történetében: a heterogén polifónikus stílust, melyben a *cantus firmus* – azaz a koráldallamot – bemutató szólam tisztán elkülönül a többitől, illetve a homogénebb, akkordokban mozgó műveket, melyben a *cantus firmus* lényegében ugyanolyan ritmikai értékekben szólal meg, mint a többi szólam.

Körülbelül a darabok fele az előző generációk konvencióit tükrözi: a németalföldi motetta és a 15. századi helyi tradíciójú világi *Tenorlied* számára közös kontrapunktikus technikát. Ezekben a darabokban a koráldallam a tenor szólamban hangzik el, hosszú hangértékekben (az ötszólamú feldolgozásokban kánonban), míg a többi szólam erősen különböző, élénk jellegű ellenponttal díszíti; ezek a szólamok íródhattak hangszeres kíséretre is: *colla parte* technikával, vagy akár szólóban is. A díszítő szólamok szinte teljesen önálló dallami függetlenséggel bírnak, bár időnként, egy-egy korálsor megszólalása előtt bemutatják a *cantus firmus* előimitációját. Ám ezt a visszatekintő „késő gótikus” jelleget, amely nyilvánvalóan a korált tekinti a kompozíció szerkezeti és állandó központjának, egy modernebb harmóniai stílus módosítja, a basszus szólam gyakori kvártokban és kvintekben történő mozgásával és az akkordok teljes hangzásával, a korábbi üres kvintek helyett.

A megzenésítések másik fele akkordokban mozgó, homofon szerkezetű zenei anyag: cél a telt hangzás és a szöveg tiszta érthetősége. A korál *cantus firmus* itt is általában a tenor szólamban van, de a külső szólamok egyszerűbbek; kevés a melizmatikus rész, és a polifóniának sincs szerepe.

Két évvel később megjelent Walther korálkötetének egyszólamú verziója is, Hans Lufft kiadásában, mely az első igazi gyülekezeti énekgyűjtemény volt. E korai publikációk két fontos precedenst teremtettek. Először is a német himnusz-, azaz korálgyűjtemények két fajtáját: szövegek és dallamok egyszólamú gyűjteményét a laikus gyülekezet részére (melyet orgona- vagy kóruskíséret nélküli éneklésre szántak), illetve a többszólamú kiadást (mely a kórus számára készült). A másik fontos fejlemény, hogy meghonosodott az a gyakorlat, hogy egy dallamra több szöveget énekeltek, és ennek fordítottja is, hogy ugyanahhoz a szöveghez egynél több dallamot társítottak.

Walter gyűjteménye mellett a másik legfontosabb korai gyűjtemény a *Newe deutsche geistliche Gesenge* (Wittenberg, 1544) volt, mely a Reformáció fő zenekiadójának, Georg Rhaunak pártfogásával jelent meg. Walter művével ellentétben ez a kiadvány egy nemzetközi és ökumenikus antológia, mely 19 szerző 123 zeneművét tartalmazza. Az itt szereplő szerzők Walter mellett a Reformáció vezető komponistái voltak: Balthasar Resinarius, Sixt Dietrich, de mellettük megtalálhatók például Ludwig Senfl, Thomas Stolzer művei is, akik római katolikusok voltak. Ez is mutatja Rhaun szerkesztésének kozmopolita szándékát.

A késő 16. és a korai 17. században a korál történetére nem annyira az új dallamok születése, hanem inkább a *Cantionalsatz*, a koráldallamok egyszerű,

négyszólamú harmonizálásának elterjedése volt jellemző. Ez a fajta zenei feldolgozás ekkoriban a kálvinista kortársak munkásságára volt jellemző, akik a négyszólamú, akkordokban mozgó, egyszerűbb darabokat otthoni áhítatra vezették be, a genfi zsoltárok éneklésére. Claude Goudimel négyszólamú, az összes zsoltárt megzenésítő kötete, a *Les pseumes...mis en musique á quatre parties* (Genf, 1564) mint a címe is mutatja, négyszólamú feldolgozásban mutatta be a korálokat, de a dallam itt még a tenorban volt. Németországban is elterjedt ez a stílus, miután a kötet 1573-ban megjelent Lipcsében, Ambrosius Lobwasser német fordításával; Lobwasser kiadása tartalmazza az eredeti zsoltárokat, illetve Goudimel négyszólamú feldolgozásait is.

Végül Lucas Osiander teológus adaptálta a szigorúan négyszólamú, akkordokban való szerkesztést a hagyományos evangélikus koráldallamokra, azzal az alapvető különbséggel, hogy a dallam nem a tenorban, hanem a discantban helyezkedett el. Ezt az újítást először a *Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen* (Nürnberg, 1586) című gyűjteményében mutatta be, azzal a céllal, hogy a gyülekezet énekelje a dallamot a kórus kísérete felett. (Ezek a feldolgozások tükrözhetik a korábbi olasz *falsobordone/fauxbourdon* technikát illetve az akkori kortárs világi *villanellák* szerkezetét is.) A *Cantional* gyűjtemények gyors elterjedésének következménye lett, hogy az 1600-as évek körül az új koráldallamok nem egyszólamú dallamként vagy *Tenorlieder*ként, hanem rögtön négyszólamú harmonizálások legfelső szólamaként jelentek meg.

Hadd említsünk meg néhány fontos (négyszólamú) kancionálé szerzőt az elkövetkező 50 évből: Johannes Eccard (Königsberg, 1597), Joachim Burmeister (Rostock, 1601), Melchior Vulpius (Leipzig, 1604 és Jéna, 1609), Hans Leo Hassler (Nürnberg, 1608), Johann Hermann Schein (Leipzig, 1627), Melchior Franck (Nürnberg, 1631) és végül Michael Praetorius. Praetorius enciklopédikus művében, a *Musae Sioniae* (Wolfenbüttel, 1609-10) 6-7-8. kötetében 458 himnusz szöveg 742 harmonizációját mutatta be, szinte az összes korabeli használatban lévő korálmelódiát magába foglalva, sokukat minden helyi variánsával.

A 17. század első felének korálszövegeire a Harmincéves háború volt a legnagyobb hatással: laikus és hivatásos költők sokasága ontotta korálverseit. A német templomok lerombolása (az elszenvedett szörnyűségek mellett) a templomi szertartások helyett inkább az emberek – a korábbiaknál talán erősebb – személyes odaadását és áhítatosságát eredményezte Isten felé. Ennek hatásaként az újonnan született versekben megerősödött a „személyes hang” használata: a 17. századra az *Ich-lied* – azaz egyes

szám első személyben szóló szöveg – volt a jellemzőbb, ellentétben a 16. század *Wir-lied* – azaz többes szám első személyben írt – verseivel.

A korszak népszerű témái szinte mind az egyszerű hívő ember személyes vallásosságát, jámborságát fejezték ki, nyilvánvalóan a háború viszontagságaitól ihletve. Ide tartoznak a *memento mori* – emlékezés a halottakról, a halál után áhítózó, valamint a bűnnel és annak megbánásával foglalkozó – témák. Ez utóbbi különösen nyilvánvaló a passió-korálokban, Johann Heermann *Herzliebster Jesu* (EG 81) és Paul Gerhardt (korának egyik legkiválóbb költője) *O Haupt voll Blut und Wunden* (EG 85) című koráljaiban.

Ekkoriban tehát a zeneszerzőket gyakran foglalkoztatta a négyszólamú megzenésítés lehetősége, és talán az új, magasabb színvonalú költészet is. Íme néhány példa a legismertebb megzenésítések közül: Bartholomäus Gesius – *Befiel du deine Wege* (EG 361), Melchior Vulpius – *Gelobt sei Gott* (EG 103), és Hans Leo Hassler világi dallama, a *Mein G'müth ist mir verwirret* (1601), melyet Chritoph Knoll *Herzlich tut mich verlangen* (1605), majd később Gerhardt *O Haupt voll Blut und Wunden* kezdetű szövegeire énekeltek, hogy végül Bach Máté-passiójának passió-korálja legyen.

A kancionálé stílusban írott művek – bár a 17. század során végig és később is születtek ilyenek – körülbelül 1590-1630 között élték virágkorukat, Eccard, Schein, Hassler és Praetorius munkássága során. 1627-re Schein *Cantionalja* a stílus belső bomlásának jelét mutatta a *basso continuo* megjelenésével. Sőt, már 1597-ben, Eccard ötszólamú megzenésítései – gazdag ritmikai és zene szövetükkel – egyfajta átmenetet képeznek a szigorúan vett *Cantionalsatz* és a polifon motetta között. (Éppen Eccard átmeneti stílusa volt az, amely egy századdal később, J. S. Bach műveiben, a műfaj második virágzásakor előtérbe került.)

A kancionálék virágzásával párhuzamosan folytatódott a polifon korálmotetta tradíciója is. Az 1600-as évek legelején honosodott meg Franck, Hassler és Praetorius műveiben a koráldallam szisztematikus, szólamonkénti bemutatása, mely korábban a 16. századi németalföldi motetta sajátja volt. Praetorius monumentális, kilenc részből álló *Musae Sioniaeja* (Wolfenbüttel, 1605-10) – mely 1200 művet foglal magába – átfogó, minden részletre kiterjedő, általános visszatekintést nyújt; nemcsak a korálmotettáról, hanem a Reformáció utáni 80 év korálfeldolgozásainak minden formájáról (a bicinium, a tricinium, a *Canzionalsatz* és a velencei stílusú többkórusos motetták műfajáról) is.

A 17. század második évtizedében az olasz zeneszerzők hatásának legújabb példája a korálconcerto műfajának megszületése volt. A *Syntagma musicum* harmadik

részének megjelenésével (Wolfenbüttel, 1618) és a *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* című, korálmegzenésítéseket tartalmazó kötetével Praetorius a korálconcerto műfajának egyik fő pártfogója lett. A *Synatagma musicum*ban ennek 12 különféle típusát mutatja be – a *continuo* kíséretes szólóénektől a teljes énekes és hangszeres kórusokat alkalmazó darabokig – a *Polyhymnia caduceatrix* műveivel illusztrálva. A modern concertáló jelleg az egyes szólamok ritmikai hajlékonyságában és dallami szabadságában (gyakori virtuóz passzázsok), a visszhang hatások használatában, és főleg a formai szerkezetben jelenik meg: *ritornellek* és más ismétlődő sémák, illetve az ütemmutatók, a zenei szövet és az egyes részek hangszerelése, felrakása közötti különbségben.

A Harmincéves háború rombolása természetesen a zenélés lehetőségeire is kihatott: a zeneszerzők kisebb apparátust igénylő *geistliches Concerteket* (azaz kis együttesre írott, egyházi, vokális koncerteket) kezdtek komponálni. A korál itt is tovább élt: Schein *Opella nova, geistlicher Concerten ...auf italiänische Invention* (Leipzig, 1618) című kötetében ültette át ezt a formát a korálra, merész olasz harmóniavilágot alkalmazva. *O Jesu Christe, Gottes Sohn* megzenésítésével – szoprán szólóra, obligát hegedű szólamra és *continuo*ra – a tradicionális dallamot teljesen elhagyva hozta létre az első korálmonódiát.

Schein nagy kortársa, a 17. század vezető komponistája, Heinrich Schütz nem művelte különlegesen átfogóan a korál megzenésítési lehetőségeit, de munkásságában több mint 50 korálmegzenésítést találhatunk, például a *Symphoniae sacrae* III. kötetében szereplő, a *Komm, Heiliger Geist* énekszólamokra és hangszerekre írott gyönyörű többkórusos korálmotettáját.

A 17. század derekán a korál legfontosabb komponistája Johannes Crüger, a berlini Nikolaikirche kántora, Gerhardt és Heermann szövegeinek legfontosabb megzenésítője volt. Első gyűjteményében, a *Newes vollkömliches Gesangbuch*-ban (1640) – mely a benne foglaltatott korálok „otthoni vagy templomi használatra” való rendeltetését is jelzi – a Reformáció alapvető korálrepertoárjának *de tempore* magja mellett Heermann és más költők verseire írott új *Trostlieder* is megtalálhatóak. Ebben a kiadásban jelentek meg először a korálok egyszólamú dallamként *continuo* kísérettel, a szokásos négyszólamú harmonizálás helyett: e forma nyilvánvalóan alkalmas otthoni imára, áhítatra, de templomi, orgonakísérettel zajló ájtatosságra is. Crüger átalakította a Reformáció tradicionális dallamait, nagyszámú vezetőhangot iktatott be, és ezzel a modális / templomi hangsorok még meglévő maradványának helyét a dúr-moll tonalitás

vette át. A kötet második kiadása *Praxis pietatis melica* címen jelent meg, és 44 kiadásával a protestáns történelem legtöbbet kiadott himuszgyűjteménye lett.

A 17. század utolsó negyedében az átalakuló *geistliches Concertek*ből egy új, hibrid forma született meg, a kantáta. Részei viszonylag független, zárt tételek, melyekben a szerzők a kor uralkodó műfajainak – a concerto, a motetta, az ária és a korál – jellemző vonásait alkalmazták. A század végére a kantáta magáévá tette a kor olasz operájának szövegi és zenei formáit is.

A kantáta történetének elején a *per omnes versus*, a „tisztá” korálkantáta volt az egyik fő forma: ezekben végig egy korál versszakait zenésítették meg. Ám mivel a kantáta egyik jellegzetessége volt az egymást követő tételek közötti kontrasztra való törekvés, hamarosan a „vegyes” korálkantáta lett közkedveltebb, melyben bibliai szakaszokat, vagy más költött szövegeket toldottak be a korál versszakai közé. A darabokon belül az ének- vagy hangszeres szólamok gyakran idézték a korál *cantus firmust* (vagy annak egy részét) olyan szóló- vagy kórustételekben is, melyek nem korálszövegre készültek.

A német korálkantáta elsősorban Észak-Németországban virágzott: Franz Tunder, Nicolaus Bruhns és Dietrich Buxtehude műveiben. Talán a legjelentősebbnek Buxtehude hat nagy korálkantátája (pl.: a „Herzlich lieb, hab ich dich, o Herr” *per omnes versus* megzenésítése) tekinthető.

1700-tól a „tisztá” korálkantáta helyét szinte teljes egészében a „vegyes” kantáta vette át. Ebben az évben jelent meg a költő és teológus Erdmann Neumeister műve: *Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusic*, melyben kizárólag saját költeményeit használta fel a kor olasz operáinak alapján: madrigál-szerű, azaz szabad recitativók, és feszesebben szerkesztett áriák szövegeiben. Neumeister ötlete, az abszolút költött szövegek használata nagyon népszerű lett, ám 1710 körül visszatért a tradicionális egyházi források alkalmazása. Az egyetlen zeneszerző azonban, aki a korálokat kimerítően és alaposan használta, Johann Sebastian Bach volt.

Johann Sebastian Bach életművében nem annyira az új koráldallamok komponálása, hanem a korálok zenekari és vokális művekben való óriási számú feldolgozása bír nagy jelentőséggel; különösen a négyszólamú harmonizálásoknak Bach művészetében élő másodvirágzása, melyek a *Cantionalsatz* tradíció csúcsát jelentik.

Bach korai kantátaiban ragaszkodott a késő 17. századi tradíciókhoz, „vegyes” szövegeket használva (Neumeister madrigál-szerű recitativóit és áriái formáit kerülve); ezek a passzusok nagyrészt a korálrepertoárból, illetve a Bibliából származtak. Sőt, a

Christ lag in Todes Banden, BWV 4 (Mühlhausen, 1707-08) megzenésítése „tisztá” korálkantáta formájában, a korál versszakainak *per omnes versus*, variációkban való felhasználásával készült. Az 1724-25-ben Lipcsében írott, az egész egyházi évre kiterjedő 40 műből álló kantátasorozat már a régi „vegyes” szövegű kantátatradíció és az újabb Neumeister-féle, a kor olasz operáinak jellegét magán hordozó stílus páratlan összeolvadását mutatta. Ezekre a művekre jellemző, hogy az első korálstrófa egy bonyolult, kórusra és zenekarra írott tétel (melyet gyakran korálfantáziának neveznek), míg a záró versszak egy egyszerű, *Cantional* stílusban született harmonizálás. A közbülső strófák nem szó szerint hangzanak el, hanem recitativók és áriák formájában, parafrázisként: ezért hívják Bach ezen műveit korál-parafrázis kantátáknak. A 1720-30-as évek vége felé (de a 1724-25-ös év egyes kantátaiban is) Bach a parafrázisok helyett ragaszkodott a korálszövegek pontos megzenésítéséhez, ám a 1724-25-ben keletkezett ciklus zenei elgondolását – nyitó korál kórusra, melyet recitativók és áriák, majd egy négyszólamú záró korál követ – megtartotta. Késői kantátaiban Bach az uralkodó énekes és hangszeres műfajok eszköztárát felhasználva, ezeket ötvözve komponált. A korál a két alap megzenésítési forma, a *Cantional* harmonizálás vagy a polifonikus korálmotetta formájában hangzott el, ez keveredhetett a zenekari concerto, a francia nyitány stílusjegyeivel (BWV 61, 20), vagy *colla parte* hangszerek használatával a szigorúan szerkesztett motetta formájában (BWV 2, 28). A recitativókba is beékelődhet a korál (BWV 73, 27), vagy felhasználható a *basso ostinato* szerkezet is (BWV 122).

A 18. század második felében a Felvilágosodás filozófiája komolyan befolyásolta a zenét és a vallást is. A világi zene, az opera műfaja és a koncerteken elhangzó művek népszerűsége együttesen a zeneszerzőknek az egyházi műfajoktól való – legalábbis részleges – elfordulását okozta. A régi korálszövegeket átírták, az új himnuszok (szövegek) száma nagyban csökkent, a dallamoké még inkább. A használt szövegeket a lehető legkevesebb dallamra alkalmazták. Az orgonagyűjtemények kottakiadásában a négyszólamú korálfeldolgozásokat két sorban kottázták, az eddigi dallam és *continuo* kíséret helyett.

C. F. Gellert műveit – a *Geistliche Oden und Lieder* (1757) című gyűjteményből – sok jól ismert komponista zenésítette meg a késő XVIII. században: elsősorban C. P. E. Bach, de Haydn, Quantz és Kirnberger is. Gellert mellett a kor fontos korálköltői voltak még Klopstock és Matthias Claudius.

1827 és 1832 között Mendelssohn írt öt korálkantátát, melyek kizárólag korálszövegen alapultak, de az eredeti dallamot nem mindig tartotta meg. A 19. század

második felében az Evangélikus egyház restaurációjára rímelt a mendelssohni vonalat folytató zenei visszatekintés Brahms *Es ist das Heil uns kommen her* (Op. 29) című korálmotettájában is.

1903-15 között íródott Reger *Choralkantaten zu den Hauptfesten* című négy műve, melyek strófikus *cantus firmus* megzenésítések szóló hangokra, orgonára és egyéb hangszerekre.

Végül az 1930-as és '40-es években virágzott fel meg még egyszer a *Cantional*, Distler *Der Jahrkreis* (Op. 5, 1932-33) és Pepping *Spandauer Chorbuch* (1934-41) gyűjteményeivel. Ez utóbbi a 18. század óta a legalaposabb kollekció: 250 korál 271 megzenésítését tartalmazza 2-6 szólamra.

Az orgonára írott korálfeldolgozásoknak – mivel témánk elsősorban az énekes műfajokkal foglalkozik –, csak néhány műfaját és kiemelkedő művelőit szeretnénk megemlíteni: korálicercare és korálvariációk, 1600-50 – Sweelinck, Scheidt, Scheidemann; korálfantázia és korálpreludium, 1650-1700 – Buxtehude és az észak-német tradíció; korálfúga és korálpertita, 1650-1700 – Pachelbel és a közép-német tradíció; korai 18. század: J. S. Bach.

2. Franz Tunder: *Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden*

Franz Tunder (1614 – 1667. november 5.) német komponista és orgonista Lübeckben született. Sokat nem tudunk életéről: Johann Mattheson szerint Girolamo Frescobaldi növendéke volt Firenzében, de későbbi zenetudósok ezt kétségbe vonták. 1632-ben Holstein-Gottorf hercegének, III. Frigyesnek az udvari orgonistája lett, ahol szintén találkozhatott a legújabb zenei irányzatokkal, hiszen Mária Erzsébet hercegné (I. János György szász választófejedelem lánya) Schütznél végezte zenei tanulmányait. 1641-ben Lübeckbe költözött, ahol haláláig a Marienkirche orgonistája volt. Utódja Dietrich Buxtehude lett, aki Tunder lányát vette el feleségül. 1646-ban Tunder indította útjára a Buxtehude idejében már európai hírűvé vált *Abendmusik*-nak nevezett koncertek tradícióját, mely még a 18. században is létezett. (A legenda szerint a csütörtöki orgonaesteket a másnapi tözsdenyítésre várakozó üzletemberek számára rendezte; később kibővültek a résztvevők más hangszeres és énekes előadókkal.)

Kevés műve maradt fenn: 14 orgonadarab és 17 vokális kompozíció, illetve egy elveszett motettához írott hangszeres előjáték. Ennek ellenére állítható, hogy Tunder Heinrich Scheidemann és Matthias Weckmann mellett az észak-német orgonaiskola egyik legjelentősebb zeneszerzője volt. Ezen kívül – valószínűleg korai – latin nyelvű

alkotásai, melyek a velencei tradíciókon alapuló kora-barokk szellemében keletkeztek, és – feltehetőleg későbbi – német nyelvű, az érett barokkot és Johann Sebastian Bachot előlegező korálkantátái által a korszak fontos hídebere volt. Vokális művei kizárólag a Düben Gyűjteményben maradtak fenn, és ezeknek az alkotásoknak körülbelül az egyharmada német nyelvű korálfeldolgozás.

A *Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden* című *per omnes versus* kantáta, bár keletkezésének pontos dátumát nem ismerjük, valószínűleg Tunder kései alkotása, és egyike az első észak-német, a korálkantáta műfajába sorolható műveknek. Hat énekes szólamra (S1, S2, A, T1, T2, B), hat vonóshangszerre – I-II. hegedű, I-II. brácsa, *viola doppiata* és *violone* – illetve orgonára íródott (hogy a *viola doppiata* mit takar, nem tudjuk pontosan).

Szőcs Tamás¹⁷ kutatásai szerint a *Wend' ab deinen Zorn, lieber Gott, mit Gnaden* kezdetű korál fellelhető a *Gesangbuch, darinnen Psalmen und Geistliche Lieder D. Martini Lutheri* című gyűjteményben.¹⁸ A *Kronstädter Kantional I.F. 78 aus dem 17. Jahrhundert* című brassói kancionáléban az eredeti latin és egy másik német fordítással együtt található meg.

A hatos szám fontos a műben, a kottában a résztvevő szólamok így vannak feltüntetve: hat énekes szólam hat hangszerrel.¹⁹ Emellett hat versszakot zenésít meg, a különböző strófák más és más variációkban vonultatják fel az énekes és hangszeres csoportokat.

Az első versszakban az összes hangszer játszik, de csak négy vonós szólam van, mivel a II. hegedű az I. brácsával, illetve a II. brácsa a *viola doppiatá*-val játszik azonos zenei anyagot. A hangnem a-moll, az ütemmutató páros: C. A nyolc ütemes hangszeres bevezető után, amelyben az I. hegedű mutatja be a koráldallam első sorát, az énekszólamok közül a szoprán hangján hangzik fel a korál első versszaka. A hegedűszólamban a korál első hangja az énekszólamhoz képest dupla hosszúságú: így a hangszerek az ütem első negyedén indítják a darabot, míg a szoprán énekes félkotta hosszúságú felütéssel kezdi saját szólamát. A négy korálsor közötti hangszeres közjátékok egyre rövidebbek lesznek: az első és a második sor között három és fél ütem (14-17. ü.), a következő alkalommal két és fél (23-25. ü.), majd az utolsó két sor között

¹⁷ Szőcs Tamás: *Kirchenlied zwischen Pest und Stadtbrand - Das Kronstädter Kantional I. F. 78 aus dem 17. Jahrhundert*. (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2009), 134.

¹⁸ Benjamin Fiebick: *Buchführer*. (Hermanstadt, 1616).

¹⁹ „6 voci con 6 stromenti”

(31. ü.) már csak fél ütem szünet van: az énekes mintha egyre türelmetlenebbül szeretné mondanivalóját elénk tárni.

A második versszak a két tenor szólam közötti szabad variáció: stílusa Monteverdi és Schütz két tenorra írt *lamento*-ira emlékeztet. A tenor1-ben találjuk meg az eredeti korál első két és fél ütemét, de míg az eredeti dallamsor G-dúrban értelmezhető végig (1. vsz. 8-13. ü.), a második versszakban a betoldott „gisz” miatt a melódia első fele a-moll felé hajlik (2. vsz. 1-3. ü.). A továbbiakban az eredeti dallam első korálsorának második része, illetve a második és harmadik sorok hangjai a két énekes szólam között búvópatakként vándorolnak. Csak a negyedik, utolsó korálsor lehető tisztán fel: először az eredeti megszólaláshoz képest (1. vsz. 31-34. ü.) diminuálva a 2. tenor szólamban (2. vsz. 17-19. ü.), majd még egyszer elhangzik, ezúttal az eredeti ritmusértékekhez képest augmentálva (2. vsz. 19-23. ü.). A duetthez csak a *basso continuo* szólam társul.

A harmadik strófa a teljes aparátust felvonultatja. Az első öt ütem bevezetésként szolgál: az 1. szoprán nélkül halljuk az öt mélyebb énekes szólamot, melyeket itt csak az orgona kísér. A legfelül megszólaló szoprán2 az első korálsor első felének a második tételben hallott, „gisz”-szel megszólaló variációját mutatja be, és majd a hatodik ütemben halljuk az eredeti dallamot *cantus firmus*ként a szoprán1-ben és a vele *colla parte* játszó I. hegedűszólamban. Innentől az énekhangokhoz „meglepetésszerűen” társul a többi hangszer, melyek – kis, figurális különbségektől eltekintve – szintén az énekes szólamokat duplázzák: nem várt belépésük erősen drámai hatást kölcsönöz a 6. ütemnek.

A szoprán1-ben és az I. hegedűben hallott koráldallam első három sora megegyezik az első strófában hallottakkal, az utolsó, negyedik dallamsor azonban – az eddigiektől eltérően – nem az első versszak megfelelő helyét (1. vsz. 31-37. ü.), hanem a második (két tenoros) versszak végét idézi. Ott a korál eredeti zárósora a tenor2-ben szólt, s az ahhoz egy terccel magasabban társuló tenor1 önálló, „új” dallamvariációvá vált, mely láthatólag elnyerte Tunder tetszését: szerzőnk itt, a „szabályszerű” korálfantáziás 4. versszakban is inkább ezt, a magasabb verziót választja (3. vsz. 32-38. ü.).

A korál az első versszak ritmusa szerint hangzik el, de mivel ebben a strófában kevesebb szótag szerepel, ezért a hangok hosszúsága is eszerint változik: sokszor negyed helyett félkotta szerepel, ennek következménye, hogy a korál ezúttal még nyugodtabbnak hangzik. Így még nagyobb a kontraszt a többi szólamhoz képest, amelyek apróbb – főleg nyolcad és tizenhatod – szillabikus hangértékekben mozognak, egy-egy előforduló

melizmájuk pedig a fontos szavak („Schulde”, „walten”, „Hulde”, „erhalten”) kiemelésére szolgál.

A negyedik versszak Bach *Jesu meine Freude* motettájának szintén negyedik, „Denn das Gesetz” című tételének előfutára: a három női szólamot csak az orgona kíséri (itt tenorkulcsban lejegyezve) és szólama – a figurációktól eltekintve – megegyezik az alttal, ezáltal szinte észrevétlenné válik. Bach motettája megfelelő tételében is két szoprán és alt szerepel, emellett a kompozíciós technika – az alt szólam fölött zömben párhuzamosan mozgó két szoprán – is rendkívül hasonló a két tétel között. Tökéletesen megegyezik – nyilván a szólamok hangji fekvéséből adódóan is – a két tétel ambitusa is: két oktávot átölelve a kis „g”-től a kétvonalas „g”-ig terjed. A Tunder-tétel 21 ütem hosszúságú, Baché 24. És ami talán a hangterjedelemnél és az ütemszámoknál is sokkal fontosabb, a két tétel rokonságát leginkább jellemző szelíd, ájtatos imádság hangulata. A koráldallam ismét csak elbújtatva található meg, a szólamok variációk.

Az ötödik versszakban ismét szólóban hangzik fel a korál, ezúttal a basszus éneklí. Az orgona mellett ötszólamú vonóskíséret szól, az első brácsa és a *Viola doppiata* azonos szólamot játszanak. A koráldallam ezúttal tökéletesen megegyezik az első strófában hallottal.

A hatodik versszak igazi koronája a műnek, a nyitó két ütemben megváltásért könyörgő *tutti* megszólalás csendül fel: a szoprán1-ben a dallam (először a második strófában hallott) „gisz” hangos verziója szól. Fontos zeneszerzői eszköz, hogy a műben ez az első (és egyben utolsó) versszak, melynek első ütemében egyik szólamban sincsen első ütés: egy negyed generálpauza után egyszerre valamennyi szólamból kiszakad az Atyát megszólító felkiáltás: „Darum, ach Vater”. Ez a negyed szünet utáni *tutti* indítás rendkívüli hatású, erősen emlékeztet Bach zseniális megoldására, melyet a BWV 56 zárókoráljának („Komm, o Tod”) kezdésére választ. Az első másfél ütem *tutti* után a partitúra hirtelen leszűkül, ezáltal intimebbé és alázatosabbá válik a hangzás: a három felső énekszólam orgonakísérettel mondja el (a megszólítás után) magát a kérést: „Lass uns nicht verderben”.²⁰ A negyedik ütemtől az eredeti koráldallam második fele variált formában folytatódik.

A nyolcadik ütemben belép a két hegedű, triószonáta-szerű szólamokban concertálva az orgona felett. Ebben a tételben – a mű során először – Tunder másképpen használja a hegedűket: már az első megszólalásnál is a többi hangszertől eltérően – akik a

²⁰ „Ezért, Atyánk, ne hagyj minket elkárhozni.”

négy mélyebb énekszólammal *colla parte* játszanak – szólisztikus stílusban játszanak. A két ütemes, orgona felett szárnyaló kis közjáték után ismét a teljes előadói apparátus szólal meg, hogy utána majd, immáron egymással szembeállítva felelgesen egymásnak a három alsó és a három felső szólam, két ütem erejéig a vonósok nélkül. Erős, a tétel indításához hasonló retorikai hatása van a 13. ütem elején egy negyed-hosszúságú, nem várt generálpauzának – *abruptio*.²¹ A következő taktusban ismét csatlakoznak a hegedűk, ezzel háromra bővül a felelgető csoportok száma, hogy a 20. ütemben ismét egyesült erővel hangozzék fel a tétel elején hallott *tutti* felkiáltás. Ez még mindig az első korálsor zenei anyagának variációja. Az eddig szakaszosan, különböző csoportok által részletekben megszólaltatott dallam itt végre egyben hallható, a *cantus firmus* a – többiekhez képest néhol (22-26. ü.) retorikusan szólisztikus – szoprán1-ben van.

A második korálsor ismét alsó és felső szólamok orgona feletti felelgetésével indul (26. ü.), és megint csak a sor első felét halljuk. A tenor- és basszusszólamokból a tenor1-ben és a basszusban két negyed különbséggel elhangzó, felfelé ívelő, negyedekben haladó motívumra (26. ü.) izgatott, nyolcad mozgású zenei anyag válaszol: a dallamot a szoprán1-ben tükörben bemutatva, diminuáltan (26-27. ü.) halljuk ismét. Majd a motívum feltűnik egy kvinttel mélyebben az altban (27. ü.) és a tenor2-ben (28-29. ü.) is, amelyet a basszus tercpárhuzamban kísér. Végül – akárcsak az első korálsor esetében – a teljes együttesen hangzik fel egészében a második korálsor, ezúttal be is fejeződik, és ismét a szoprán1-ben található a *cantus firmus*.

A C-dúr, tonikai zárlat után az ütemmutató – először a mű során – páratlanra, $\frac{3}{2}$ -re vált: akárcsak egy Monteverdi-madrigálban, innentől a mű táncos lejtésben folytatódik. A teljes harmadik sor (1. vsz. 25-30. ü.) variációját halljuk (6. vsz. 37-41. ü.) egyben, megszakítás nélkül. Az eredeti dallam ötödik hangja más csak: míg az első strófában „g” volt (1. vsz. 27. ü.), itt „c” szól a *cantus firmus* éneklő szoprán1-ben (6. vsz. 38. ü.). A sor végén (6. vsz. 40. ü.) a szoprán2 veszi át az eredeti korálból ismert, felülről érkező „d - c” záró lépést.

A következő szakaszban (6. vsz. 42-58. ü.) kétszólamú, két ütem hosszúságú egységekből felépülő zenei anyag bomlik ki, mely az eredeti korál utolsó sorából (1. vsz. 31-34. ü.) és a hatodik versszakból már ismert (6. vsz. 26. ü. szoprán1) rövid – az utóbbiban már tükörfordításként szereplő – motívumokból épül fel. Tercmenetben lépegető szőlampárok felelgetnek egymásnak: tenor1-tenor2 (42-44. ü.), szoprán2-alt

²¹ Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*. (Dresden, 1657).

(44-46. ü.), I. és II. hegedű (46-50. ü.), szoprán1-szoprán2 (50-51. ü.), alt-tenor1 (52-53. ü.), szoprán1-szoprán2 (55. ü.). Az öt magasabb énekszólamban megszólaló könnyed, szinte táncos jellegű muzsikához társul az 51. ütemtől a basszus szólamban felhangzó, teljes ütemnyi hosszúságú hangokként megszólaló, ereszkedő „e - d - c - h - a” dallam, kadenciával kiegészítve. Ezt a motívumot először a második versszak végén hallottuk (2. vsz. 19-23. ü.), az eredeti korál negyedik sorának, tenor1-ben megszólaló kísérő szólamaként, majd a harmadik strófában már a korál zárószaként jelent meg a szoprán1-ben (3. vsz. 32- 38. ü.). A hatodik versszakban korábban a tenor1-ben hallottuk (42-44. ü.), de ez alkalommal (51-55. ü.) augmentálva, teljes ütemnyi hosszúságú hangokban jelenik meg, hozzáillesztett – és a formarész végét hemiolával is hangsúlyozó – kadenciával.

Ezután a korábban már hallott (37-41. ü.), az egész apparátust felvonultató harmadik sor szólal meg ismét, a változás csak annyi, hogy a két szoprán az előzőekhez képest szólamait felcserélve énekli (59-63. ü.). Majd egy rövid átvezető szakasz után (63-68. ü.) a harmadik korálsor a tenor1-ben hangzik fel, de a harmóniák ezúttal mollba helyezik. Az előző átvezető szakaszt halljuk kisebb változtatásokkal, míg végül harmadszorra, utoljára csendül fel a harmadik sor (77-81. ü.) a teljes együttesen.

Az utolsó szakaszban (82-98. ü.) kétféle karakterű zenei anyag keveredik: a szoprán2-ben indul (82. ü.) az eredeti korál félkottákban lépkedő zárószaként (1. vsz. 31-37.) variánsa, és az itt megszólaló motívumot követve szinte ütemenként lép be valamelyik más szólamban imitáció. Egy ütemmel a zárószakasz kezdete után csatlakozik a tenor1 (83-87. ü.) a korábban már hallott (6. vsz. 51-55. ü. basszus szólam), pontozott egész kottákban, méltóságteljesen lefelé ereszkedő zárószólammal, mellyel egyidőben indulva ugyanezt a dallamot halljuk a basszusban, félkottákban mozogva. Ez a motívum – ereszkedő „e - d - c - h - a” – először a második versszak végén hangzott el a tenor2-ben (2. vsz. 19-23. ü.), a tenor1-ben megszólaló, az eredeti korált idéző utolsó sort terccel magasabban kísérő szólamként; majd a harmadik strófában már a korál zárószaként jelent meg a szoprán1-ben (3. vsz. 32- 38. ü.). Ugyanezt halljuk két ütemmel később a szoprán1-ben (85-89. ü.), majd a 92. ütemtől a tenor2-ben, hogy ismét két ütemmel később (94-98. ü.), végső alkalommal a szoprán2-ben zárja le a művet. Az eredeti korál negyedik sora is felhangzik az utolsó három ütemben: a 96. ütemben a tenor1-ben indul, majd a 97-ben a tenor2-ben folytatódik.

Csodálatos, diadalmas lezárása a tételnek és az egész műnek is ez a torlasztás: „Vele együtt részesülünk az Ég gazdag örökségében, s élünk Veled örökké.”²² Tunder 1676-ban halt meg, tehát mindenképpen évtizedek teltek el e darab és Bach korálkantátáinak megszületése között. A *Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden* Bach műveinek előzményei között biztosan az egyik legszebb példa, tökéletes előkészítése a Bach-i *oeuvre* lenyűgöző korálkantátáinak. (Mivel Bach kantátáiról sok kiváló zenetudós írt, a bevezető rész esettanulmányaként ezért választottam inkább a kevésbé ismert Tunder-mű elemzését.)

3. Klasszikus stílus: Dal és szimfónia

A klasszika időszakában német nyelvterületen nem találunk példát egyazon mű dal- és kórusfeldolgozására: a dalkultúra és a kóruséneklés is virágzott, csak a kettőnek e közös metszete nemigen fordul elő a zeneszerzők munkásságában. A dalok kielégítették a közönség igényeit, amelyek amatőr, otthoni, esetleg kisebb körben való előadásra terjedtek ki, nemcsak a hallgatóság, hanem egyúttal az előadók örömét és kedvét is szolgálva (ideális esetben persze ez nehezebb alkotások bemutatásánál is megtörténik), a zeneszerzők tehát ennek megfelelően alakították műveiket. A dalok az átlagembernek, elsősorban a folyamatosan növekvő polgárságnak szóltak, míg az opera – gondoljunk csak Bécsre – elsősorban a felsőbb körök kiváltsága volt.

A dalok egyszerűsége olykor kritikát is kiváltott, mint azt az alábbiakban olvashatjuk: Joseph Haydn első dalairól, a *XII Lieder für das Klavier* (Hob. XXVIa 1-12, 1781) kötetéről egy 1783-as recenzió egy ír:

Néhány ezek közül a dalok közül nem egészen méltó Haydnhoz. Azonban feltehetően nem az volt a szándéka, hogy dicsőségét ezek által nagyobbítsa, hanem hogy csak egy bizonyos osztály műkedvelő urainak és hölgyeinek szórakoztatást nyújtson. Senki nem fog abban kételkedni, hogy Haydn úr tökéletesebbé tehetné volna ezeket a dalokat, ha akarta volna. Hogy nem kellett volna-e, az egy másik kérdés.²³

²² „Mach uns samt ihm des Himmelsreiches Erben, mit dir zu leben.”

²³ „Eines Haydn sind diese Lieder nicht ganz würdig. Vermuthlich hat er aber nicht die Absicht gehabt, seinen Ruhm dadurch zu vergrößern, sondern nur den Liebhabern oder Liebhaberinnen von einer gewissen Classe ein Vergnügen damit zu machen. Niemand wird daher daran zweifeln, daß Herr H. diese Lieder hätte vollkommener machen können, wenn er gewollt hätte. Ob er es nicht gesollt hätte, ist eine andere Frage.” Carl Friedrich Cramer: *Magazin der Musik*, I./634. (Hamburg, in der Musikalischen Niederlage, 1783), 456-457.

Haydn dalai persze egyszerűségük ellenére – vagy talán éppen azért – gyönyörűek, ám kétségtelen, hogy a zongoráé a főszerep: a hangszer megelőlegezi, folytatja és összefoglalja az énekes szólamát. Haydn dalai – meglepő módon – nem kórusművekben éltek tovább, hanem olykor az 1780-as években írott szimfóniák lassú tételeiben bukkannak fel. Ez a fajtája a dalfeldolgozásoknak nem tartozik tisztán dolgozatomban témájához: mégis, mivel Joseph Haydnra jellemző, megemlítenék néhány példát alkotásai közül.

A korábban említett *XII Lieder für das Klavier* II. kötetében (Hob. XXVIa 13-24, 1784) található a Gottfried August Bürger (1747-1794) versére írott *Gegenliebe* (Hob. XXVIa:16) című dal. (Csak mellékesen jegyezném meg, hogy szintén Bürger műve az *Évszakokból* a Fonódal, illetve a Münchhausen báró kalandjai. Ez utóbbi napjainkig – talán lehet mondani – széles körökben ismert mű, a főszereplő történetei anekdotákban élnek tovább. Ám míg a történet főhőse része a gyermekszobák világának, a kötet szerzője nem él a köztudatban: az alkotás túlélte az alkotót.) A dalhoz visszatérve, a *Gegenliebe* (1774) a költő *Gedichte*²⁴ című gyűjteményében jelent meg 1782-ben. Nem tudjuk pontosan, mikor született a dal: valamikor 1781-84 között. A szerelmes témájú vers négy versszakát Haydn a többi dalhoz hasonlóan strófikusan zenésítette meg, két sorban lejegyezve: a zongora felső szólama végig kettőzi az énekszólamot. Ezúttal nincs zongorabevezetés, mielőtt az énekes belép, ám a zongora az első megszólalás négy üteme után két ütemen keresztül viszi tovább a melódiát a hangszer felső szólamának szextoláiban elrejtve (5-6. ü.), hogy ezt követően újra az ének vegye át a szót. A dal felénél egy pillanatra megáll az idő, az ének- és a zongoraszólam számára is: a tizenhatod szüneten *fermata* van (10. ü.). A pillanatnyi elábrándozás után ismét a zongora folytatja a dalt, hogy végül – utoljára a versszak során – az éneké legyen a vezető szerep a darabban a leghosszabb időre, hat ütem erejéig (13-18. ü.). A zongora fejezi be a strófát, egy csonka, hét ütem hosszúságú periódussal: az előtag csak három ütemig tart. Ezúttal a felső és alsó szólam között zajlik a párbeszéd, ahogyan korábban az ének- és a zongoraszólam között.

Haydn a No. 73 D-dúr „*La Chasse*” (A vadászat, Hob. I:73) szimfónia II. (*Andante*) tételében tért vissza a *Gegenliebe*hez. Azt írom, visszatért, bár a szimfónia 1782-ben keletkezett, a dalról pedig – mint a korábbiakban már említettem – nem tudni

²⁴ *Gedichte von Gottfried August Bürger*. (Petersburg, 1782) 137.

pontosan, 1781 és 1784 között mikor alkotta Haydn. Mégis, azt gondolom, hogy a dal született előbb, és inspirálhatta Haydnt további feldolgozásra.

A hangnem – akárcsak a dalkötetben, itt is – G-dúr, ám míg a dal felett az *Allegretto* szerzői utasítás szerepel, addig a szimfóniánál Haydn azt *Andantéra* változtatta. A vonóskart fuvola, 2 oboa, 2 fagott és 2 kürt gazdagítja: a variációs tételben először a vonóskaron hangzik fel a dal, csak az utójátékban csatlakoznak a fúvósok. Az első rész ismétlése, a *seconda volta* után következik az első, *minore* variáció. A második, ismét dúr változat a leghosszabb: miután azt hihetnénk, hogy befejeződött a 74. ütemben, a zárlatban ismét g-mollra vált, majd d-moll, e-moll, C-dúr következik a hangnemi vándorlás során, míg végül a 90. ütemtől ismét visszatér az alaphangnemet jelentő G-dúrba, hogy végül a 96. ütemben, az utolsó variációban először szólaljon meg a téma eleje a teljes zenekaron. Ez a legrövidebb változat, szinte nem is tekinthető önálló variációnak, inkább csak *codának*: az eredeti 24 ütemnél négy ütemmel kevesebb, és nem is halljuk az egész dalt, csak az első hat ütemét (96-101. ü.), amely után a szerző már az utójáték zenei anyagát variálja.

A darabot hallgatva-látva óhatatlanul felmerül az emberben a kérdés, vajon Schubert ismerte-e Haydn dalát vagy szimfóniáját a *Pisztráng*²⁵ (Op. 32) komponálása előtt, hiszen a művek hasonló hangulata és zenei eszköztára szembeötlő, nem beszélve arról, hogy 1819-ben, két évvel a dal megírása után Schubert is variációs formában folytatta a dal feldolgozását az Op. 114 A-dúr *Pisztráng-ötösben*.²⁶

Haydn munkásságából másik példaként szeretném megemlíteni az *An die Freundschaft* (Hob. XXVIA:D4) című dalt: bár nem biztos, hogy e dalt Haydn írta, a No. 75 D-dúr szimfónia (Hob I:75, 1781) II. (*Adagio*) tételében viszont felhasználta témaként.

²⁵ Franz Peter Schubert, *Die Forelle*, Op. 32. (D550, 1817).

²⁶ Franz Peter Schubert, A-dúr *Forellenquintett*, Op. Post. 114. (D667, 1819).

III. Romantikus dalirodalom

A zenetörténet romantikaként ismert időszakának egyik legtokéletesebb megtestesítője a dal műfaja. A 19. század közepére Haydnt és Mozartot már klasszikusként ítélték meg, a romantikához viszonyítva zenéjük – akárcsak a klasszikus költészet – elegáns, egyszerű és természetes volt. Ezzel szemben a romantikára minden szempontból a keretek kitágítása volt jellemző. Ugyanakkor az ember kerül előtérbe, mint individuum, egyes szám első személyben; vágyainak kifejezése, a világban való egyedüllétét, melankóliáját, a korra jellemző kielégíthetetlen sóvárgását megjelenítve, de egyben az öröm eksztatikus megélését is kifejezve – gondoljunk csak Schubert kevesebb, mint másfél perc hosszúságú *Rastlose Liebe* (D138 Op. 5 No. 1) című dalára. Mindezzel együtt a stílusbeli és formai határok is kitágultak. A társadalom változása, az új életmód, amely miatt az emberek egyre inkább a városokba csoportosultak, a tudomány és a technika fejlődésének hatására az emberek a természethez, a múlthoz, a mítoszokhoz, a természetfeletti erőkhöz vonzódtak. Új értelmet nyert a nemzet fogalma a társadalomban és a politikában, ennek hatására a népiesség, a népköltészet és népzene is előtérbe került.

Az irodalom talán soha korábban nem fonódott össze ilyen mértékben a zenével: sokan a zeneszerzők közül írtak is zenéről, mint Berlioz, Schumann, Liszt vagy Wagner. A programzene, a 19. század jellemző újdonsága, szintén a szavakkal, versekkel szoros kapcsolatban nyert értelmet. A dal műfaja a legkevesebb eszközt felvonultatva testesíthette meg mindezt, ráadásul a szöveg közvetlen használatával.

A tézis, mely szerint 1814. október 14-e, amikor Schubert a Goethe *Faustjából* vett versre megírta a *Gretchen am Spinnrade* (D118, Op. 2) című dalt, mint fordulópont, a műdal megszületéseként szerepel a zenetörténetben, talán már túlhaladott. Senki nem mondhatja, hogy Haydn, Mozart vagy Beethoven művei – hogy csak a leghíresebbeket említsük – nem sorolhatók ebbe a kategóriába; a két korszak – klasszika és romantika – mára már nem különíthető el annyira, mint korábban gondolták. Zeneileg is a meglévő toposzok éltek tovább, csak néhányat említenék: a *Gretchen am Spinnrade* zakatoló, a rokka monoton zúgását ábrázoló basszusa már megtalálható Haydn Fonódalában is az *Évszakokban* (Hob. XXI:3). Ugyanígy a Trisztán-akkord is hangsúlyozott formában szerepel Beethoven Op. 31 Nr. 3 Esz-dúr szonátájának (1802) I. tételében (35-42. ü).

A dolgozatom témájának gerincét alkotó művek a XIX. században keletkeztek, és az esetek többségében az egyszólamú dal volt a kiindulás. Kivételt Brahms népdal-

feldolgozásai képviselnek, melyeknél szintén az egyszólamú, természetesen eredendően kíséret nélküli dalok léteztek korábban, de ez esetben a dal – értelemszerűen – nem a zeneszerző műve, ráadásul a többi komponistával ellentétben a kórusművek első feldolgozásai születtek meg korábban. Ám mégis vizsgálat tárgyát képezik, mivel Brahms megalkotta őket egyszólamú, zongorakíséretes dalként, illetve kórusműként is.

Esettanulmányként a dal- és a kórusirodalom három nagy mestere, Schubert, Brahms és Wolf műveit választottam elemzésre.

1. Schubert: *Gesang der Geister über den Wassern*

a. A mű keletkezésének körülményei

Ebben a fejezetben Franz Peter Schubert (Himmelpfortgrund, 1797. január 31. – Bécs, 1828. november 19.) *Gesang der Geister über den Wassern* című, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) versére írott művének változatait vizsgálom. A műből 1816 és 1821 között az alábbi – részben töredékes – változatok születtek:

- D484 dal basszus hangra és zongorára, töredék (64 ütem, 1816. szeptember, kiadás: 1895)
- D538 négyszólamú férfikar, TTBB (1817. március, kiadás: 1891)
- D704 nyolcszólamú férfikar, TTTTBBBB és mélyvonósok (1820. december, kiadás: 1891)
- D705 négyszólamú férfikar, TTBB zongorakísérettel (1820. december, kiadás: 1897)
- D714 Op. Posth. 167 nyolcszólamú férfikar, TTTTBBBB és mélyvonósok (1821. február, 1821/22 revízió piros tintával, kiadás: 1858)

Schubert munkásságában – több mint 600 befejezett dal, 150-et meghaladó többszólamú ének vagy kórusmű között – sokszor történt meg, hogy ugyanazt a szöveget többször feldolgozta, de más zenei anyagot társított hozzá.²⁷ Komponált többszólamú műveket vegyes, női és férfi szólamokra egyaránt, de a művek többsége elsősorban férfi szólamokra íródott: életében kiadott 19 többszólamú énekét 1 kivételével mind férfi énekeseknek szánta. Schubert többszólamú énekes muzsikája mára a kórus repertoár egyik fő pillérévé vált. Ám szinte biztos, hogy műveit – az osztrák hagyományoknak megfelelően – szóló hangokra szánta. Tudjuk egy Anselm Hüttenbrennertől²⁸ származó anekdotából, hogy ő, Schubert és további két növendék rendszeresen összejártak, hogy egymás műveit blattolják, „Grazer Schubert-Mappé”-nak hívták magukat.

Goethe *Gesang der Geister über den Wassern*²⁹ című verse minden bizonnyal különös varázssal bírt Schubert számára: ötször is elkezdte megzenésíteni, ebből csak

²⁷ David T. Bretherton: "The Shadow of Midnight in Schubert's 'Gondelfahren' Settings". *Music & Letters* 92/1 (2011. február): 1-42.

²⁸ Anselm Hüttenbrenner (1794-1868), osztrák zeneszerző, Schubert barátja. Liszt számára lejegyezte emlékeit Schubertről, és 1906-ban ki is adták. Anselm Hüttenbrenner: *Erinnerungen an Schubert. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, XVI évf. (Bécs, 1906).

²⁹ Johann Wolfgang von Goethe: *Goethes Schriften*. VIII. G. J. Göschen, szerk. (Leipzig: G. J. Göschen, 1789), 187-188.

kettőt fejezett be biztosan. Nem nehéz megérteni, mi vonzotta ennyire: a verset átszövő panteizmus volt a lelke Schubert saját spirituális világának is, romantikus, Istennel szorosan összefüggő természet-szeretetének. Ugyanakkor a költemény gazdag, vízzel kapcsolatos témájához, szóképeihez hasonló ihletésű versek gyakran inspirálták a komponistát más, számos vízi zenéjében is (*Auf dem Wasser zu singen* D774 Op. 72, *Am Meer* D957 No. 12, *Erlafsee* D586 Op. 8 No. 3, stb.).

Az első megzenésítés (D484) 1816 szeptemberében készült: dal basszus hangra és zongorára. Fischer-Dieskau 1975-ben még így ír erről a változatról:

1816-ban születik még egy szomorú, sokat ígérő torzó, elkezdett, de félbehagyott munka. A *Gesang der Geister über den Wassern* két és egynegyed oktávterjedelmét Schubert sajnos túl igényesnek érezte a tervezett basszus hang számára. De a töredékből is következtethetünk rá, hogy itt egészen nagyszabású dal maradt megíratlan. Négy év múlva Schubert újra visszatér a szöveghez, férfikarra és mélyvonósokra dolgozza fel. Leghatásosabb kórusműve születik belőle.³⁰

Azonban Fischer-Dieskau feltételezésével szemben szinte biztos, hogy Schubert ezt a művét befejezte: a vers 28 sorából a 16-tól a 26. sorig megvan a mű kézírata. Valószínű, hogy a hiányzó kezdő és befejező sorokat is megzenésítette Schubert, csak ezek a sorok valamikor elveszhettek. Ám ami megmaradt, valóban csodálatos alkotás.

Egy évvel később, 1817 márciusában készült el a második verzió (D538). Ez a darab teljesen új előadói apparátust igényel: négy férfikari szólamra (tenor 1, 2 és basszus 1, 2) íródott, és befejezett formájában ismerjük.

A harmadik változat (D704) töredék nyolcszólamú férfikarra és mélyvonósokra – osztott brácsa, osztott cselló, nagybőgő –, 1820 decemberéből, a D714-es számú darab első változata. Ez az előadói apparátus újdonság, teljesen egyedülálló a műfajban.

A negyedik próbálkozás (D705) négyszólamú férfikarra és zongorára született, egyidőben a D704-es darabbal, 1820 decemberében. Ez a mű biztosan befejezetlenül maradt: a kórus szólamai megvannak a kezdő soroktól majdnem végig, de az utolsó két versszak hiányzik; a zongorakíséret csak az első 15 ütemhez készült el, illetve két kis közjátékhoz, a 42-46. és a 105-108. ütemekben.

Goethe versének legutolsó megzenésítése (D714) nemcsak Schubert *oeuvre*jén belül, de az egész romantikus kórusirodalmon belül kiemelkedő szerepet tölt be.

³⁰ Dietrich Fischer-Dieskau: *A Schubert-dalok nyomában.* (*Auf den Spuren der Schubert-Lieder.*) Ford. Tandori Dezső. (Budapest: Gondolat, 1975), 99.

Brahmsnak egyik kedvenc műve volt. Egyedülálló a mű hangszerelése is: a nyolcszólamú férfikart (négy tenor és négy basszus) két brácsa, két cselló és nagybögő kísérik. Ez a kombináció hasonlíthatatlanul mélyen zengő hangzást eredményez. Ám Schubert zsenialitása leginkább csodálatos szó-ábrázolásában, Goethe sorainak megzenésítésében mutatkozik meg: a vers minden szava, minden költői képe olyan zenei megjelenítést nyer Schubertnél, mely nemcsak hogy tükrözi a vers mondanivalóját, de a jelentésnek és szépségnek egy magasabb szintjére is emeli. Az eredmény egy odaadó ima az emberiség lelkéből az őt körülvevő világmindenséghez. A bemutatóról így ír Fischer-Dieskau:

A minden év hamvazószerdáján megrendezett „Nagy zenei hangverseny” 1821. március 7-én zajlott le a Kärntnerthor-Theaterban, ezúttal jótékonyági koncertként „A Jót és Hasznosat Támogató Nemesi Hölgly-Társaság” védnöksége alatt. Johann Michael Vogl itt lépett először a nagy nyilvánosság elé Schubert *Erlkönig*jével. [...] Schuberttől még a *Das Dörfchen* című férfikarra írt négyes szerepelt a programban, valamint – ösbemutatóként – a *Gesang der Geister über den Wassern* (A szellemek éneke a vizek felett), férfikarra és vonósokra; ez utóbbi azonban hatalmas bukás volt.³¹

b. Goethe verse

Goethe a *Gesang der Geister über den Wassern* (A szellemek éneke a vizek felett) című versét 1779. október 9. és 11. között írta Lauterbrunnen-ben, Svájcban. Október 14-én elküldte Charlotte von Steinnek (Anna Amália weimari hercegnő udvarhölgye, Goethe szerelme és múzsája), és 1789-ben kiadták a *Goethes Schriften*-ben.

A verset ihlető helyszín a Lauterbrunnen mellett található majd 300 méter mélyre alábukó vízesés, a Staubbach. A mélybe zuhanó víztömeget övező vízpermet elkíséri a folyót egészen addig, míg a tóba nem torkollik, és ez a vers szerint párhuzamba állítható az emberi élettel. A mű eredeti címe - mellyel Goethe a költeményt még von Stein asszonynak küldte - *Gesang der lieblichen Geister in der Wüste*³² volt. Az emberi lélek, az ember sorsa és a víz és a szél közötti párhuzam tipikus romantikus természettoposz. Emellett Goethe filozófiájának fontos része volt a lélekvándorlás, ehhez a témához is kötődik a vers: az első és az utolsó versszakban gyönyörűen összefoglalja a reinkarnáció lényegét. A versben nincsenek rímek és nem sorolható semmilyen speciális versformába sem.

³¹ Dietrich Fischer-Dieskau: *A Schubert-dalok nyomában. (Auf den Spuren der Schubert-Lieder.)* Ford. Tandori Dezső. (Budapest: Gondolat, 1975), 173.

³² „A kedves lelkek éneke a sivatagban.”

Gesang der Geister über den Wassern

1. Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.

2. Strömt von der hohen,
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen,
Wallt er verschleiernd,
Leisrauschend
Zur Tiefe nieder.

3. *Ragen Klippen*
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.

4. *Im flachen Bette*
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

5. *Wind ist der Welle*
Lieblicher Buhle;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

6. *Seele des Menschen,*
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

A szellemek éneke a vizek felett

1. Az ember lelke
Mint a víz:
A Mennyből jön,
A Mennybe száll fel,
Majd újból alá,
A földre kényszerül,
Örökké vándorolva.

2. A magas, meredek sziklafalról
Ömlik a mélybe
A tiszta vízsugár,
Majd bájosan szétporlad
A felhők hullámain
A sima sziklán,
És könnyedén fogadtatva
Örvénylik elfátyolozva,
Csendesen zsongva
A mélységbe alá.

3. Szirtek merednek
A zuhanás ellenében,
Bosszúsan habzik
Fokozatosan
A szakadékbá.

4. Sekély mederben
Oson mezőn s völgyön át,
És a sima tóban
Legeltetik szemüket képmásukon
Mind a csillagok.

5. A szél a hullám
Bájos szeretője;
A szél kavar a mélyből
Tajtétkzó hullámokat.

6. Emberi lélek,
Hogy hasonlítasz a vízre!
Emberi sors,
Hogy hasonlítasz a szélre!

(Dólt betűvel: az első megzenésítés meglévő részének szövege.)

c. Schubert alkotása

Lássuk hát, mi maradt ránk a *Gesang der Geister über den Wassern* megzenésítéseiből. A „dann zur Tiefe nieder, leis rauschend dann zur Tiefe nieder”³³ soroktól ismerjük az 1816 szeptemberében keletkezett, eredetileg basszus hangra írott dalt (D484). 1817 márciusában, fél évvel később már elkészült az újabb változat (D538): férfikarra, két tenor és két basszus szólamra. Tehát bármiféle hangszeres kíséret nélkül, ami ismerve a

³³ „Majd a mélységbe alá, csendesesen zsongva a mélységbe alá.”

darab első – zongorakíséretes – és végső – kamarazenekarral gazdagított – megzenésítését, érdekes tény. Ezt a változatot Schubert befejezte, de nem ez a verzió aratta a legnagyobb sikert a darab előadásának történelmében.

A dal általunk ismert első üteme a négyszólamú férfikari darab 39. ütemének felel meg a szöveg szempontjából. A korábbi részekre a későbbiekben fogunk majd visszatérni, amikor a további darabokkal vetjük majd össze a D538-as férfikari művet. Most csak annyit, hogy a kórusmű alaphangneme A-dúr, homofon akkordokkal, *Sehr langsam*³⁴ tempójelzéssel és misztikus hangulatban indul, a vers atmoszféráját rögtön, már az első ütemekben megteremtve. Az első szakasz végén, az „ewig wechselnd”³⁵ szövegrész alatt (17-18. ütem) G-dúrba modulál. A dal ismert része is G-dúrban kezdődik. A „dann” szócska az eredeti költeményben nem szerepel, csak az egyszólamú verzió elején. A zongorakíséret vízi zenéjének harminckettedei a mélybe alá zuhanó víz sustorgó hangját idézik.

Amelyik az öt megzenésítés szempontjából talán a legmeghatározóbb rész, az a dal 12. üteménél kezdődő szakasz: „Ragen Klippen dem Sturz entgegen, schäumt er unmutig stufenweise zum Abgrund”.³⁶ *Geschwind*³⁷ – írja jelzésként Schubert, ugyanez a jelző szerepel a D538-as darab megfelelő részénél (53. ütem). Ez az a téma, mely visszatér a különböző verzióknál, igaz ugyan, hogy közben majd átmegy némi változáson. A dalban négy ütem zongora bevezető előzi meg az énekhang belépését (12-16. ü.). Itt, a zongora basszus szólamában hallhatjuk a markáns, szűkített kvinttel induló, szekvenciaszerűen nagy szekundokkal lefelé lépegető témát. A téma jellegéből adódóan nyilvánvaló, ami a szövegből is következik: a rohanó víz megszemélyesítése, ahogyan a vízesség a szakadékba zuhan.

Az énekszólam ezt a basszus dallamot ismétli meg, az ütemek végén oktávugrásokkal erősítve a drámai hatást. A lefelé lépő szűkített kvint, és az azt követő, szintén a mélybe zuhanó oktávugrás együttesen, ugyanazon ütemen belül egy undecima hangköznyi intervallumot fog át. Az ének nem áll meg három ütem után, hanem folytatja a – most már tonális – szekvenciát öt ütemen keresztül (16-20. ü.), hogy utána két, ellentétes irányú nóna ugrással illetve egy szűkített szeptimmal tovább növelve a feszültséget pihentesse meg a frázist a dominánson.

³⁴ „Nagyon lassan”

³⁵ „Örökké vándorolva”

³⁶ „Szirtek tornyosulnak a zuhanás ellenében, bosszúsán habzik fokozatosan a szakadékba.”

³⁷ „Gyorsan”

Ezt követően négy ütemet (19-22. ü.) megismétel (25-28. ü.), csak megváltoztatja az ismételt rész első ütemének szövegét: „stufenweise” helyett „schäumt er unmutig” szerepel az énekszólamban. Ezúttal feloldja a feszült drámai hangulatot egy tonikai e-moll zárlattal, ám még nincs itt a megnyugvás pillanata: a 30. ütemben az ének befejező hangjával egybeeső indítással a zongora megismétli a szakasz bevezető ütemeit, immár egy két ütemes e-moll zárlattal befejezve, mely a bevezetésben nem szerepelt. Ebben a részben (az első öt ütemen belül) az énekszólam két oktáv hangterjedelmű dallamot jár be.

Mi történik a D538-as kórusműben ennél a szövegrésznél? A téma a kórus basszus szólamában jelenik meg, a D484-es dal zongora és énekszólamának keverékeként: míg a zongorában az előző darabban három ütemen keresztül, a szóló énekszólamban öt ütemen át halljuk az ütemenként ereszkedő témát, addig a kórusműben négyszer hangzik el a lefelé haladó dallam. Négy ütemmel később (61. ütemtől) folytatódik a szekvencia, ugyanúgy „h” hangról, mint a dalban, de itt két ütemmel tovább görög a szekundonkénti süllyedés, egy nagyszekund híján visszaérve a kiinduló „e” kezdőhanghoz. Ez azt eredményezi, hogy míg a dal a megfelelő helyen (35. ü.) e-mollban zárja le ezt a részt, a kórusműnek ugyanez a szakasza fisz-mollba, a darab alaphangnemének párhuzamos molljába modulál.

Ugyanebben a szakaszban a kórus három felső szólama a dal zongorakíséretének felső szólamában lévő harmóniáit veszi át kisebb változtatásokkal: az ütemek első két negyedére eső, nyolcad szünet után belépő csonka szinkópákra, illetve nyolcad mozgásokra rögtön szűkített akkordokat ír a szerző, míg a dalban az ütemek egyére a basszusnak megfelelő, alapfokú hármashangzat szólt, s csak a második negyedeknél szól a szűkített szeptim. Ez természetesen tovább fokozza a kórusműben a feszültséget. A basszus szólamban hangzó dallam meglepően nagy hangköz ugrásai részben – egy kórusműtől szokatlan módon – a kíséretben, a két tenor szólamban is megtalálhatóak. A dal 21-22. ütemében szereplő két nónát is ugró záróformula jelenik meg a tenor1 57-58. ütemében, mely majd a basszus2-ben is visszatér egy kvarttal alacsonyabban a záró kadenciában (65-66. ü.). Ugyanekkor a basszus1-ben szintén halljuk a két nóna ugrást, de tükörfordításban.

A 61. ütemben, ugyanúgy, mint a dalban újra indul a téma az eredeti hangmagasságnál egy kvarttal alacsonyabban, „h” hangról. Ekkor a dal zongorakíséretével összevetve a felső szólamok is úgy viselkednek, mint az előző

ütemekben, azzal a különbséggel, hogy az első megszólaláskor a tenor1-ben hallható⁴⁻³-as késleltetés most a tenor2 dallamában szerepel.

Erre a részre – „Ragen Klippen...” – fogunk tehát a későbbiekben visszautalni, mivel ebben a szakaszban található az opusokban a legfeltűnőbb rokonság.

A következő versszak a dalban $\frac{6}{8}$ -ban kerül megzenésítésre: „Im flachen Bette schleichet er das Wiesental hin, und in dem glatten See weidet ihr Antlitz alle Gestirne”.³⁸ Békés, nyugodt hangulatú zene festi alá az éjjeli képet, ahogyan a csendesen csobogó víz tovafoyyik az éjszaka ege alatt. A hangnem C-dúr, a dallam egyszerű, kedves. Szinte egy klasszikus periódusként indul, ahogyan az első nyolc ütem végén, a dominánsan nyitva hagyja a zenei kérdést. A második rész ismét C-dúrban van, de ez már csak 7 ütemig tart, mely ezen belül is két részre osztható, önmagát ismételve meg a kis dallam. A zongorakíséret tizenhatodai a lassan folydogáló víz látványát jelenítik meg. A dalban a zongora felső szólamában hallható „g - f - e” dallamfordulatot (37. ü.), megidézi a kórusmű a megfelelő helyen (69. ü.), még ha ez első látásra nem is egyértelmű. Itt az új rész A-dúrban van, és a tenor2 illetve a basszus1 indítja. Igaz, hogy most $\frac{4}{4}$ -ben csordogál a zene, de a lejtése hasonlít a dalban felhangzó dallaméra, illetve a tenor1-ben elhangzó első három hang, „e - d - cisz” rímel a dal zongorakíséretének 37. ütemében hallható és az előbbiekben említett, szintén *pianissimoban* megszólaló „g - f - e” részletre, nemcsak az azonos lépések és a tonális funkció, de a melódia hangulata miatt is. Ezzel ennek a résznek a két darab közti hasonlóságait ki is merítettük.

A most következő versszak az utolsó előtti, de a dalban az utolsó, melyet teljes egészében megzenésítve ismerünk. Maradtunk az előzőekhez hasonlóan C-dúrban és az ütemmutató is $\frac{6}{8}$, a zongorakíséret jellege sem változik az előző strófához képest. A második megzenésítés azonos szövege alatt található zenei anyag D-dúrban van, és itt is változatlan az ütemmutató a korábbiakhoz képest, azaz $\frac{4}{4}$ -ben vagyunk. Első ránézésre ismét azt mondhatnánk, hogy a két zenei anyagnak nincs sok köze egymáshoz ebben a versszakban. Ám ha alaposabban megvizsgáljuk, van hasonlóság: először is az első két ütemben a dallamív felfelé ívelő, majd visszahajló vonala rímel egymásra. Emellett két motívum az, mely elárulja a rejtett rokonságot. Az első a dal 52. ütemében, az énekszólamban található dallam, mely a kórusmű 106. ütemében köszön vissza, természetesen a megfelelő hangnemben. A ritmus is hasonló, a különbség csak annyi, hogy a kórusműben augmentálva jelenik meg ugyanaz a ritmusképlet. A két részlet

³⁸ „A sekély mederben oson mező s völgy felé, és a sima tóban legeltetik szemüket képmásukon mind a csillagok.”

harmóniai váza ellentétes: a dalban domináns - tonika, míg a kórusműben tonika - szubdomináns. Emellett a dalban a dallam visszakanyarodik a záróakkord tercére, míg a kórusműben lehajlik a motívum az akkord alaphangjára.

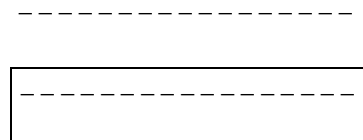
A dalban az imént említett ütemet követő taktus (53. ü.) a másik, melyet átalakítva, de mégis megtalálunk a kórusműben is. Ez tulajdonképpen egy, az adott akkord tercéről induló, lefelé mozgó, egyszerű hármashangzat-felbontás, mely négyeshangzat-felbontásban, a kvintről indulva található meg először a kórusmű 108. ütemében, a tenor2 szólamában. Ezt imitálja majd a tenor1, illetve tükörfordításban a basszus1, a basszus2 megerősítésével.

Ezután a dalból már csak négy ütemet ismerünk: domináns szeptimen szakad meg a zene. Szinte elképzelhetetlen, hogy Schubert itt abbahagyta volna a komponálást, sokkal inkább valószínű az a teória, hogy a kézirat hátralévő oldala, vagy oldalai elvesztek. E szerint a D484 nem egy töredék, hanem minden bizonnyal egy befejezett mű fennmaradt részlete. A kézirat fennmaradt része egy dupla lap (azaz négy oldal) első két oldalán található. A második két oldalon a *Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister“* II. D479 Op. 12 No. 3, illetve a *Gesänge des Harfners* III. D480 Op. 12 No 2 első feldolgozásainak részletei, és a *Rückweg* D476 részletei találhatóak. Tehát a lapok így nézhetnek ki (szaggatott vonal jelzi az elveszett oldalakat):³⁹

III/1. c. 6. ábra: Autograph: Wst MH 88/c⁴⁰

D. 484

D. 478/3, D. 478/2, D. 476



A hiányzó első két versszak tehát az elveszett első lapon lehetett, illetve hiányzik a dupla lap között elhelyezkedő lap, mely a D484 végét tartalmazta. A fennmaradt anyag tipikus kézirat töredék.⁴¹

Az eddigi versszakokban folyamatosan mozgó – az elején harminckettedekből, majd tizenhatodokból álló – zenei anyag szólt a zongorakíséret felső szólamában. Most, az utolsó strófa kezdetekor először nyugszik meg a zene, egész és fél ütem hosszúságú

³⁹ Andrea Lindmayr-Brandl: *Franz Schubert - Das fragmentarische Werk*. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 2003), 264-265.

⁴⁰ Wien, Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung: a Schubert kézirat száma.

⁴¹ Andrea Lindmayr-Brandl: *Franz Schubert - Das fragmentarische Werk*. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 2003), 265.

akkordok kísérik a félkottákban és negyedekben lépkedő énekszólamot: „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Was-” (-ser), azaz „emberi lélek, hogy hasonlítasz a vízre”. Az ütemmutató *Alla breve*, jelzésnek a szerző ezt írja: *Wie oben*.⁴² Ez azért érdekes, mert ez idáig egyetlen szerzői utasítással találkozhattunk csak: *Geschwind*,⁴³ ami a „Ragen Klippen” részénél (12. ü.) található. Schubert a *Wie oben* utasítással valószínűleg az ezt követő, külön szerzői utasítást nem tartalmazó, $\frac{6}{8}$ ütemmutatójú szakasz (36. ü.) nyugodtabb hangulatára utalt. Az a-moll akkordon induló, a korábbiakhoz képest szinte mozdulatlan zene az a-moll mellékdominánsán keresztül mintha e-moll felé áradna. Ám végül is a szabályos tonika – szubdomináns - domináns zárlat, átmenő szeptimmel,⁴³-as késleltetéssel is erősítve a dominánst, nyilván C-dúrban zárta volna a frázist, az oldás azonban már hiányzik.

A kórusmű záró része A-dúrban van, itt – a dal azonos helyével szemben – *Langsam*⁴⁴ tempójelzést találunk, újabb ütemmutatót a szerző nem írt ki. A zenei anyag azonos a mű kezdő négy ütemével, egy fél ütemmel toldja meg – harmóniaváltás nélkül – a záró részben a szöveg miatt a szakasz kezdetét. Ugyan a szólamok főleg negyedekben és nyolcadokban mozognak, mégis mivel tisztán homofon a négy szólam, illetve a harmóniák alig változnak, szinte – a szöveg témájával élve – állóvíz hatása van a zenének.

Az eddig tárgyalt két mű tehát 1816-ban és 1817-ben keletkezett. Ezután eltelt három év, amíg – tudomásunk szerint – Schubert nem foglalkozott a témával, vagy legalábbis nem maradt fenn róla írásos dokumentum.

1820 decemberében azonban újra megszállottja lett Goethe versének. Ebből a hónapból két mű is maradt ránk, mindkettő töredékes formában. A D704-es darabot nyolcszólamú férfikarra, 2 brácsára, 2 csellóra és egy nagybőgőre tervezte. Nyilvánvalóan ez a D714 csodálatos alkotás közvetlen előzménye. Ugyanekkor egy másik változaton is dolgozott, a D705-ös számún: továbbra is férfikart képzel el, de itt csak négy szólamút, a kíséretet pedig a zongorára bízta.

A *Deutsch*-jegyzék szám szerint időrendben előbb a D704-es darabot kellene megvizsgálni, azonban olyan egyértelmű a közeli rokonság ezen mű és a D714 között, illetve a D705-nek a korábbi változatokkal való kapcsolata, hogy először az utóbbit tárgyalnánk.

⁴² „Mint a fentiekben”

⁴³ „Gyorsan”

⁴⁴ „Lassan”

Ahogy a korábbiakban már említettük, a kóruszólamok majdnem végig elkészültek, de a zongorakíséretből jóval kevesebbet vetett papírra Schubert. Óhatatlan az összehasonlítás a hangszer miatt a legelső variációval, a szóló hangra írott dallal. Persze annak az első részeit nem ismerjük, tehát maga a zenei anyag – a zongora szempontjából – nem vethető össze. Mégis, két dolog biztos: a D705 bevezetőjének izgatott, gyors tizenhatod mozgása ugyanaz az eszköz, mint amellyel a dal általunk ismert elején jeleníti meg Schubert a víz örvénylését. A másik tény, hogy a D705 zongoraszólama egyértelműen egy érettebb zeneszerző műve. Itt sem különösebben bonyolult a zenei matéria, de a dal kíséreténél jóval drámaibb és színesebb.

Cisz-mollban kezdődik a zongora bevezetés, és a 6. ütemben lép be a négyszólamú férfikar. Az énekszólamok a darab többi variánsától eltérően itt jóval nagyobb ritmusértékekben mozognak. Abban hasonlít a D538-as darabra, hogy ott is ugyanígy homofon kezdet után a „vom Himmel kommt es...”⁴⁵ szövegű résznél kezdenek önálló életet a szólamok. A zongoraszólam idáig (16. ütemig) készült el, a továbbiakban – mint azt korábban már említettük – csak két rövid közjáték van meg. A romantikus madrigalizmus elvének megfelelően a kóruszólamok dallamvonala mindkét kórusműben megfesti a szövegnek megfelelő irányt a dallam fel- és lefelé hajló ívével: „Vom Himmel kommt es, zum Himmel steigt es und wieder zur Erde muss es ewig wechselnd”.⁴⁶ Csak a pontosság kedvéért jegyezzük meg, hogy a D705-ben ebből a szövegrészből kihagyja a „nieder” szót a „wieder nieder zur Erde” sorból, megismételve helyette a „wieder”-t.

A 22. ütemben az „ewig” szó alatt a tenor1 azonos a D538 megfelelő helyén (13. ü.) a legfelső szólammal, illetve ugyanitt a basszus szólam szintén megegyezik a pontozott félkotta „d” hanggal a másik darabban. Ugyanebben az ütemben a D705-ben a tenor2-ben egy negyed hang erejéig megszólaló „fisz” hang a D538-ban a basszus1-ben is megszólal, igaz hosszabban, pontozott félkottaként. Ezek a közös hangok persze nem azt jelentik, hogy a két darabban az adott rész egyforma lenne (már csak a hangnemek különbözősége miatt sem), de a szerzői gondolat közös gyökere talán megállapítható. Hasonló hely a D705 26. üteme, ahol a tenor1 „f - asz - g” motívuma a D538 13. ütemében a tenor2 „cisz - aisz - h” dallamának – alaphang körüli alsó illetve felső váltóhang – tükörfordítása.

⁴⁵ „Az égből jön...”

⁴⁶ „Az égből jön, az égbe száll fel, majd újból alá, a Földre kell örökké vándorolnia.”

A 68. ütemben az „und leicht empfangen”⁴⁷ sorral induló szakaszt a tenor1 kezdi szólóban. A korábbiakban többé-kevésbé mind a négy szólamot hallhattuk. Itt a tenor1 kiemelten szólisztikus szerepet tölt be a másik három szólam fölött. Ugyanez a helyzet a D538 szöveg szempontjából azonos helyén (41. ütem felütéssel): a tenor1 hirtelen egyedül marad a dallamával, míg a többi szólam kíséretként funkcionál.

A legérdekesebb rész ebből a darabból is a „Ragen Klippen...” (80. ütem) kezdetű harmadik versszak. Minket természetesen a korábbiakkal való hasonlóság érdekel itt is: mi maradt meg ez előző darabok zenei anyagából, mi változott? Az eredeti basszus dallam alapja – a dalban és az D538-as kórusműben egyaránt – szűk kvint - kis szekund - oktávugrásokból álló, szekvenciában lefelé ereszkedő motívum volt, mindkét darabban e-mollban. Erre a másik három szólam az első nyolcadon szünettel, a szöveg szerint csonka szinkópával vagy három nyolcaddal induló kísérettel reagált. A D705-ös darabban ez a rész vitathatatlanul rokona az előző daraboknak. Ám a dallam kezdő szűk kvint lépése elmarad, ehelyett rögtön tuttiban, egyszerre megszólaló szűk szeptimen indul a négy szólam, ezúttal cisz-mollban, a hangnem hetedik fokán. Megtartotta viszont a basszus dallamban a következő két lépést, a felfelé lépő kis szekundot, majd az oly karakterisztikus, lefelé irányuló oktávugrást. Emellett a szólamok ritmusa azonos a D538 felső szólamainak ritmusával: míg a szekvencia tart, az ütemek első nyolcada szünet – itt mind a négy szólamnak, mivel a basszus is a többi szólammal egyszerre lép be. Így ismét találkozunk az energikus csonka szinkópákkal és a súlytalan ütemrészre induló nyolcadok zakatolásával. A szekvencia alapmotívuma tehát ugyanúgy egy ütem, mint az előző daraboknál, és négy tagból áll, mielőtt gisz-mollba modulálva egy domináns - tonikából álló – *unisono* „disz - gisz” – ütemmel (84. ü.) lezárja a szerző. Ennél a szakasznál a két korábbi darabban hosszabb kadenciákat alkotott.

A másik két műben a szekvencia első felhangzása és az azt lezáró kadencia után egy kvinttel lejjebb folytatódott lépcsőzetes ereszkedése ugyanannak a motívumnak. Most annyiban más a helyzet, hogy ugyan a szekvencia itt is folytatódik, de ugyanonnan, cisz-moll hetedik fokáról indul. Az alapidallam itt is azonos marad, kivéve a negyedik ütemet, mivel ezúttal nem modulál el a domináns hangnembe, hanem marad cisz-mollban. A basszus2 a basszus1 fölé kerül az első két negyed idejére, és az előzőekben hallott ütemenkénti kezdő szűk szeptim tercét egy fél hanggal leszállítja a szerző. Így az ütemek első akkordja hangzásra egy domináns szeptim, szekundfordításban, azaz egy

⁴⁷ „És könnyedén fogadtatva.”

bővített kvintszext akkord alaphelyzetben. Emellett a tenor1 még színezi az akkordot egy 6⁻⁵-ös késleltetéssel, a tenor2 4⁻³-as késleltetését tercparhuzamban kísérve. Ismét vissza kell utalnunk a mű előző két variánsára. Ott a szöveg ilyen módon való két elhangzása után befejeződött ez a rész. Most Schubert még folytatja: a basszus dallam oktáv ugrásait továbbra is a felső három szólam nyolcad szünet után belépő kíséretével halljuk, majd két ütem után (92. ü.) a D538-as mű záró nóna ugrásos kadenciájának négy ütemét (65-68. ü.) látjuk viszont hangról-hangra, négy szólamban *unisono* énekelve; még a hangnem is azonos, fisz-mollban fejeződik be a zárlat. Ezt a négy ütemet megismétli, végül még hat ütem következik: megerősíti a fisz-mollt, majd egy *picardiai* terccel zárja, mielőtt a zongoraszólam meglévő vázlata modulál Desz-dúrba, ahol a következő rész kezdődik. Az „Im flachen Beete”⁴⁸ kezdetű versszak teljesen új zenei anyagot tartalmaz a korábbi művekhez képest. Ezt a részt már nem fejezte be Schubert. Ezúttal tehát nyilvánvaló, hogy a komponálás megszakadt: egyrészt természetesen a darab során szinte végig hiányos zongoraszólam miatt, másrészt itt, a darab végén látszik, ahogyan a négy szólam hangjait még leírta a szerző, de a 130. ütemtől már a szöveg sincs beírva.

A D705-ös mű tehát mintha zsákutca lett volna Schubertnek. Szöveg és zene nagy találkozása a már oly sokat emlegetett D714, a *Gesang der Geister über den Wassern* című vers megzenésítésének végleges, befejezett változata.

Utolsó lépésben a D704-es töredéket, illetve az előzményeket vetjük össze a nagy művel. Mint azt már korábban említettük, a D704-es és a D705-ös töredékeken 1820 decemberében dolgozott Schubert. Ha talán nem is egyidejűleg tette ezt, de biztosan csak napok választották el egymástól a két munkát, míg végül sikerült rátalálnia, a két változat közül melyik is jelenti számára a megfelelő utat.

A D704-es és a D714-es darabot megvizsgálva az is világos, hogy a két darab nem külön próbálkozás, mint az eddig megvizsgált művek, a D714 nem egy újabb verzió, hanem a D704-nek, a darab első kidolgozásának két hónappal későbbi folytatása.

A D704-es bevezető hét ütemét a férfikart kísérő, a darab hangzását nagymértékben meghatározó mélyvonósokon halljuk: két brácsa, két cselló és egy nagybőgő, azaz összesen öt vonós szólam szól, mély fekvésben. A szerzői útmutatás *Adagio molto*, az ütemmutató *Alla breve*. A bevezető hét ütem tulajdonképpen négy ütem kibővítve. Az 1. ütem felütés a következőkhöz: a „c” orgonaponton daktilusokat játszik a nagybőgő, a Schubertre oly jellemző, úgynevezett *Wanderer motívumot*. C-dúrból Desz-

⁴⁸ „A sekély mederben”

dúrba modulálunk a következő két ütem alatt. A D714-es bevezetése szinte hangról hangra egyezik ezen ütemekkel. Kivételt képez a második brácsa a második ütem második felében: a D704-ben „a”-t játszik, a D714-ben mátt itt is „asz” szól, így F-dúr kvartszextt akkord helyett a végleges verzióban f-moll (mollbeli) kvartszext vezet rá az „asz” alapú (szintén a második brácsában hangzó) c-kvintszextre, mely a darab alaphangneméből, C-dúrból Desz-dúrba vezet át. Így sokkal finomabb az átmenet:

C-dúr – f-moll I_4^6 – Desz-dúr V_5^6 – Desz-dúr

Az öt kvintes süllyedéstől rögtön „besötétül” a zene. De a következő pillanatban újra világos lesz, a schuberti melankóliára oly jellemzően. Visszatérünk C-dúrba: az alap 2+2 ütem újra bővül: az írott 4. ütem után következik egy ütem, a hangnemi visszatérést megkönnyítő betoldás. A bevezetés utolsó üteme újra a „c” orgonapont felett szól: VII. fokú szűkített szeptim és oldása.

Emlékszünk: a *Gesang der Geister über den Wassern* Brahms egyik kedvenc műve volt. A basszusban a bőgők egy hangon való recitálása és fölötte a csak mély vonósokat tartalmazó vonóskar zenekari felépítése biztosan nem véletlenül tér vissza az 1868-ban bemutatott *Ein deutsches Requiem* bevezetésében.

Az énekszólámok a 7. ütem utolsó nyolcadán lépnek be felütéssel, C-dúrban: „Des Menschen Seele gleicht dem Wasser”.⁴⁹ Végtelenül nyugodt, csendes zene ez, csak a nagybőgő daktilusai menetelnek alatta. A D704-ben a bőgő szólama csak a bevezető hét ütemben van kitöltve, illetve a későbbiekben még két ütemben (104-105. ü), melyek változtatás nélkül átkerültek a D714-be (100-101. ü.).

Az énekszólámok hasonlósága a korábbi feldolgozásokkal nyilvánvaló. A vers kezdő két sora D714-ben kétszer hangzik el egymás után. A D538 a legkorábbi megzenésítés, melynek az elejét is ismerjük. A zenei anyag hasonló: itt is kétszer halljuk a kezdő verssorokat, illetve ebben a darabban is a dúr alaphangnemből annak párhuzamos molljába jutunk a két verssor első elhangzásakor. A ritmus is ismerős: a kezdő pontozott negyed - nyolcad a végső változatban visszatér; a D705-ben sokkal hosszabban mondja el a szerző ugyanazt a félmondatot.

A D704 hasonlít természetesen legjobban a D714-hez, ám itt is van különbség: a kezdő sorok alatt C-dúrból Asz-dúrba jutunk el. A 9. ütemben a D704-ben Asz-dúr

⁴⁹ „Az ember lelke, mint a víz.”

akkord, míg a D714-ben a-moll akkord található, a zárlat is ennek megfelelően Asz-dúrról a-mollra változik a végső verzióban. Ezután a D704-ben két ütem erejéig a vonósok veszi át a szót, a bevezetés témájának első két ütemét (2-3. ü.) halljuk a két verssor ismétlése előtt, mely már a-mollból vezet minket vissza a nyitó C-dúrba. Ezt ismét a kvintett közjátéka követi, mégpedig a bevezetés témájának második részével (4-6. ü.). A D714-ben mindez egyszerűbben történik. Mint említettük, a szöveg első elhangzásakor C-dúrból „csak” a-mollba jutunk el. A 10. ütem első negyedén lezáruló kadencia után a bőgő egymagában játszik, a-mollban, folytatva a daktilusokat. Ez az ütem a D704-ből még hiányzott. A következő ütem (11. ü.) első negyedén – egy ütem betoldással eltolva – hirtelen, mintegy átmenet nélkül süllyed a zene Asz-dúrba. Itt kis különbséggel ugyanazt a közjátékot hallhatjuk a kvintettben, mint a D704-ben.

A „Des Menschen Seele gleicht dem Wasser” szövegrész második elhangzása után az előzőekhez hasonlóan változik a mű a két variáció között. A D714-be ismét betold Schubert egy ütemet a kadencia végén, a záróakkord ütemében (15. ü.), amely nem szerepelt a D704-ben (14. ü.), és ahol a zárlatnak megfelelően C-dúrban menetel a bőgő. Ezután kisebb változtatásokkal – és a D714-ben már hozzáadott bőgő szólammal – következik a közjáték a D704 mintájára.

A 19. ütemben *Più Andante* utasítás olvasható (itt ez minden bizonnyal azt jelenti, hogy gyorsabban). A kezdeti nyugodt, állóvízhez hasonlító hangulat után, a szövegnek megfelelően mozgásba jön a zenei anyag: „Vom Himmel kommt es, zum Himmel steigt es”.⁵⁰ Az előző darabokhoz hasonlóan, a művet indító homofon énekhangzás után a szólamok két részre bomlanak: a négy tenor és a négy basszus szólam felváltva, egymásba olvadva veszi át a szót a másik csoporttól – „Vom Himmel kommt es” –, hogy a „Zum Himmel steigt es” szavaknál újra egyesüljenek. A 27. ütemben az „Und wieder nieder zur Erde muss es”⁵¹ sornál visszatér ennek a szakasznak a kezdő zenei anyaga (19. ü.), a kvartszext akkordok és oldásuk lassan pulzáló szekvenciája, egy terccel feljebb.

Az „Ewig wechselnd”⁵² sorral zárul az első strófa. Ennek a zenei anyagnak is vannak előzményei már a D538-ban. A korábbi műben A-dúr hármassal indul a záró sor (12. ü.), a D714-ben a C-dúr terc a-moll hármassá egészül ki (31. ü.). Mindkét műben a mélyebb hangokon halljuk ezeket a hangzatokat, és a legfelső szólam, a tenor1 egy

⁵⁰ „Az égből jön, az égbe száll fel.”

⁵¹ „Majd újból alá, a földre kell mennie.”

⁵² „Örökké vándorolva.”

ütemmel később húzza fel a boltívet az alsó szólamok tartópillérjeire: a D538 dallama, ritmusa nyilvánvaló megfelelője a D714 azonos helyének, az előbbi dúrban, az utóbbi mollban hangzik fel. Mindkét műben kétszer hangzik fel az utolsó sor szövege. A D538-ban azonos kezdet után modulál a zenei anyag G-dúrba, előkészítve ezzel a következő szakaszt. A D714-ben hangról hangra megismétli az előbbieken hallottakat, kivétel ez alól az utolsó akkord, mely *picardiai* terccsel, A-dúr akkorddal zár, akár csak a D705 a megfelelő helyen (42. ü.). A D704-ben a záró sorhoz tartozó zenei anyag lényegét tekintve azonos a D714 megfelelő helyével, de az előző műben augmentálva halljuk, és a kórus itt csak egyszer énekl el a versszak befejező sorát.

A D714-ben a *Più Andante* szakaszban a hangszerek szólamai egyszerűbbek, mint a D704-ben. Az első szakaszban („Von Himmel kommt es”) a pillérhangok megegyeznek, de míg a D704-ben Schubert kiírja a hármashangzat felbontásokat, és a le nem jegyzett bőgő kivételével folyamatosan játszik a teljes kvartett, a D714-ben a hangszerek csak kis csoportokban felelgetnek egymásnak, egészen rövid, sóhajszerű frázisokkal. A „Zum Himmel steigt es” sor alatt a D714-ben a kvintett *colla parte* játszik az énekszólamokkal. A D704 megfelelő helyén (21. ü.) a hangszerek szólamaiból csak egy ütem van lejegyezve, ám ez *colla parte*, tehát ez a gondolat is innen származik. Az előzőeknek megfelelően alakul a következő két sor kísérete is: az „Und wieder nieder zur Erde muss es” sorok alatt a már ismert sóhaj-felelgetést halljuk, megnyugtatásaként a D704-ben és a D714-ben is a hangszerek utójátéka zárja a versszakot, harmóniáit tekintve ismét azonos anyaggal. Itt található az első nagy szakasz vége, fermatával a záróakkordon. Ez a megnyugvás mindegyik darabban megtalálható, a D705 kivételével, ahol ugyan szintén érezhető egy cezúra, ám nincs ennyire kirajzolt megpihenés az első versszak végén.

A D714-ben a második versszakban ismét a mélyebb és magasabb szólamok közti felelgetése a főszerep. „Strömt von der hohen, steilen Felswand der reine Strahl”:⁵³ az első két sort a négy basszus szólam, a csellók illetve a nagybőgő *unisono* szólaltatják meg. Erőteljes, határozott zenei anyag ez. A kontrasztot a folytatás hozza meg: „Dann stäubt er lieblich in Wolkenwellen zum glatten Fels”.⁵⁴ A három legfelső szólam énekel csak, a negyedik tenor is hallgat, a minél éteribb kifejezés elérésének érdekében. Azonban a teljes kvintett szól: finom, lehelet-szerű motívumok, és a műben eddig nem hallott apró értékek, harminckettedek, harmincketted triolák festik elénk a vízcseppek

⁵³ „A magas, meredek sziklafalról ömlik a mélybe a tiszta vízszugár.”

⁵⁴ „Majd bájosan szétporlad a felhők hullámain, a sima sziklán.”

„bájos szétporladását”. Ez a rész – talán a „mélybe ömlő vízszögárt” elénk festendő – megismétlődik egy nagy szekunddal mélyebben.

Az 55. ütemben találkoznak a szólamok: „Und leicht empfangen, wallt er verschleiernd, leisrauschend zur Tiefe nieder.”⁵⁵ Ismét a tuttit halljuk, ám halkan, *piano* kezdődik ez a szakasz, és a versszak végéig csak halkul a zene. A zsongást a folyamatos mozgás is érzékelteti: e két sor első elhangzásakor komplementer módon szinte folyamatosan van nyolcad mozgás. A két verssor összevont változatánál – „Und leicht empfangen zur Tiefe nieder” – tizenhatodik teszük izgatottabbá a zenei szövetet. Majd még egyszer elmondja: hetedik fokú, „e” alapú szűkített szeptim fordításai és azoknak F-dúr oldásai váltakoznak egymással; a mély szólamok – a basszus énekhangok és a nagybögő – állandó nyolcad mozgása arpeggioként (szűkített terckvart), a magasabb szólamok minimális mozgással, szűkfekvésben, akkordokként (szűkített kvintszept) jelenítik meg a feszítést – oldást. Az akkordváltás nem ad megnyugtató F-dúr érzetet, ezt a strófa befejezése sem erősíti meg. A versszak végén plagális zárlat, mollbeli IV. fok és I. fok zárnak F-dúrban. Miután az énekhangok elhaltak, a kvintett augmentálva ismétli meg az előbbi akkordváltást, tovább fokozva a „vihár előtti csend” hangulatát.

Mielőtt továbbmennénk, vessük össze ezt a részt az előzményekkel. A végső verzió és D705 között alig van rokonság a második versszak feldolgozásában. A strófa elején az első három verssor és az azt követő szöveg közötti drámai-lírai hangulati és az ennek megfelelő dinamikai különbség azonos a két darabban. A D705-ben a kezdő akkordok cisz-mollban mondják el: „Strömt von den hohen...”. Ez az ütem (47. ü.) hangzásra és ritmikailag hasonlít a D714 „Dann stäubt er...” szövegrész első üteméhez, bár ott C-dúrban vagyunk és a dinamika a szövegnek megfelelően *piano* a D705 47. ütemével szemben. A D705-ben is tervezett Schubert három ütem zongora utójátékot, a D704-hez és D714-hez hasonlóan.

A D538-ban Schubert egészen más módon zenésítette meg ezt a részt, mint a többi változatban. Az egyetlen közös pont az „Und leicht empfangen...” szövegű rész. Itt a későbbiekhez hasonlóan a kromatika eszközét használja a szerző.

A D484-es, töredékében fennmaradt dalt ennek a versszaknak az utolsó két sorától ismerjük. Az írott 3. ütemben, az énekszólamban a „nieder” szócska alatt felhangzó motívum hasonlít a D714 60. ütemének dallamfordulatához, ami a „nieder”

⁵⁵ „És könnyedén fogadtatva örvénylik elfátyolozva, csendesen zsongva a mélységbe alá.”

szónál a mély vokális és hangszeres szólamokban szerepel. Ez visszhangzik majd a versszak végén a második csellószólamban.

A D704-ben ebben a versszakban már kizárólag csak a kóruszólamokat jegyezte le Schubert. Az előzményekhez hasonlóan itt is nagy a hasonlóság, egy szakasztól és néhány hangtól eltekintve megegyezik a két változat. Kicsi különbség, mégis egészen más szintre emeli a szót megjelenítő gesztus kifejezését a D714 44. ütemében a „lieblich” szó tenor1 dallamfordulata. A D704-ben a 43. ütem felel meg ennek a helynek: két nyolcad hang a különbség, az eredmény pedig két világ – a végső változat összehasonlíthatatlanul bájosabb. Ez a kis változtatás a megfelelő helyeken (a szekvenciában és a szekunddal mélyebb lévő ismétlésben) is így marad. Hiányzik még a D704-ből (54. és 56. ü.) a D714 55. és 57. ütemében, a tenor2, 3, 4-ben hallható, frázisindító, tizenhatod mozgású dallamfordulat.

A D714-ben a versszak összevont utolsó négy sorának zenei anyaga (59-61. ü.) egészen más, mint a D704 megfelelő helye (58-63. ü.). A D704-ben Schubert ebben a részben megzenésítette a teljes négy verssort, ennek megfelelően a korábbi változatban kétszer olyan hosszú ez a szakasz. A két verzióban közös a kromatika fontossága. A D704-ben a tenor1-ben vezeti a szerző a dallamot félhangonként lefelé, a basszus4-ben pedig felfelé. A D714-ben a legmélyebb basszus szólam vezet el minket szekundonként a „desz” hangig, amely megingatja a zárlat F-dúr érzetét. A második strófa F-dúr és f-moll között ingadozó, VII. fokú szűkített szeptimekkel és oldásaikkal feszített záró szakasza megegyezik a két műben, csak az akkordok fordítása különbözik. A D704-ben alaphelyzetű hetedik fokú szűkített szeptimet hallunk a tenor szólamokban, kvint helyzetű F-dúr akkordra oldódva. A D714-ben ugyanennek az akkordnak a szűkített kvintszext fordítása oldódik oktáv helyzetű F-dúr akkordra – így a szeptim hang kerül a legmagasabb szólamba, tovább növelve ezzel a feszültséget. Schubert valószínűleg a D704-ben is hangszeres befejező ütemmel szerette volna lezárni a versszakot, mivel egy üres ütem kimarad a következő versszak előtt.

Elérkeztünk a mű harmadik, legdrámaibb versszakához. Ez az a versszak, amelynél legszembeötlőbb a hasonlóság a különböző változatok között. Az eddigiekben ennél a résznél a szűkített kvint (D484, D538) és oktávugrás (D484, D538, D705), a szűkített szeptim akkord (D484, D538, D705), az ütemenként lefelé haladó szekvencia (D484, D538, D705) és a csonka szinkópa ritmus (D538, D705) voltak a legjellemzőbb elemek. Lássuk, mit őrzött meg mindezekből Schubert az utolsó, D714-es verzióban?

Alig valamit. Az előző strófa *pianississimo* befejezése, a koronás záróakkord után a hangszerek a versszak első ütemének (68. ü.) első negyedére *fortissimo* lépnek be *Un poco più mosso*. A két magasabb basszus szólam a második nyolcadon robban be a már ismert csonka szinkópa ritmussal, *unisono*, rögtön egy lefelé irányuló oktávugrással, majd másfél ütemen keresztül a kezdő „d”-hangon recitál: „Ragen Klippen dem Sturz entgegen”.⁵⁶ Az énekszólammal *Colla parte* játszanak a mélyebb vonósok, a két cselló és a bőgő, a brácsák a következő ütemben a magasabb szólamokhoz csatlakoznak. Ez az egész versszak alatt így marad, csak a kórus szüneteiben kap önálló szerepet a kvintett.

Ütemenként jön az újabb énekszólam-pár: a strófa második ütemében (69. ü.) a két alsó tenor csatlakozik, „e” hangról, egy nagy szekunddal magasabban, szekvenciálisan folytatva a kezdő motívumot. Őket követi a tenor1 és 2 (70. ü.), ismét egy nagy szekunddal feljebb, illetve utolsóként csatlakozva a szekvenciához a két mély basszus (71. ü.) „h”-ről és „gisz”-ről. Ezeknek az ütemeknek az együtthangzás szempontjából meghatározó hangközei az állandó súrlódást és feszültséget okozó nagyszekund és bővített kvint. Eddig a szekvencia, ezek után a nyolc énekszólam és a vonóegyüttes homofon tuttiban egyesül másfél ütem erejéig, ami után a második cselló és a nagybőgő tizenhatodai vezetnek át a következő szakaszhoz.

Tehát elmaradt a szűkített kvintugrás és a szűkített szeptim is, a szekvencia először a mű történetében felfelé halad és nem lefelé. Megmaradt viszont a rendkívül karakteres csonka szinkópa kezdő ritmus és a lefelé irányuló oktávugrás.

A „Schäumt er unmutig stufenweise zum Abgrund”⁵⁷ szövegrésznél (74. ütemtől) Schubert a D714-ben egy egészen új eszközt használ: a négy énekes basszus szólamban, illetve a három mélyebb vonós hangszereken folyamatos tizenhatodokban *unisono* kígyózik a dallam. Sodró erejű mozgásával, a víz örvénylését a romantikus madrigalizmus jegyében képszerűen megjelenítve támasztja alá a felső szólamok akkordjait, melyek felett a tenor1 lefelé hajló kromatikus dallama feszül. A strófa D-dúrban indul, majd G-dúr kitérő után a 79. ütemben e-mollban zárul az első szakasz. Ezt a részt (68-79. ü.) „e” hangról, egy nagy szekunddal magasabbról indulva teljes egészében megismétli (79-90. ü.). Az ismétlés második felét (83-90. ü.) még egyszer halljuk (90-97. ü.), immáron ugyanabban a hangnemben maradva.

A zárlatokban (pl. 78. ü.) az énekes és vonós basszusok szólamában mozgó motívum már ismert a 60. ütemből: a „nieder” szóhoz kötődött, emlékeztetve a D484 3.

⁵⁶ „Szirtek tornyosulnak a zuhanás ellenében.”

⁵⁷ „Bosszúsan habzik fokozatosan a szakadékba.”

ütemében található dallamfordulatra is. Ez a motívum, illetve tükörfordítása a 3. versszak tizenhatod hullámaiban is megtalálható. Fontos szerepet kap a versszak kóda-szerű végén (97-101. ü.): a lehajló dallamívet éneklő tenorok és brácsák alatt és után, öt ütemen keresztül kavargó a mélyben – a basszus szólamokban a nagy „G” hang körül, g-mollban zárva a strófát. Először hét szólam, a négy énekes basszus, a két cselló és a nagybögő éneklő-játssza, majd fokozatosan elhallgat kettő-kettő, míg a végére csak a bögő marad magában a mélységben, a szakadékban – „Zum Abgrund”. Ez a szóló nagybögő motívum vezet át a negyedik versszakhoz. (A dallamfordulat ismert a *Suleika* D720 Op. 14 No. 1 című dal zongora bevezetéséből.)

Nézzük, mi a közös a D704-es művel ebben a versszakban? A D704-ben a harmadik versszak első 4 ütemében (69-72. ü.) megegyeznek az énekszólamok a D714 megfelelő helyével (69-71. ü.). Ezután viszont teljesen más zenei anyag következik: egy szekvenciában lefelé – „stufenweise” – mozgó kettős kánon. A két belső illetve a két külső szólam imitálják egymást a „Schäumt er unmutig...” sorok alatt. Ezt a zenei ötletet a D704-en kívül sem előtte, sem a későbbiekben nem használta a szerző a darab történetében.

Az „e” hangról, egy szekunddal magasabbról induló ismétlése a „Ragen Klippen...” szakasznak a D704-ben is megtalálható a 78. ütemtől. A teljes hátralévő részét megismétli a versszaknak, de közben betold egy új zenei anyagot a 82.-től a 87. ütemig: ismét egy kettős kánont. Ezúttal a két tenor és a két basszus szólam állnak párban egymással. A D704-ben a 87.-től a 94. ütemig terjedő rész szinte megegyezik a D714-ben a 83.-tól a 90. ütemig található zenei anyaggal. Különbség, hogy míg a D714 88. ütemének harmadik és negyedik negyedén „c” hang van a tenor2-ben, addig a D704 megfelelő helyén, a 92. ütemben „cesz” található. A következő ütem zárlata is hasonló: a négy tenor szólam azonos, az egy szólamban meglévő basszus különbözik a D714-től (89. ü.). A továbbiakban csak részletek vannak már lejegyezve a D704-ből: főleg a két magasabb tenor, időnként a basszus illetve a versszak után a nagybögő átvezető három üteme (104-106. ü.). Ezek mind megegyeznek a végső verzióval.

Térjünk hát vissza a D714-hez: a negyedik versszakhoz érkeztünk: „Im flachen Bette schleicht er das Wiesental hin, und in dem glatten See weiden ihr Antlitz alle Gestirne.”⁵⁸ Az előző strófa drámai csúcspontja után most nyugodtabb területre érkeztünk, Esz-dúrban vagyunk. Nem változott sem az ütemmutató (lásd: D484 36. ü.),

⁵⁸ „A sekély mederben oson mező s völgy felé, és a sima tóban legeltetik szemüket képmásukon mind a csillagok.”

sem a tempójelzés (lásd: D538 69. ü.), sem a kiírt előjegyzés (lásd: D705 109. ü.), a hangulat mégis nyugodtabb az előzményekhez képest.

A kórus belépése előtt egy ütem hangszeres bevezető követi a bőgő átvezetését. Itt a cselló a második brácsa felett szólva, egy ütemmel az énekszólamok belépése előtt megelőlegezi a tenor1, míg a második brácsa a tenor4 dallamát. Az első brácsa oktáv tremolóval duplázza a tenor2 recitáló „b” hangjait. Mindeközben a bőgő „esz” orgonapontot tart három és fél ütemen keresztül. A kórus ismét két részre bomlik, magasabb és mélyebb szólamokra, illetve a harmadik tenor – amíg a szólamok nem találkoznak ismét – a basszusokhoz csatlakozik. Szerepe gyakran (105. 109. 112. és 114. ü.) a bőgő orgonapontjának folytatása, megduplázva az első brácsa tizenhatod oktáv tremolóival. Ebben a strófában Schubert a tercronon modulációval él: a versszak alaphangneméből, Esz-dúrból elsőször Gesz-dúrba, majd az Esz-dúrba való visszatérés után a másik irányba, Cesz-dúrba modulál.

A többi verzióra nem emlékeztet ez a strófa, kivételt képez ez alól természetesen a D704. Az utóbbival ismét szinte teljesen megegyezik a két mű kottaképe. Egy-egy hangot változtatott csak Schubert a végső verzióban: pl. a 106. ütem második negyedén a basszus1 és 2-t nem késlelteti, mint a D704-ben (110. ü.). Szintén kis különbség, de nagyon bájos fordulat a D714 111. ütemének második felében felfelé hajló motívum, a versszak első ütemének variánsa, összevetve a D704 megfelelő helyével (115. ü.), ahol az eredeti dallamot hozza. A D704 120. üteméig többé-kevésbé lejegyezte a szerző a nyolc énekszólamot: a hátralévő öt ütemben már csak szólamfoszlányokat találunk. Eddig tartott ez a próbálkozás, hogy majd egy kiteljesedett, végső formában szülessék újjá a mű.

A D714 negyedik versszaka után a darab leghosszabb – öt ütemes – hangszeres átvezetésével (127-131. ü.) érkezünk el az utolsó előtti strófához. Az Esz-dúr zárlat után c-mollon keresztül jutunk vissza a darab alap hangnemébe, C-dúrba. *Più mosso*, a folyamatosan gyorsuló mű leggyorsabb és legvidámabb szakasza. Emellett ez a rész a mű legrövidebb strófája, mind a verssorok száma (négy, akárcsak az utolsó strófában), mind az ütemek száma szerint. Tulajdonképpen hat ütemből, illetve azoknak variánsából áll. A három legmagasabb énekes szólam és a bőgő nélküli hangszeres kíséret halk, bevezető első két üteme után *tutti* zengi: „Wind ist der Welle lieblicher Buhle; Wind mischt vom Grund aus schäumende Wogen.”⁵⁹ A bevezető két ütemet megismétli ezután, apró

⁵⁹ „A szél a hullám legbájosabb kedvese; a szél keveri ki a mélyből a habzó hullámokat.”

változtatás, hogy a tenor3 helyett most a tenor4 énekli a legelső szót. Ezután a *tutti* zenei anyaga is hasonló az előzőekhez, ám most *minoréban*, c-mollban halljuk. Betold egy ütemet – megismételve a versszak harmadik és negyedik sorát –, így c-moll bővített kvintszextje vezet minket vissza C-dúrba, és a kórus legutolsó ütemét is kétszer hallhatjuk. A kvintett ismét *colla parte* játszik, illetve a második cselló, a *forte* részekben az elsővel megduplázva, folyamatos tizenhatod akkord-felbontásokat játszik, a fodrozódó hullámokat élénk festve.

Milyen hasonlóságokat fedezhetünk fel a többi verzióval összevetve a művet? A D484 dallal közös a versszak hangneme, és egészen távolról, de talán a két darab első két ütemének (D714 132-133. ü., D484 51-52. ü.) dallamvonala is rokon. A D538 kórusművel csak abban található közös vonás, hogy a D714-hez hasonlóan az első két ütemet (94-95. ü.) csak két szólam énekli, utána lép be a *tutti*.

Elérkeztünk az első versszakkal keretet alkotó utolsó strófához. Az első versszak zenei anyagának visszatérése közös a másik ismert, befejezett verzió, a D538 kórusművel. Az előzőt lezáró egy ütem hangszeres befejezés torkollik a mű elején hallott *Wanderer* motívumba, a nagybögön halljuk, *Poco a poco sempre più Andante*. (Itt – ellentétben a 19. ütemmel – ez azt jelenti, hogy egyre lassabban – és a félreértések elkerülése miatt Schubert a hangszeres kottasorok fölé írja: *Ritardando!*). A két ütemen át, szólóban hallott „vándor motívum” után lép be a kórus és a kvintett többi tagja: „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser! Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind!”⁶⁰ *Pianissimo*, mint a mű elején, a különbség csak a hangszerek szólamainak felrakása, most magasabban szól a két brácsa és a két cselló tartott akkordja. A továbbiakban a nagybögő szóló motívumaitól eltekintve Schubert elhagyja az első strófából ismert hangszeres átvezető ütemeket (11-12. és 16-18. ü.). Az első hat ütem után is kihagyja a korábban itt következő zenei anyagot (19-22. ü.), majd ismét egy már ismert szakaszt hallunk (23-26.). Ezt a zenei anyagot a korábbi változathoz képest visszavezeti, lezárja C-dúrban, majd megismétli, mielőtt a művet végleg megnyugtató befejezéshez érnének: a schuberti melankóliára oly jellemző, mollbeli negyedik fokú, f-moll kvartszext és oldása, a C-dúr akkord ingázásával ér véget ez a különleges darab, a nagybögő örök vándorlást idéző menetelése fölött.

A *Gesang der Geister über den Wassern* D714 előadása a Kärntnerthor-Theaterben megbukott. Ennek oka lehetett valószínűleg maga a gyenge előadás is, a

⁶⁰ „Emberi lélek, hogy hasonlítsz a vízre! Emberi sors, hogy hasonlítsz a szélre!”

zenészek alábecsülték a mű nehézségét. Fennmaradt egy ismeretlen keltezésű levél Schuberttől Leopold Sohnleithnernek, melyben Schubert elutasította a Gesellschaft der Musikfreunde felajánlását egy többszólamú ének előadására. Walter Dürr és Dietrich Berke vitáztak arról, hogy az alábbi levél a D714 *Gesang der Geister über den Wassern* bukása kapcsán íródott-e (a levélben a „kvartett” szó szerepel): az is elképzelhető, hogy Schubert minden addigi, a társas ének műfajában született művét messze felülmúló D714-re utal:⁶¹

Te magad is tudod, hogy fogadták az utóbbi kvartetteket: az embereknek elégük volt belőlük. Igaz, sikerülhetett volna kigondolnom egy új formát, de az ember nem számolhat semmilyen bizonyossággal. Ám mivel jövőm sorsa végül is nagyon érdekel, és azzal hízelgek magamnak, hogy ebből te is kiveszed a részedet, el kell ismerned, hogy óvatosan kell továbbhaladnom.

A feldolgozások mindenképpen fokozatosan gazdagodtak hangzásban: a kezdő szóló énekhang és zongorakíséretes (D484) változatot követte a szintén hagyományos feldolgozás, a négyszólamú, *a capella* vegyeskar (D538). A D705-ben tovább bővítette a hangzást a szerző: a négyszólamú férfikart zongorakíséréssel társította. A nagy ugrást, a szokásostól való elszakadást az utolsó lépcsőfok jelentette, a D704 illetve D714-es megzenésítés. A nyolcszólamú férfikar már önmagában is különleges, de az ötszólamú mélyvonós kíséret teljesen egyedülállóvá teszi a művet saját műfaján belül. Schubert a szokásos feldolgozások kereteit messze szétfeszítve és túllépve írta meg a végső verziót.

⁶¹ „You know yourself how the later quartets were received: people have had enough of them. True, I might succeed in inventing some new form, but one may not count with certainty on anything of the kind. But as my future fate greatly concerns me after all, you, who take your share in this, as I flatter myself, will yourself admit that I must go forward cautiously.” (SDB264) Christopher Howard Gibbs, szerk.: *The Cambridge Companion to Schubert*. (Cambridge University Press, 1997), 151.

2. Brahms *Deutsche Volkslieder*, avagy a német romantikus népdalfeldolgozás

Johannes Brahms (1833. május 7. Hamburg – 1897. április 3. Bécs) így írt Clara Schumannnak 1860 januárjában:

A dal [műfaja] olyan téves irányba vitorlázik, hogy az ember nem véshet egy eszményképet elég erősen az emlékezetébe. És számomra ez a népdal.⁶²

A Brahmsra oly jellemző, egyszerű, népies dallamok komponálása nem volt idegen a német romantikától, a Felvilágosodás kora óta a költők, zeneszerzők gyakran azonosították magukat a népiesség eszményével. A dalirodalomban Schubert, Schumann és Franz művészetében is találkozhatunk effajta melodikával.

Brahms életét végigkísérte a népdalok, a népi szövegek világa. Az idealizált népiességet szimbolizálta, az ősit, a tiszta emberséget, és a romlatlanság megtestesítéseként egy eszményi identitást is jelképezett a rohamosan növekvő és terjeszkedő, egyre embertelenebbé váló világban.

Ám Brahms esetében a *Volkslied* központi szerepe a korábbiaknál sokkal intenzívebbé vált. A népdal kiemelt fontossággal bírt a variációkban (*Variationen über ein Ungarisches Lied*, Op. 2 No. 2) és a korai szonátákban is: megszállottságot jósolt, mely egy életen keresztül, az 1894-ben kiadott *49 Deutsche Volkslieder* WoO 33 megírásáig tartott. Úgy érezte, ez a mű szimbolikusan keretbe foglalja alkotói pályafutását: a C-dúr, Op. 1 Zongoraszonáta második, szintén variációs tételében a „*Verstohlen geht der Mond auf*” kezdetű népdalt használta fel témaként, és a *49 Deutsche Volkslieder* utolsó darabja ugyanennek a népdalnak a feldolgozása. A Zuccalmaglio gyűjteményéből (*Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*) származó dalt hangról-hangra átvette, és a kotta alatt a népdal szövegét is megtaláljuk, illetve a *Vorsänger* (szóló) és *Alle* (kórus) utasítást. 1894. szeptember 17-én így ír Simrocknak:

Különben feltűnt önnek, hogy én zeneszerzőként világosan elbúcsúztam? A Népdalok közül az utolsó és ugyanaz az Opus 1 [művem]-ben ábrázolja a kígyót, aki a farkába harap, szép szimbolikusan mondva, hogy vége a mesének.⁶³

⁶² „Das Lied segelt so falschen Kurs, dass man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist mir das Volkslied.” Michael Musgrave: *The music of Brahms*. (Oxford University Press, 1985), 34.

⁶³ „Ist Ihnen übrigens aufgefallen, daß ich als Komponist deutlich Adieu gesagt habe? Das letzte der Volkslieder und dasselbe in meinem Op. 1 stellen die Schlange vor, die sich in den Schwanz beißt, sagen

a. Brahms népdalgyűjtemény forrásai

Az ifjú Brahms 1849-ben kezdte el összegyűjteni a számára fontos, kiemelkedő költőktől, íróktól, filozófusoktól és zenészekről származó, az életre, művészetre és zenére vonatkozó kedvenc idézeteit egy füzet sorozatban, *Schatzkästlein des jungen Kreislers* (Az ifjú Kreisler kincsesládikója) címen, E. T. A. Hoffmann fiktív karmestere után. Hoffmann iránti lelkesedése odáig terjedt, hogy a fiatal Brahms éveig ifjabb Johannes Kreislernek hívta magát. A gyűjtést az 1854-es év elején és nyarán folytatta, majd Brahms halála után, 1909-ben Carl Krebs adta ki az antológiát. Hoffmann és Jean Paul gondolataihoz való vonzódása egyszerűvé tette Brahms számára a Robert Schumann szellemi világával való azonosulást.

Max Kalbeck (1850-1921, német író, kritikus és fordító, 1904-14 között adta ki Brahmsról szóló 8 kötetes biográfiáját) Brahms életrajzából tudjuk, hogy a zeneszerző (a papír-vízjelek tanúsága szerint)⁶⁴ már 1848-50-ben elkezdte gyűjteni különböző országok (Franciaország, Skócia, Svédország, Magyarország és Csehország) népdalait, és e korai gyűjteményből 15 ének maradt fenn.⁶⁵ 1854. június 8-án, Robert Schumann születésnapján ünnepélyesen átnyújtott Clara Schumann-nak egy további 37 darabból álló válogatást (Anh. Va Nr. 2), melyből 10 népdal illetve népi dallam Magyarországról származik, melyeket az *Ungarischen Tänzen* WoO 1-ben részben felhasznált.

1854-től 1877-ig keletkezett – részben átfedésekkel korábbi gyűjteményekből – a folyamatosan növekvő harmadik és egyben leggazdagabb, népdalokat és népi szövegeket tartalmazó gyűjteménye. A megmaradt másolatok összesen körülbelül 230 népdalt tartalmaznak, és Brahms ezeket az antológiákat használta dalai (*Lieder und Gesänge*, Anh. Vb No. 1-3) szövegeinek tárházaként lehetséges feldolgozásokhoz és megzenésítésekhez. A megzenésítés a népi szövegekre vonatkozott, legyen az egyszólamú énekhangra vagy kórusra, melyeket Brahms új dallamokkal látott el. A feldolgozás kétféle jelentett: vagy szólóéneket hozzáillesztett zongorakísérettel, vagy többszólamú feldolgozást kórusra, illetve kórusra és előénekesre (*Vorsänger*). Ennek felel meg a korábbiakban említett Opus 1 Zongoraszonáta második tételének utasítása: *Vorsänger – Alle*.

also hübsch symbolisch – daß die Geschichte aus ist.” Max Kalbeck, szerk.: *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*. Briefwechsel. XII. Bd. 4. (Berlin, 1919), XII/151.

⁶⁴ Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. (Berlin: Halbband, 1921, Reprint Tutzing, 1976), I/184-185.

⁶⁵ BraWV, Anh. Va Nr. 1 = Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, (München: Henle G., 1984).

A Brahms által felhasznált források széles időbeni és tartalmi skálát öleltek fel. Már serdülőkorában ismerte Herder *Stimmen der Völker* (1773) és Achim von Arnim és Clemens Brentano *Des Knaben Wunderhorn* (3 kötet, Heidelberg, 1805-08) című gyűjteményeit. A protestáns Brahmsot a katolikus népénekek világa is érdekelte, illetve az egészen korai gyűjtések: mintaként fellelhetőek voltak már a középkori német nyomtatások is: Georg Forsters *Der dritte Teyl, schöner, lieblicher, alter, und newer teutscher Liedlein* (1549) vagy Hans Leo Haßler *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng, Balleti, Gaillarde und Intradan* (1601). A kortárs kiadások: Anton Wilhelm von Zuccalmaglio és August Kretzschmer *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* (2 kötet, 1840), vagy Carl Ferdinand Becker *Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte* (1849) című gyűjtései; Jacob Grimm és Friedrich Wilhelm Arnold *Volksliedern aus dem Siebengebirge* kötete, mely kiadatlan volt, egy részét publikálta Max Friedlaender *Hundert deutsche Volkslieder* (1886) címen. Bár a népdalgyűjtés súlypontja az 1850-es évek másolatgyűjteménye volt, Brahms a későbbiekben megjelent újdonságokat is felhasználta: Arnolds Reihe *Deutsche Volkslieder aus alter und neuer Zeit* (1862); Karl Severin Meisters *Das Katholische deutsche Kirchenlied* (1862); *Lochamer Liederbuch* – új kiadás (1867); Franz Wilhelm von Ditfurths *Die historischen Volkslieder vom Ende des dreißigjährigen Krieges bis zum Beginn des siebenjährigen* (1877). Emellett tanulmányozta a Wiener Hofbibliothekből David Gregor Corner *Groß-Catolisch Gesangbuch*-ját (1631).

Kretzschmer és Zuccalmaglio gyűjteménye, a *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* különösen befolyásolta érdeklődését, mivel Brahms megismerkedett magukkal a szerzőkkel, és rajtuk keresztül a *bergisch-rheinischen* (Rheinisch-Bergische Land – Nordrhein-Westfalen déli része) dalgyűjtemények összeállítóival, illetve az *elberfeldi* (ma Wuppertal) zeneműkiadóval, Friedrich Wilhelm Arnolddal.

Ők a népdalokat minőség szerint értékelték és válogatták, sokszor megváltoztatva az eredeti Volkslied dallamát, vagy szövegét, hogy saját ízlésviláguknak megfeleljen. Brahms tudta, hogy a népdalok eredetisége esetenként kérdéses:

Nem népi dallam? Jól van, hát eggyel több kedves zeneszerzőnk van, és ezért nem kell, mint magamért, szerénykedni – saját dallamaimat ilyen szövegekhez (majdnem mindig) visszatartottam.⁶⁶

⁶⁶ „Keine Volkweise? Gut, so haben wir einen lieben Komponisten mehr und für diesen brauche ich nicht, wie für mich, bescheiden zu sein – mein eigenen Melodien zu solchen Texten habe ich (fast immer)

Kretzschmerrel és Zuccalmaglioval ellentétben a XIX. század közepétől léteztek olyan gyűjtemények is, melyekben a kiadók változtatás nélkül, az ősi dalkincs hagyományát tiszteletben tartva, a dal minőségét tekintetbe nem véve, eredeti formában igyekeztek a népdalokat megőrizni. Ide tartoztak Ludwig Erk *Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen* (3 kötet, 1838-45), *Deutscher Liederhort* (1856) és később Franz Magnus Böhme *Altdeutsches Liederbuch* (1877) című művei, és ez utóbbinak Erk által átdolgozott változata a *Deutscher Liederhort* (3 kötet, 1893-94). A későbbiekben ezek a kötetek szolgáltak alapul a tudományos gyűjtésekhez.

Brahms állásfoglalása a kétféle módszer között félreérthetetlen volt. A *Deutscher Liederhort* erősen kibővített új kiadásának alkalmából Philipp Spittának (1841-1894, zenetörténész, zeneszerző) bosszúsan így írt:

... talál ön az egész Böhme-[gyűjtemény]-ben egy ütem zenét, amely a legkevésbé is érdekli, vagy egy kicsit is megérinti? Tudna ön ennek alapján valakinek – talán egy idegen nemzet fiának – akár csak a legkevésbé is a mi népdalunkról elképzelést adni? Szükséges tehát a tudományhoz, hogy mint Böhme, az országút minden mocskába olyan szélesen lépjen?⁶⁷

Brahms ebben a levélben tehát félreérthetetlenül Spitta tudtára adta véleményét, mely szerint nem minden népdal bír az általa elvárt magas színvonallal, és emiatt nem tartja fontosnak, vagy hasznosnak a válogatás nélküli – tudományos – antológiákat.

b. Brahms: *Deutsche Volkslieder* kötetek

Összesen mintegy 106 népdalfeldolgozás maradt ránk, részben csak töredékesen, melyekből maga Brahms 76 *Deutsche Volkslieder*-t adott ki:

zurückgehalten.” Levél Philipp Spittának, 1894. április 6. Carl Krebs, szerk.: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff*. (Berlin, 1920/22), XVI/102.

⁶⁷ „... finden Sie im ganzen B.[öhme] einen Takt Musik, der Sie im geringsten interessiert, ja nur berührt? Könnten Sie danach Jemandem (und gar fremder Nation) auch nur geringsten Begriff von unserem Volkslied geben? Ist es denn in der Wissenschaft gar so nöthig, daß man [...] jeden Dreck von der Landstraße so breit tritt wie Böhme es tut?” Levél Philipp Spittának, 1894. április 3. Carl Krebs, szerk.: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff*. (Berlin, 1920/22), XVI/97.

- *14 Volks-Kinderlieder* WoO 31,⁶⁸ szólóhangra és zongorára (1858, kiadás: 1926), BW xxvi, 176; NA viii/1
- *14 Deutsche Volkslieder* WoO 34, négyzólamú vegyeskarra (1864, kiadás: 1864), forrás: C. F. Becker (No. 1), Kretzschmer és Zuccalmaglio (Nos. 2-3, 9-11, 13), D. G. Corner (Nos. 4-5, 7, 12, 14), K. S. Meister (No. 6); F. W. Arnold (No. 8), BW xxi, 127, NA viii/1
- *49 Deutsche Volkslieder* WoO 33, 42 szólóhangra és zongorára, 7 előénekesre (*Vorsänger*) és vegyeskarra (1893-94, kiadás: 1894), BW xxvi, 81; NA viii/2

Az előbbieken felsorolt kötetekben az *In Stiller Nacht* kezdetű dalt kétszer is feldolgozta: szólóénekre zongorakísérettel WoO 33 No. 42 és vegyeskarra WoO 34 No. 8 – így jön ki a 76. Ezen kívül posthumus a további kötetek jelentek meg (melyekben további kettőzések fordulnak elő):

- *8 Deutsche Volkslieder* WoO posth. 32, szólóhangra és zongorára (1857, kiadás: 1926), BW xxvi, 191; NA viii/2
- *12 Deutsche Volkslieder* WoO posth. 35, négyzólamú vegyeskarra (1863/4, kiadás: 1926/27), Kretzschmer és Zuccalmaglio (Nos.1-2, 4-12), Arnold (No. 3)⁶⁹
- *8 Deutsche Volkslieder* WoO posth. 36, három- és négyzólamú nőikarra (1859-62, kiadás: 1938)
- *16 Deutsche Volkslieder* WoO posth. 37, három- és négyzólamú nőikarra (1859-62, kiadás: 1964), NA viii/2
- *20 Deutsche Volkslieder* WoO posth. 38, három- és négyzólamú nőikarra (1859-62, kiadás: 1968), ebből további 8 mű új feldolgozás, NA viii/2

c. *Da unten im Tale*

A zongoravirtuóz Brahms élete során több kóruossal is dolgozott karnagyként. 1857 szeptemberétől decemberig, majd a következő két év őszi hónapjai alatt is Detmoldban, a

⁶⁸ Létezik még egy kiadatlan, ebből a kötetből származó dal: a *Sommerlied*. George S. Bozarth, Walter Frisch: *Brahms, Johannes. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4., Stanley Sadie, szerk. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 180-227.

⁶⁹ George S. Bozarth és Walter Frisch: *Brahms, Johannes*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4. Stanley Sadie, szerk. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 180-227.: No. 1-8. 1858, No. 9-12. 1863-4, kiad.: 1926-27, BW xxi, 144, NA viii/2. Ez a dátumozás ellentétes a *Brahms Handbuch*-hal, amely szerint a No. 9-12. 1858-as keletkezésű, és a No. 1-8 1863-64. Véleményem szerint ez utóbbi megállapítás tűnik valószínűbbnek (lásd: 5. oldal). Wolfgang Sandberger: *Brahms Handbuch* (Stuttgart: Metzler és Kassel: Bärenreiter, 2009), 265.

hercegi udvarnál élete első biztos állásában Frederike hercegnő zongoratanára, koncert zongorista illetve az udvari kórus vezetője lett. 1859-ban Hamburgban alapított egy nőikart, a *Hamburger Frauenchor*-t, melyet három éven keresztül vezetett. 1863 májusától 1864 áprilisáig a *Wiener Singakademie* karnagya, élete második állásában. 1872. november 10-én adta első koncertjét, mint a *Gesellschaft der Musikfreunde* művészeti igazgatója. Három évig tartotta meg ezt a pozíciót, a kórus és a zenekar vezetőjeként. A kórusokkal való közvetlen kapcsolat számos kórusmű születését ihlette. Az amatőr kórusok számára ideális választás volt a népdalfeldolgozások tanulása, előadása.

Nézzük meg, hogyan alakultak a feldolgozások néhány kiválasztott dal esetében. Az 1859 és '62 között keletkezett, WoO posth. 36, 37, 38 kötetekben összegyűjtött feldolgozásokat Brahms a *Hamburger Frauenchor* részére írta: műkedvelő énekesek számára megfelelő, egyszerű, mégis bájos, homofon kórustételek, a romantika korszakának akkoriban egyáltalán nem szégyellni való, nacionalista igényének is megfelelően.

A *Da unten im Tale* kezdetű népdal Kretschmer and Zuccalmaglio gyűjteményéből származik, és Brahms először az 1859 és '62 között keletkezett, WoO posth. 37 kötetben dolgozta fel, No. 10-es darabként, hamburgi nőikara számára. A szöveg sváb tájszólásban beszéli el a kis szerelmi történetet:

1. *Da unten im Tale
Läuft's Wasser so trüb,
Und i kann dir's net sagen,
I hab' di so lieb.*

1. Ott lent a völgyben,
A víz oly szomorúan folyik,
És nem mondhatom el néked,
Hogy mennyire szeretlek.

2. *Sprichst alleweil von Lieb,
Sprichst alleweil von Treu',
Und e bißele Falschheit
Ist auch wohl dabei.*

2. Te mindig szerelemről beszélsz,
Te mindig hűségéről beszélsz,
De egy kis csalfaság
Is mindig van ebben.

3. *Und wenn i dir's zehnmal sag',
Daß ich dich lieb und mag,
Willst e es nit versteh'n, muß i
Halt weiter geh'n*

3. És ha tízszer mondom néked,
Hogy én szeretlek és kedvellek téged,
És te nem akarod megérteni,
Hát tovább kell mennem.

4. *Für die Zeit, wo du mi geliebt,
Da dank i dir schön,
Und i wünsch, daß dir's anderswo
Besser mag geh'n!*

4. Azt az időt, amikor szerettél engem,
Szépen megköszönöm,
És kívánom, hogy másutt néked
Jobban menjen dolgod!

A háromszólamú, $\frac{3}{4}$ ütemmutatójú dal összesen 8 ütemből áll, a szoprán szólamban lévő népdal ambitusa egy kis szeptim, melyet a mezzo szólam gyakran

tercmenetben kísér, míg az alt a kis és az egyvonalas „f” hangok közötti oktávban mozog. A három szólam hangterjedelme a kis „f”-től a két vonalas „d”-ig terjed: bármely amatőr kórus számára messzemenően kényelmes hangmagasság, hangneme F-dúr.

A dallam szinte csak lépésekben halad, kivétel egy tercugrás a 1. és 2. ütem között, a dal felfelé ívelő első részében, illetve egy lefelé ugró szűkített kvint az utolsó előtti ütemben, a népdal lezárása előtt. Az ének második felében lévő szaggatott, nyolcad és negyed szünetekkel megszakított hangzás a sírástól megakasztott szavak képzetét kelti, a romantika világába beleillő lelkiállapotot tükrözve. Talán pont ez a kis hangulati elem foghatta meg Brahmsot is, mivel ez a népdal ettől lesz különleges.

A második feldolgozása ugyanennek a népdalnak a *Zwölf Deutsche Volkslieder* WoO posth. 35 kötet ötödik darabja. Brahms a WoO 35 gyűjtemény első 8 darabját, akárcsak a WoO 34-et, feltehetően a Wiener Singakademie számára írta 1863 és '64 során. A WoO 35 No. 9-12 darabjai korábban keletkeztek: 1858-ban Clara Schumannnak küldött Brahms egy csokor népdalfeldolgozást, melyek az *Achtundzwanzig Deutsche Volkslieder* WoO posth. 32 zongorakíséréssel ellátott dalai voltak, illetve további négy kórusfeldolgozás, melyek a WoO posth. 35 No. 9-12 darabjai lettek. Ezeket a műveket Brahms nem adta ki, bár valószínűleg rájuk utalt, amikor népdalok négyszólamú kórusra írt feldolgozásait küldte el a Rieter-Biedermann kiadónak: „*Most rendelkezésére áll hasonló 2 vagy három [kötetnyi dal].*”⁷⁰ A *Da unten im Tale* WoO 35 No. 5 feldolgozása, mint a kötet többi darabja, négyszólamú vegyeskarra íródott. Az elején a szerzői utasítás: *Sanft bewegt.*⁷¹ A hangnem egy kis szekunddal mélyebbre került, E-dúrban vagyunk. A szövegben apró különbségek vannak az előző változathoz képest, melyek a jelentést nem befolyásolják, inkább a sváb nyelvjárás lejegyzését mutatják:

WoO 37 No. 10

1. *Da unten im Tale*
Läuft's Wasser so trüb,
Und i kann dir's net sagen,
I hab' di so lieb.

2. *Sprichst alleweil von Lieb,*
Sprichst alleweil von Treu',
Und e bißele Falschheit
Ist auch wohl dabei.

WoO 35 No. 5

1. *Da unten im Tale*
Läufts *Wasser so trüb,*
*Und i kann **dir's nit** sagen,*
I hab *di so lieb.*

2. *Sprichst **allweil** von **Liebe,***
*Sprichst allweil von **Treu,***
*Und **a** bißele Falschheit*
Is au *wohl dabei.*

⁷⁰ Levél a Rieter-Biedermann kiadónak. Wilhelm Altmann, szerk.: *Johannes Brahms in Briefwechsel mit Breitkopf und Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C.F. Peters, E.W. Fritsch und Robert Lienau.* (Berlin, 1920), XIV/103.

⁷¹ „Gyengéden”

3. *Und wenn i dir's zehnmal sag',
Daß ich dich lieb und mag,
Willst e es nit versteh'n,
muß i halt weiter geh'n.*

4. *Für die Zeit, wo du mi geliebt,
Da dank i dir schön,
Und i wünsch, daß dir's anderswo
Besser mag geh'n!*

3. *Und wenn i **dir's** zehnmal sag,
Daß **i di lieb**,
Und du willst nit verstehen,
Muß i halt **weitergehn**.*

4. *Für die Zeit, wo du **gliebt mi hast**,
Dank i dir schön,
Und i wünsch, daß **dir** anderswo
Besser mag **gehn!***

Milyen különbségek vannak tehát a megzenésítésben? Természetesen a WoO 35-ben is a szoprán szólamba helyezte Brahms a népdalt, egyetlen kis eltérés a hatodik ütemben található csak: a WoO 37-ben negyed mozgásban lép le „g” hangról „f”-re az első versszakban a „sagen” szó alatt. A megfelelő helyen a WoO 35-ben (itt E-dúrban) a dallam egyezik, de egy kis nyújtott ritmussal megelőlegezi a második negyed „e” hangját.

A WoO 37 első, két nyolcad felütése egy I. fokú „a - f” szexttel, majd egy V. fokú „c - g” kvint hangközzel indítja a darabot kürtmenetben. Ez megmarad a következő verzióban is, dúsítva az alt szólammal, mely az V. fok tercét is megszólaltja, illetve a basszus tartott „e” hangjával, amely rövid orgonapontként szól az akkordváltás alatt. Az alt szólam a darab első felében, a kezdő felütéstől eltekintve, akárcsak a korábbi feldolgozásban, egy terccel mélyebben kíséri a dallamot, majd a 4-5. ütemben *unisono*ban egyesül a szopránnal.

A tenor a basszust duplázza egy oktávval magasabban, vagy – a darab második felében – a WoO 37 alt szólamát veszi át. Új, önálló fordulat a tenor szólam 3. ütemében a basszus hangjainak tükörben való megszólalása, és a 4. ütem, ahol az első verzió VI.⁶⁻⁵,⁴⁻³-as késleltetése mellett a tenorban még egy²⁻³-as késleltetés is társul.

Az első felütéstől eltekintve a basszus szólam hangról hangra megegyezik a WoO 37 altszólamával. A darab első felében a nőikari változatnál egy oktávval mélyebben támasztja alá a felső szólamokat, majd a negyedik ütem oktáv váltása után – mivel különben túl mélyre menne a szólam –, felugrik a (mély) alt szólam fekvésébe. Az utolsó előtti ütemnél a basszus természetesen alulról hozza a dominánst a záróhang előtt, míg az első verzióban az alt felülről, szintén az elénekelhetőség miatt (a „kis c” az alt szólam hangterjedelmébe nem tartozik bele). Az utolsó előtti ütem tartogat még különbséget: a WoO 37-ben itt a harmóniai váz: II. – V. – V⁷, míg a WoO 35-ben a 7. ütem első akkordja VII⁶₅. A záróakkord a nőikari verzióban kvint nélkül szólaltja meg a záró tonikát, a vegyeskari zárás teljes dúr akkorddal történik.

Elérkeztünk a WoO 33 kötetekhez, a Brahms szívének oly kedves művek gyűjteményéhez. Fritz Simrocknak, kiadójának írta 1894. május 7-én: „Az egyetlen mű, melynek kiadásában örömem telik.”⁷² 1894. június 29-én ugyanezekről a darabokról így írt Hermann Deitersnek (1833-1907 zenetudós, Brahms-életrajzíró), amikor elküldte neki a műveket: „Bizony ez az első alkalom, hogy az után [a mű után], ami tőlem távozik, gyengédséggel nézek.”⁷³

A 49 népdalfeldolgozást Brahms 1894. elején rendezhette össze: valószínűleg közrejátszott ebben a *Deutscher Liederhort* (1893-94) Erk által átdolgozott és kibővített új kiadása is, melyről Brahms – ahogyan korábban már idéztük is – nagyon rossz véleménnyel volt. Így saját, 49 népdalfeldolgozását tartalmazó gyűjteménye a Böhm és Erk által helyes útnak ítélt, válogatás nélküli népdal-antológia ellenpólusaként is értelmezhető.

Hét kötetben, füzetenként 7 népdalfeldolgozás található. Az első hat füzet szólóhangra és zongorára, az utolsó előénekesre és vegyeskarra íródott zongorakísérettel. Legterjedelmesebb, legigényesebb népdalfeldolgozásai ezek, melyekben eltér a korábbi sémától, ahol minden versszak alatt egyforma zenei anyag szólalt meg. A szerkezet különbsége a zongorakíséretben áll: sok feldolgozást két vagy három részessé alakít, a kíséretet változtatja, variálva azt, tükrözve a strófák hangulatát.

A WoO 33 No. 6 E-dúrban van, csakúgy, mint a WoO 35-ös, vegyeskari feldolgozás. A *Sanft bewegt* szerzői utasítás is megegyezik. Ez a darab azok közé a művek közé tartozik, ahol Brahms a négy különböző versszakot egyformán zenésítette meg, ezzel teljes mértékben rábízva az előadókra a versszakok közötti hangulati váltások érzékeltetését. A szöveg szinte teljesen megegyezik a WoO 35 versével, egyetlen kicsi különbség csak a negyedik versszakban található: „... daß dirs anderswo...”.

Hogyan gazdagodott a zongorakísérettel a legutolsó változat? Természetesen *csak* gazdagodott: Brahms a szopránban hallható népdal mellett az eddig ismert énekes szólamokat is beleépítette a zongora szólamába. *Piano dolce* – írja a szerző a hangszeres szólamnak, majd a negyedik ütemben még egy *diminuendo* jelzés olvasható, a dallam első felének megnyugvásánál. A dal csendes, magába forduló, bensőséges hangulatú.

⁷² „... das einzige Werk, dessen Herausgabe mir Spaß macht.” Levél Fritz Simrocknak, 1894. május 7. *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*. Max Kalbeck, szerk.: Johannes Brahms, Briefwechsel. Bd. 4. (Berlin, 1919), XII/127.

⁷³ „Es ist wohl das erstemal, daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe!” Levél Hermann Deitersnek, 1894. június 29. Wilhelm Altmann, szerk.: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz*. (Berlin, 1912.), III/128.

Még néhány *Schweller* jel található a dallam második felében illetve a rövid zongora utójátékban, mely csak az utolsó versszak végén zár tonikán, illetve adja meg a kerek, tizenkét ütemes terjedelmet az utolsó versszaknak. Az első három strófában az utójáték a népdal záró üteme után csak három ütem, és a harmadik már a következő versszak felütését is magába foglalja, így egy ütemmel korábban indul a következő versszak, mint a hallgató várná.

A korábban ismert, az előző darabok énekes kísérelő szólamaiban hallott hangokat-hangzatokat most a zongorakíséret foglalja magába: az egyes szólamok hangjai végig nyomon követhetők. A basszus szólam ütemenként félhang – negyedhang mozgással hajtja szépen, csendesesen előre a hömpölygő felső szólamokat. Csak a klasszikus S – D – T zárlatnál (7. ü.) vált át negyed mozgásra.

Harmóniailag hogyan gazdagodott ez a verzió? A negyedik ütem álzárlatánál a VI. fok^{9-8, 4-3, 6-5} késleltetése mellett még egy^{7#-8} disszonancia dústítja tovább az akkordot. A beiktatott „hisz” hangot azonban rögtön semlegesíti az ütem harmadik negyedén megszólaló „h”, egy további új lépéssel: a korábbiakban a negyedik ütem második és harmadik negyedén nem változott a harmónia, VI. fokról a következő ütem első negyedén mozdult csak IV⁷-re. A WoO 33-ban, a negyedik ütem harmadik negyedén a VI. fok után betold egy VI²-t, mielőtt megérkezik az IV⁷-re.

Az ötödik ütem első és második negyedén a szólóverzióban beilleszt még egy „e” hangot, így a WoO 35-hez képest a IV⁷ nem lesz kvinthiányos, és a II⁶ II₅-re bővül. Ugyanez történik a következő ütemben, mely szekvenciaként folytatja az előzőeket.

A kadencia a következő módon gazdagodik: a WoO 35-ben szereplő VII₅⁶ – V – V⁷ – I helyett II⁷ – V^{9-8, 7-6} – V^{8-7, 6-5} – I^{9-8, 4-3} hangzatszál szolgál a kíséretben. A korábbiakban a negyedik ütemben előforduló, legdúsabb, négyszeres késleltetéssel megszólaló VI. fok figuráját hozza vissza a rövid utójátékban, mielőtt visszakanyarodna egy emelt alapú IV. fokú szeptimen keresztül a dominánshoz, mely már az új versszakot vezeti be. Az eredeti népdal jellemző tulajdonsága a késleltetés, Brahms ezt a zenei eszközt erősíti fel a zongorakíséretben.

A *Da unten im Tale* kezdetű népdal még egyszer megihlette Brahmsot, az Op. 97 *Sechs Lieder* hatodik darabjaként, *Trennung* (Elválás) címen. Ez a mű jól mutatja, milyen egyszerű és kötetlen volt Brahms számára az átjárás a népdalfeldolgozás és a műdal műfaja között.

A szöveg a népdalfeldolgozásokéval azonos, illetve a korábbi megzenésített szövegeket vegyítve született meg a sváb tájszólás lejegyzésének ez a verziója:

1. *Da unten im Tale
Läuft's Wasser so trüb,
Und i kann dir's net sagen,
I hab di so lieb.*

2. *Sprichst all'weil von Lieb,
Sprichst all'weil von Treu,
Und a bissele Falschheit
Ist auch wohl dabei.*

3. *Und wenn i dir's zehnmal sag',
Dass i di lieb' und mag,
und du willst nit verstehen,
muss i halt weiter gehns*

4. *Für die Zeit, wo du g'liebt mi hast,
Da dank i dir schön,
Und i wünsch, dass dir's anderswo
Besser mag gehen .*

A keletkezés időpontjáról annyi ismert, hogy az Op. 97-es hat dalt 1885 nyarán fejezte be Mürrzuschlagban, egyidőben a IV. Szimfónia utolsó két tételével, de a dalok pontos keletkezéséről nem tudunk többet. Egy biztos, a WoO 33 Nr. 6 feldolgozásnak közeli rokona ez a dal.

A dal eredeti hangneme F-dúr, mint a népdal legelső, WoO 37 Nr. 10-es feldolgozásában, az ütemmutató is marad $\frac{3}{4}$. A négy ütemes zongora előjáték basszusa megegyezik a WoO 33 Nr. 6 utójátékának basszusával, hozzászámítva felütésként a 7. ütem harmadik negyedét. A *Trennung* bevezetésének felső szólama (1-4. ü.) szintén megtalálható a WoO 33 Nr. 6 utójátékának felső szólamában (8-11. ü.), ez utóbbiban már részben diminuálva és más hangközök közé bújtatva, azaz a *Trennung* első ütemének első két negyede felel meg a WoO 33 Nr. 6 nyolcadik ütemében található első két nyolcadnak, a *Trennung* harmadik negyede pedig a másik darab megfelelő ütemében már szintén a harmadik negyedre esik, és így tovább a következő három ütemben.

A szerzői utasítás bájos: *Anmutig bewegt* – azaz „kedvesen mozgatva”. A dallam ritmusa – a szöveg ritmusából is adódóan – emlékeztet a népdaléra. A dallamban – bár főleg az első rész nagyon népdal-szerű – a legszembeötlőbb különbség, hogy míg a népdal szinte végig csak lépeget, addig a műdalban többször is nagyobb hangközugrásokat alkalmaz a szerző. A *Trennung* dallamának hangterjedelme is nagyobb a népdalénál egy kis terccel, és ezt a távolságot meglepően kis idő alatt, három negyeden belül is megmutatja a mű végén (14-15. ü.: „i hab di so lieb”). A versszakok második és negyedik sorát mindig megismétli, a dal strófikus szerkesztésű. A zongorakíséret utójátéka (15-19. ü.) szinte teljesen megegyezik a WoO 33 No. 6 befejező ütemeivel (7-11. ü.).

d. *Schwesterlein, Schwesterlein*

Második példaként vegyünk szemügyre egy olyan népdalfeldolgozást, ahol szintén a többszólamú változat született meg először, majd az egyszólamú verzió zongorakísérettel, és az utóbbiban különösen csodálhatjuk Brahms génuszát, mit csinál egy egyszerű kis népdalból. A *Schwesterlein, Schwesterlein* kezdetű dalt tehát kétszer dolgozta fel Brahms: először – akárcsak a *Da unten im Tale* kezdetű népdalt – az 1859 és 1862 között keletkezett, WoO 37 kötetben, hamburgi nőikara számára. A szöveg és a dallam is szintén Kretschmer and Zuccalmaglio gyűjteményéből származik: a *Deutschen Volksliedern* I. kötetéből, *Niederrheinisches Volkslied*-ként feltüntetve, de a dallam Zuccalmagliótól származik 1838-ból.

1. *Schwesterlein, Schwesterlein,*
Wann geh'n wir nach Haus?
 „Morgen wenn die Hahnen kräh'n,
 Woll'n wir nach Hause geh'n,
Brüderlein, Brüderlein,
dann geh'n wir nach Haus.”

2. *Schwesterlein, Schwesterlein,*
Wann geh'n wir nach Haus?
 „Morgen wenn der Tag anbricht,
 Eh endet die Freude nicht,
Brüderlein, Brüderlein,
Der Fröhliche Braus.”

3. *Schwesterlein, Schwesterlein,*
Wohl ist es Zeit.
 „Mein Liebster tanzt mit mir,
 Geh' ich, tanzt er mit ihr,
Brüderlein, Brüderlein,
Laß du mich heut.”

4. *Schwesterlein, Schwesterlein,*
Was bist du blaß?
 „Das macht der Morgenschein
 Auf meinen Wängelein,
Brüderlein, Brüderlein,
Die vom Taue naß.”

5. *Schwesterlein, Schwesterlein,*
Du wankest so matt?
 „Suche die Kammertür,
 Suche mein Bettlein mir
Brüderlein, es wird fein
Unter'm Rasen sein.”

1. Húgocskám, húgocskám,
 Mikor megyünk haza?
 „Holnap, amikor a kakasok kukorékolnak,
 Szeretnék majd hazamenni,
 Bátyácskám, bátyácskám,
 Akkor megyünk majd haza.”

2. Húgocskám, húgocskám,
 Mikor megyünk haza?
 „Holnap, mikor hajnal hasad,
 Korábban nincs az örömöknek vége,
 Bátyácskám, bátyácskám,
 A vidám mulatozásnak.”

3. Húgocskám, húgocskám,
 Bizony, itt az idő már.
 „Kedvesem velem táncol,
 Ha elmegyek, ő mással táncol,
 Bátyácskám, bátyácskám,
 Hagyj engem ma.”

4. Húgocskám, húgocskám,
 Miért vagy oly sápadt?
 „A hajnali fény teszi
 Orcámmal,
 Bátyácskám, bátyácskám,
 A harmattól nedves.”

5. Húgocskám, húgocskám,
 Miért botorkálsz oly bágyadtan?
 „Keresem a hálókamráj ajtaját,
 Keresem az ágyacskámat,
 Bátyácskám, jó lesz
 A fű alatt feküdni.”

A három női szólamra írott darab rendkívül puritán: hangneme a-moll, az ütemmutató $\frac{3}{4}$. A tizenkét ütemes dal három részre osztható, az első négy ütem a-

mollban, a második négy C-dúrban, a harmadik négy ütem újra a-mollban van. Harmóniai váza is igen egyszerű, csupán a következő akkordokat találhatjuk meg:

a-moll: I – I⁶ – I₄⁶ – II⁶ – V# – V⁶ – V₄^{6#}

C-Dúr: I – I⁶ – I₄⁶ – V – V⁷

A dallam szerkezete a következő:

A – B – C – C – D – B^v

Nézzük, mi történt a dallal a WoO 33-as gyűjteményben, ahol a harmadik füzet első darabjaként jelent meg. Ez az a típusú feldolgozás, ahol Brahms nem egyféle kísérettel látta el az összes strófát, hanem a szöveg hangulatát tükrözve két részre osztja az öt versszakot kísérő zenei anyagot. A hangnem maradt a-moll, a szöveg változatlan, csak a „gehn, krähn, wolln, unterm” szavakat írja ezúttal aposztróf jel nélkül, illetve „endet” helyett (melyet az előzőekben is össze kellett vonni) ír „end’t” szóhasználatot.

A darab elején, az első három versszakra vonatkozó szerzői utasítás: *Nicht zu langsam und mit inniger Teilnahme*,⁷⁴ ami a szokásos jelzésnél - pl.: *Innig* - jóval személyesebb, talán másutt nem is ír hasonlót Brahms. Tehát az első három versszak alá rendelt a szerző egyforma kíséretet. A dinamika végig halk: *piano* kezdés után a dal második harmada, amikor a lány szól *più piano*, majd a harmadik rész „Brüderlein” megszólításai alatt *decrescendo* jeleket találunk, és a népdal utolsó két ütemére ismét kiírja a *piano*-t, majd a két ütem zongora utójátékra szintén.

A zongorakíséret az első részben, az énekszólam alatt végig, a két kéz között egy nyolcaddal eltolt negyed lüktetésben halad, komplementer nyolcad mozgást eredményezve, és ez a jelenség a halk dinamika mellett fojtott feszültséget eredményez, tükrözve a báty aggódását és ugyanakkor a leány izgatottságát is. A zongora igen gyakran négy szólamban szól, ilyenkor mindig repetált, fél- vagy pontozott félkotta hosszúságú pedálhangok támasztják alá a felső hangzatokat. Az alsó szólam (3-4, 10-14. ü.) nagy – kvint, oktáv és szeptim – hangközugrásokból álló széles dallamíveket jár be. A népdal második harmadára a zongoraszólam is kinyílik, a basszus a nagy „C” hangot tartja négy ütemen keresztül, míg a legmagasabb szólam több mint három oktávval magasabban, a

⁷⁴ „Nem túl lassan és bensőséges részvétellel.”

kétvonalas „e” hanggal kezdődő dallammal megelőlegezi, mintegy magába öleli az ütemben később megszólaló, legmagasabb hangját a dalnak. A zongora szopránja részben a dallam hangjait duplázza (lásd: 1-2, 9-10. ü.), leginkább terc- és sextmenetekben haladva az alttal.

Harmóniailag nem történik semmi különös az első három versszak alatt felhangzó kíséretben, egyedül a 9. ütem utolsó negyedén hangzik fel egy emelt alapú, szűkített IV₃⁴, mely az eddig hallott, kizárólag diatonikus akkordok után hirtelen mintha veszélyt jelezne. A két ütemes utójátékban a komplementer ritmus fele tempójúra lassul a Brahms által annyira kedvelt hemiola formájában, és a zongora a domináns V⁷-en fejezi be az első három versszakot, de a mollban kívánt emelt terc – itt „gisz” – nélkül, ami szintén baljóslatúan hat.

A szöveg első három strófája – ha nem ismerjük a folytatást – egy átlagos, akár jókedvűnek is mondható fiatal testvérpárról szól, a fiú leánytestvére iránt érzett féltése is természetes dolog, a zene, pontosabban a zongoraszólam is ezt tükrözi. A dal negyedik és ötödik strófájához Brahms más kíséretet írt, egészen megrendítően ábrázolva a miniatűr történetben zajló, szívbe markoló drámát. A harmadik és a negyedik versszak között megváltozott a világ: a lány becsülete, élete oda, és a báty talán el se akarja hinni, hogy a baj megtörtént, de már a kérdés előtt tudja, hogy nincs menekvés.

*Immer leiser und etwas langsamer*⁷⁵ írja a szerző az új részhez, a dinamikai jelzés *pìu piano* – ebből kell egyre halkabbá válni! A zongorában eltűnik a szinkopált lüktetés – már ez is a lassulás érzetét kelti. Az új rész első két ütemében (15-16. ü.) a basszus az előzőekhez hasonlóan pontozott fél, azaz egy ütem hosszúságú nagy „A” hangon harangoz. Felette, mindkét ütemben, oktáv párhuzamban a zongora szopránja és tenorja szólaltatja meg az erre a versszakra legjellemzőbb lépést, a lefelé hajló, síró „f - e” sóhajmotívumot. A lány ingadozását, botorkálását is jelképezi ez a lépés, és tovább bizonytalanodik az időérzékünk, ahogyan a következő hat ütemben (17-22. ü.) az énekszólam háromnegyedes lüktetésével ellentétben a zongora hemiolákat játszik.

Mindeközben az „f - e” motívum többször is elhangzik: a 17. ütemben a zongora szopránjában, majd a 17-18. ütem között a tenorban. A hemiolás harangozás is erősödik: a nagy és a kis „c” hangokon kondul a basszus fél kottákban négy ütemen keresztül (19-22. ü.). Az „f - e” motívum – a-moll VI - V. fokának – párja a tükörben megszólaló, felfelé hajló „g - asz” – C-dúr/c-moll?/ V - leszállított alapú VI. – lépés, mely a „c”

⁷⁵ „Mindig halkabban és valamivel lassabban.”

harangozás felett szól (19-22. ü.). A zongora szopránja közben mintha keresgélne az „f - e” motívumot: előbb „e - disz”, szintén kisszekund lépés (23. ü.), majd „fisz - e” (24. ü.) hangzik a felső szólamban, míg végül rátalál a vágyott sóhajra a 25. ütem alt-szopránjában. Még egyszer megmutatja nekünk: kinagyítva, fél kottákban, a 27-28. ütem hemiolájának szopránjaként, mely első alkalommal visszavezet minket az utolsó, halálos versszakhoz. Eközben az alt szólam segítségével megtudhatjuk, hogy nem véletlenül maradt ki az első három versszak végén a „gisz” az V. fokból. Itt, a strófa végén (28. ü.) a hallgató egy szabályos kadenciát vár a darab megnyugtatósaként. Majdnem meg is kapja: a szubdomináns II_5^6 után az I_4^6 az alaphang „a” nélkül szólal meg, illetve ez egy III. fok, de I_4^6 -t hallunk. Ezután egy leszállított tercú V. fok következik, amely a következő V^7 -ben végre megkapja a kívánt emelt tercet. A versszak másodszeri elhangzásakor ezek után két ütem lezárás következik: egy félbeszakadt hemiola, tükre egy félbeszakadt életnek.

Brahms életének utolsó szakaszában az a-moll fontos szerepet töltött be, lemondást, szomorúságot, tragédiát jelképezett: Op. 102 Kettősverseny hegedűre és gordonkára – élete utolsó zenekari műve (1887, kiadás: 1888.); Op. 114 a-moll klarinét trió (1891, kiadás: 1892); Op. 116 No. 2 a-moll intermezzo (1892, kiadás: november); és az utolsó előtti zongorára írott sorozatból: Op. 118 No. 1 a-moll intermezzo (1893, kiadás: november). A WoO 33 kötet *Schwesterlein, Schwesterlein* kezdetű népdalfeldolgozása is ebbe a sorozatba tartozott. A rövid, kétoldalas mű gyönyörű példája annak, hogy Brahms zsenialitása mit tudott létrehozni, mivé volt képes egy kedves, szinte szerény dalt változtatni.

3. Hugo Wolf – Eduard Mörike: *Der Feuerreiter*

Hugo Wolf (1860. március 13. Windischgrätz – 1903. február 22, Bécs) *Der Feuerreiter* című művének alapját képező vers a *Gedichte vom Eduard Mörike* (1804-1875) kötetből származik.⁷⁶ Két verzió jelent meg nyomtatásban: egy *Klavierlied* (dal zongorakísérettel), illetve változat vegyeskarra és zenekarra; emellett létezik egy variáció vegyeskarra és zongorára, a zenekari változat átírata, ám ennek a kiadásához Wolf valószínűleg nem járult hozzá.

A dal néhány vázlat után 1888. október 10-én, Unterach am Atterseenél, Friedrich Eckstein⁷⁷ villájában készült el tisztázatlanban. A nyomtatott kötetben, mely 1889-ben Wetzler-nél⁷⁸ jelent meg, a 44. szám alatt található. Kérdéses, hogy Mörikének tetszett volna-e a vers megzenésítése, de Wolf értett hozzá, hogyan adja vissza a vers hangulatát, elnyerve ezzel a közönség és a kritikusok elismerését egyaránt. Ahogyan Fischer-Dieskau írja, aki – Richterrel karöltve – ezt a dalt is páratlanul szólaltatta meg a maga idejében:

Kísérteties démoniség, fenyegető lángok lobogása úgy megformálva, mint sehol máshol, és a fokozódó izgalom a mesélőt magát is az események megélésére készíti.⁷⁹

A dal először 1892. március 3-án hangzott el, a Berliini és Potsdami egyesített Wagner Egyesületek matinéjén Berlinben, a Duysen'schen Saalban. Wolf egyszemélyben látta el az énekes és a zongorakísérő szerepét is. 1896. október 3-án Mödlingben Walter Bokmayer énekelte a *Feuerreitert* és Joseph Schalk zongorázott.

Wolf saját szavai szerint 1892 nyarán alkotta a Mörike vers kórusra és nagyzenekarra írott változatát. A mű előadását Siefried Ochsnak (karmester, zeneszerző és kiadó) javasolta:

Jelen formájában a művet rendkívül hatásosnak tartom. A kórus nagyrészt *unisono* énekel, ezáltal a betanítás határozottan egyszerűbb lesz önnek. A zenekart sem fogja túlzott követelmény elé állítani.⁸⁰

⁷⁶ Wolf könyvtárában: 6. kiadás, G. J. Göschen, szerk. (Stuttgart, 1876).

⁷⁷ Filozófus, pergamenpapírgyáros, polyhistor, bizonyos formában Wolf magántitkára, mint ahogyan Bruckneré is volt.

⁷⁸ Doblinger elődje.

⁷⁹ „*Geisterhafte Dämonie, das Lodern bedrohlicher Flammen zu gestalten wie kein anderer und den Erzähler selbst in steigender Erregung das Geschehen miterleben zu lassen.*” Dietrich Fischer-Dieskau, *Hugo Wolf, Leben und Werk*. (Berlin: Henschel, 2003), 435. o.

⁸⁰ „*Ich [...] halte das Stück in seiner jetzigen Gewandung für äußerst effektiv. Der Chor singt zum größten Teil unisono, wodurch Ihnen die Arbeit des Einstudirens entschieden erleichtert wird. Auch das Orchester werden keine übertriebenen Anforderungen gestellt.*” Levél Ochsnak, 1892. október 16.

Eközben Potpeschniggtól, a kiváló zongoristától és dalkísérőtől (eredetileg fogorvos) is várta, hogy majd bemutatja a művet. Ochs közölte Wolffal, hogy a dalt a Mörike kötetben zongorakivonatként elfogadná, ahol is néhány, a darab kezdetén beiktatott ütem kivételével, az eredeti, szólóhangra és zongorára írott változat mellett a meghangszerelt variánst is megtartaná.⁸¹ Potpeschnigg készített egy másolatot a Wolf által módosított és változtatásokkal ellátott partitúráról,⁸² és 1893 áprilisában elő is adta a művet.⁸³

1893 októberétől Wolf levelezésében az Ochs által Berlinben megígért koncert volt a téma. 1893 novemberében írta Emil Kauffmannak,⁸⁴ hogy Ochs „szorgosan próbált”, és hogy „a Tűzlovassal vért izzadt”.⁸⁵ Egy Oskar Grohenak⁸⁶ küldött levelében pedig az áll, hogy Ochs „szörnyen siránkozott a *Feuerreiter* nehézségei miatt”.⁸⁷ 1894 januárjában Wolf Berlinbe utazott és jelen volt a próbákon:

Ezek után jöttek az én dolgaim, először a *Feuerreiter*, majd az *Elfenlied*. [...] Noha a műveket csak első alkalommal próbálták, mégis egészen kitűnően ment. [...] A kórus rendkívüli, és a zenekar is kitűnően teljesít. Mindenütt dicsérik a színes hangszerelést és jellegzetes hanghatásaimat.⁸⁸

Az 1894. január 8-i koncerten Wolf művei nagy sikert arattak: az *Elfenlied*-et meg kellett ismételni, és ami a *Feurreiter*-t illeti:

Österreichische Nationalbibliothek Hss. 173/5-3. Ernst Hilmar: *Hugo Wolf Enciklopädie*. (Tutzing: Hans Schneider, 2007), 81.

⁸¹ Levél Ochstól, 1893. febr. 21. Venator und Hanstein Kat. 64, Bücher Nr. 825. Ernst Hilmar: *Hugo Wolf Enciklopädie*. (Tutzing: Hans Schneider, 2007), 81.

⁸² Zerny levele, 1894. júl. 16. Ernst Hilmar és Walter Obermaier, szerk.: *Briefe an Frieda Zerny*. (Wien: Musikwissenschaftliche Verlag, 1978), 47.

⁸³ Levél Potpeschniggnek, 1893. ápr.13. Heinz Nonveller, szerk.: *Briefe an Heinrich Potpeschnigg*. (Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1923), Nr. 20.

⁸⁴ Zeneigazgató, karmester, zeneszerző.

⁸⁵ Levél Kauffmann-nak, Edmund Hellmer, szerk.: *Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann*. (Leipzig: Fischer, 1903), Nr. 42.

⁸⁶ Bíró és amatőr komponista, Wolf egyik támogatója.

⁸⁷ Levél Grohé-nak, 1893. dec. 12. Heinrich Werner, szerk.: *Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe*. (Berlin: Fischer, 1905), Nr. 74.

⁸⁸ „Nun kamen meine Sachen daran u.z. zuerst der *Feuerreiter* u. darauf das *Elfenlied*. [...] Obwohl die Stücke zum erstenmale probiert wurden, gings doch schon ganz famos. [...] Der Chor ist außerordentlich studiert u. das Orchester leistet Vorzügliches. Allenthalben rühmt man die farbenvolle Instrumentation u. die Eigenart meiner Klangeffekte.” Levél Köchertnek, 1894 jan. 6. Franz Grasberger, szerk.: *Briefe an Melanie Köchert*. (Tutzing, 1964), Nr. 95.

A Feuerreiter fantasztikuma még jelentősebb hatást gyakorolt a közönségre. Mindenki visszafojtott lélegzettel követte a mű menetét, és a végén tomboló taps tört ki.⁸⁹

Kauffmann a darab zenekari változatának előadásáról írott kritikájában a következőket írta:

Wolf a vers félelmetes karakterét zenéjében a költő segítségével valóban zseniális módon ábrázolta, a versbeli események szörnyű háttére zenéjén keresztül különösen nagy hangsúlyt kap.⁹⁰

Az 1894. december 2-i bécsi koncertet Wolf „zenei államcsínynek” nevezte: a *Feuerreitert* előadták a Gesellschaftskonzerten, és nemcsak a közönség köreiből aratott lelkes sikert, hanem a kritikusok is csaknem mind (Hanslickot is beleértve) elismerően nyilatkoztak róla.⁹¹ A darabot előadták Frankfurtban (1894. december 14.), Stuttgartban (1895. január 29.), Kölnben (1895. január 8.) is. Emellett sikeres tárgyalásokat folytatott a Schott kiadóval a mű megjelentetéséről. Októberre elkészült a nyomtatott zongorakivonat és partitúra.⁹² 1895 októberében Wolf kiadót váltott (ami neki 2500 márkába került), Schott-tól a mannheimi Heckel céghez ment át.

A dal- és zenekari változat mellett létezik még egy variáció kórusra és zongorára, mint „szükségmegoldás”. 1900. március 21-én például ezt a változatot adta elő a Német Dalegyesület (Deutschen Singverein) Prágában.

a. Eduard Mörike: *Der Feuerreiter*

A *Der Feuerreiter* – *A Tűzlovás* című dal tehát a 44. az 1888-ban megzenésített 53 dal közül, melyeket Wolf Eduard Mörike 1832-ben írott verseire írt. A vers első változata egyike Mörike első alkotásainak: valamikor 1823-24 táján születhetett, amikor a költő teológiát tanult Tübingenben. Elsőként a *Maler Nolten* (1832) című regényében jelent meg. Tíz évvel később átdolgozta a verset és beiktatott egy új harmadik versszakot.

⁸⁹ „Eine noch bedeutendere Wirkung übte die Phantastik des Feuerreiters auf das Publikum aus. Alles folgte mit atemloser Spannung dem Verlaufe des Stückes, u. tosender Beifall brach am Schlusse desselben aus.” Levél Köchertnek, 1894 jan. 9. Franz Grasberger, szerk.: *Briefe an Melanie Köchert*. (Tutzing, 1964), Nr. 98.

⁹⁰ „Wolf das unheimliche Element der Dichtung in seiner Musik an der Hand des Dichters in wahrhaft genialer Weise dargestellt (habe), der graue Hintergrund des Gedichtes ist durch seine Musik vorzüglich hervorgehoben.” Ernst Hilmar, *Hugo Wolf Encyclopädie*. (Tutzing: Hans Schneider, 2007), 82. o.

⁹¹ Levél Potpeschniggnek, 1894. dec. 16. Heinz Nonveller, szerk.: *Briefe an Heinrich Potpeschnigg*. (Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1923), Nr. 41.

⁹² Levél a Schott kiadónak, 1894. nov. 5. *Brief an Schott*, Schott-Archiv, 3301. Ernst Hilmar: *Hugo Wolf Encyclopädie*. (Tutzing: Hans Schneider, 2007), 82.

A misztikus hangulatú vers a ballada műfaji kategóriájába tartozik: nem a történet maga áll a középpontban, hanem a lüktető, sürgető, fokozódó feszültsége a történeteknek. Az öt strófa tíz-tíz sorból áll, elsősorban trocheusokból állnak a verssorok. Az első négy sor szerkesztése keresztrím: a-b-a-b, majd a következők másképp kapcsolódnak egymáshoz. Négy sor ölelkező rím, beiktatva egy három soros refrént is, melynek harmadik sora az ölelkező rím utolsó tagja: c-d-d-R-R-c. A refrénnek más a ritmusa, anapestusok szakítják meg az eddigi trocheusok lüktető száguldását, ezzel is tovább fokozva a feszültséget. A sorok tiszta végrímmel kapcsolódnak egymáshoz: wieder – nieder, Trümmer – nimmer.

Der Feuerreiter

1. *Sehet ihr am Fensterlein
Dort die rote Mütze wieder?
Nicht geheuer muß es sein,
Denn er geht schon auf und nieder.
Und auf einmal welch Gewühle
Bei der Brücke nach dem Feld!
Horch! das Feuerglöcklein gellt:
Hinterm Berg,
Hinterm Berg
Brennt es in der Mühle!*

2. *Schaut, da sprengt er wütend schier
Durch das Tor, der Feuerreiter,
Auf dem rippendürren Tier,
Als auf einer Feuerleiter!
Querfeldein! durch Qualm und Schwüle,
Rennt er schon und ist am Ort!
Drüben schallt es fort und fort:
Hinterm Berg,
Hinterm Berg,
Brennt es in der Mühle!*

3. *Der so oft den roten Hahn
Meilenweit von fern gerochen,
Mit des heil'gen Kreuzes Span
Freventlich die Glut besprochen -
Weh! dir grinst vom Dachgestühle
Dort der Feind im Höllenschein.
Gnade Gott der Seele dein!
Hinterm Berg,
Hinterm Berg,
Rast er in der Mühle!*

4. *Keine Stunde hielt es an,
Bis die Mühle borst in Trümmer;
Doch den kecken Reitersmann
Sah man von der Stunde nimmer.
Volk und Wagen im Gewühle
Kehren heim von all dem Graus;
Auch das Glöcklein klinget aus:*

A tűzlovas

1. Látjátok ott az ablakocskában,
A piros sapkát ismét?
Gyanús, valami baj van,
Mert fel s alá járkál.
És egyszerre csak micsoda forgatag
A hídnál, a mező felé!
Hallgassátok! A tűzharang sikolt:
A hegy mögött,
A hegy mögött
Lángol a malom!

2. Nézzétek, ott vágat merőn tombolva,
A kapun át a Tűzlovas,
Csonttá aszott gebéjén,
Mint egy tüzes létrán!
Toronyiránt, füstfelhőn és fojtó hőségen át,
Rohan és már ott is van!
Arra hallatszik tovább és tovább:
A hegy mögött,
A hegy mögött
Lángol a malom!

3. Te, ki oly gyakran a piros kakast
Mérföldnyi távolságból megérezted,
A szent kereszt szilánkjával
Galádul megidézted az izzást –
Jaj! Rád vigyorog ott a tetőről
A gonosz pokoli fényben.
Kegyelmes Isten, Tiéd a lélek!
A hegy mögött,
A hegy mögött
Őrjöng a malomban!

4. Egy óra sem telt belé,
Míg a malom romba dőlt;
Ám a hetyke lovast
Attól az órától senki sem látta többé.
Nép és szekerek tömegesen
Térnek haza a borzalomból;
A harangocska is elcsendesül:

*Hinterm Berg,
Hinterm Berg,
Brennt's!*

*5. Nach der Zeit ein Müller fand
Ein Gerippe samt der Mützen
Aufrecht an der Kellerwand
Auf der beinern Mähre sitzen:
Feuerreiter, wie so kühle
Reitest du in deinem Grab!
Husch! da fällt's in Asche ab.
Ruhe wohl,
Ruhe wohl
Drunten in der Mühle!*

A hegy mögött,
A hegy mögött
Lángol...

5. Egy idő múlva egy molnár
Csontvázat talált egy sapkával
A pince falánál egy gebe csontjain
Egyenesen ülve:
Tűzlovas, mily hűvösen
Lovagolsz sírod felé!
Huss! Ekkor hamvába hull.
Nyugodj békében,
Nyugodj békében
Ott lent a malomban!

b. A dal

A megzenésítésben a hangsúly eltolódik a wagneri vezérmotívum, a *leitmotif* ideája felől a ritmikái és a szerkezeti motívumok összefüggésének irányába. Ezek könnyebben kombinálhatók a szöveg igényei szerint. A mű harmóniai szerkezete tonális, ám dallamvilága gyakran erősen kromatikus, rögtön a zongoraszólam kezdő ütemeitől fogva. Az indító, lefelé gördülő kromatikus triolák izgatott hangulata fél ütem alatt megteremti a dal atmoszféráját. A strófák változó zenei anyaga tökéletesen visszaadja az eseményeket, sodró erejével elénk festi a tűz okozta, vallási miszticizmussal átszótt rémületet.

A versben a Tűzlovas történetét átkomponált szerkesztéssel ábrázolja a szerző, igaz, a „Hinterm Berg...”⁹³ (23. ü.) kezdetű sorok, melyek az ötből négy versszak refrénjének kezdő szavai, formai tagolást is jelentenek, az egyes zenei szakaszok végét. Az öt versszakból csak az első kettőben hangzik el ugyanaz a szöveg refrénként: „Hinterm Berg, hinterm Berg brennt es in der Mühle!”⁹⁴ Ennek megfelelően ezeken a helyeken (23-26. és 43-46. ü.) a zenei anyag is tökéletesen egyezik, az ének- és a zongoraszólamban egyaránt. A többi strófában a versszakok utolsó sora változik meg, illetve az ötödik strófában az utolsó szó kivételével, „in der Mühle”⁹⁵ a teljes refrén szövege más: „Ruhe wohl, ruhe wohl, drunten in der Mühle!”⁹⁶ (122. ü.). Csupán a szavak ritmusa idézi vissza az előző versszakok záró sorait, és a zongoraszólam harmóniai sejtetik az előzményeket, pusztán technikailag a szöveg ritmusára, illetve a történésekre egyaránt utalva.

A szöveg elemeire rímelő zenei szakaszokból áll össze a kép. A tömeget, az általános zűrzavart, ijedelmet és izgatottságot a 15. ütemben kezdődő dallam és ritmus

⁹³ „A hegy mögött...”

⁹⁴ „A hegy mögött, a hegy mögött lángol a malom!”

⁹⁵ „A malomban”

⁹⁶ „Nyugodj békében, nyugodj békében, ott lent a malomban!”

jelképezi: a felső szólamban triola, majd kis nyújtott ritmus, mindezt a bal kézben izgatott kisnyújtott / negyed ritmusú akkordok kísérik – „Und auf einmal welch Gewühle bei der Brücke, nach dem Feld!”⁹⁷ A 84. ütemben tér vissza majd ez az anyag, a szövegnek megfelelően: „Volk und Wagen im Gewühle kehren heim all’ dem Graus...”⁹⁸ A tűzharangot a 23-26. ütemben először megszólaló „h” pedálhang jeleníti meg, a mű hangnemének alapja, oktáv tremolóban – természetesen a tonális terv részeként. A szoprán regiszterben halljuk, magasan sikoltozva, háromszoros *fortissimoban*, a refrént kísérve. A harmadik versszakot kivéve mindegyik refrén alatt visszatér a „h” hang. A 43-46. ütemekben megismétlődik ez a zenei anyag. A 92. ütemtől a 100. ütemig ismét halljuk a tűzharangot, egyre halkulva, akadozva: a tűz hamvába hull lassan. A 122. ütemben, az utolsó strófában jelenik meg utoljára a „h” pedálhang, de most már egy oktávval alacsonyabban, *pianissimo*: tűzharangból lélekharanggá változott, innen már a dal végéig szól a megholtakért, magáért a Tűzlovasért is: „Ruhe wohl, ruhe wohl, drunten in der Mühle”.⁹⁹

A Tűzlovas az ördögöt is jelképezi a versben. (Ne felejtsük el, Mörike teológiát tanult, mikor ezt a versét írta.) A lovas patadobogása mellett, mely rettegésben tartja a vidéket, a természetfeletti erők és a kétségbeesés rémületének szörnyei is megjelennek. A második versszakban, a 27. ütemmel kezdődő szakaszban említi először nevén nevezve a Feuerreitert, ahol a dallam kíséretében megjelenő anyag is teljesen új az eddig hallottakhoz képest. A basszusban a nyújtott ritmusok (az eddig zakatoló kis nyújtott ritmusok nagyított változatai) a súlyt, az ijesztő dobogást jelképezik, míg a jobb kézben pattogó, tizenhatod triolákkal tűzdelt dallam vetíti elénk a tűz cikázását. A 27-28. ütem démonikus hangulatú basszus dallama, a lefelé lépő bővített szekunddal („d - cisz - b - a”) szintén a Tűzlovas sajátja, mely a darab drámai csúcsán még visszatér. Az 55-70. ütemek, illetve a 111-120. ütemek, ahol direkt említi a versben a költő a természetfeletti erőt, gondoljunk akár az Ördögre, akár az őt megtestesítő Tűzlovasra, az akkordváltások különlegesen kromatikusak.

A szófestés tehát nagyon erősen jelen van a mű során. Különösen „látványos” az utolsó versszakban: „Husch! Da fallt’s in Asche ab...”¹⁰⁰ – a zene is elenyészik, hamvába hull, mint a Tűzlovas.

⁹⁷ „És egyszerre csak micsoda forgatag a hídnál a mező felé!”

⁹⁸ „Nép és szekerek tömegesen térnek haza a borzalomból.”

⁹⁹ „Nyugodj békében, nyugodj békében ott lent a malomban.”

¹⁰⁰ „Huss! Ekkor hamvába hull...”

A szófestésnek emellett az elsődleges, nyilvánvalóbb szintje mellett van egy második is: a különböző zenei anyagok összekapcsolódása, egy mélyebb szinten történő reakció, a zenei szövet reflektálása a szövegre, immár a dallami *leitmotif* technikát használó szerkesztésben. Erre példa a második versszak második fele, a 35-42. ütem közötti rész: „Querfeldein! durch Qualm und Schwüle rennt er schon und ist am Ort! drüben schallt es fort und fort.”¹⁰¹ A tűzlovas keresztülszáguld a vidéken, halljuk a hozzá kapcsolódó zenei anyagot. Majd rögtön (39. ü.) jön a reakció, de csak a kíséretben megjelenve, konkrét szövegi utalás nélkül: az a zenei anyag kapcsolódik hozzá, mely az izgattott, menekülő embereket jeleníti meg.

Végül a szófestés bizonyos értelemben magában a darab harmóniai világában is megjelenik. Például a harmadik versszak első szakaszában (47-54. ütem), illetve az utolsó strófa erre rímelő, 103-110. üteme közötti részében, ahol a dallam egyáltalán nem bonyolult: tonális, az egyszerű népre utal. A harmóniak – főleg a kétszer négy ütemes szakasz első szakaszában (47-50. ütem), D – A – G – Cisz⁶ – h – e⁶ – Cisz – Fisz hármashangzatok – is sokkal egyszerűbbek a Tűzlovast megjelenítőknél. Közvetlenül utána, az eddigi, viszonylag nyugodt harmóniai világnak szöges ellentétéként az 55. ütemben lecsap a Tűzlovast ábrázoló eltorzult, magából kifordult kromatika, megkezdve a darab drámai csúcsára való felvezetést. A 60. ütem második felétől a zongoraszólamban a két kéz ellentétes irányú, tiszta kromatikájú tágulásban, oktávokban feszíti még tovább a kereteket, hogy a 63. ütemtől megindulhasson a zongora felső szólamában a 27. ütemből ismert bővített szekundos dallam (most h-mollban), jelezve a tűz, a Gonosz féktelen tombolását. Ez a dal drámai csúcspontja, nevezzük „pozitív” csúcspontnak; az énekszólam fölé is azt írja a szerző: *wild*.¹⁰² A 65. ütemtől ez a bővített szekundos dallam az alapja egy zongora közjátéknak, mely a második versszakig (71. ü.) tart.

A tombolás lassan nyugodni látszik, a 69-70. ütemben már *unisono* halljuk a dallamot a zongorában három oktávban, de csak azért vonul vissza, hogy a 71. ütemtől, a negyedik versszak elejétől kezdve újra indulhasson a fokozás. Most a basszus szólamban halljuk oktávban a bővített szekundos dallamot, a Tűzlovast jellemző súlyos, nagy nyújtott ritmusokban, míg a felső szólamban folyamatos kisnyújtott, lovagló-ritmusú akkordok segítik a feszültség további növelését. A szöveg: „Keine Stunde hielt es an, bis die Mühle barst in Trümmer”.¹⁰³ Az énekszólam a basszus dallamának második hangján belépve,

¹⁰¹ „Toronyiránt! Füstfelhőn és fojtó hőségen át rohan és már ott is van! Arra hallatszík tovább és tovább.”

¹⁰² „Vadul”

¹⁰³ „Egy óra sem telt belé, míg a malom romba dőlt.”

kissé figurálva követi azt. A zongora szólam legtávolabbi hangjai között itt több mint 4 oktáv van, ezzel is jelezve a különleges helyzetet. A 76. ütemtől hirtelen f-mollba, a főhangnem poláris molljába kerülünk, a szöveg mondanivalóját tükrözi a hirtelen váltás: „doch den kecken Reitersmann sah man von der Stunde nimmer”.¹⁰⁴ A strófát indító d-moll V. fokán zár az első négy ütem, még egy külön betoldott ötödik ütemmel megerősítve a domináns A-dúr záróakkordot; innen zuhanunk 7 kvintet a következő ütem f-moll indulására, ahonnan esz-mollba süllyed tovább a zene. A 91. ütemben visszatalálunk h-mollba, s utoljára halljuk a „h” hangon megszólaló tűzharangot fent, a kétvonalas oktávban: a 91-102. ütem a dal „negatív” csúcspontja.

A hangnemeket az egyes részleteknél említettük, most nézzük meg folyamatában, mi is történik? A dal alaphangneme tehát h-moll, de stabil h-moll érzetet – vagy bármilyen más hangnemet – hosszú ideig nem fogunk tapasztalni. A folyamatos kromatikus dallam az énekszólamban és a kíséret nem engedi a tonalitás kialakulását. A zongoraszólam kezdő másfél üteme visszatér – miután két oktávot felfelé kúszott a jobb kéz dallama – a 12. ütem második felében, mintegy megindítva az első nagyobb dallammenetet az énekszólamban, az eddigi kiáltás-szerű megszólalásokhoz képest. Ez vezet majd el a h-moll megérkezéséhez: az első versszak refrénje előtt, a 22. ütemben a h-moll dominánsával kezdődően.

A második versszak elején, a 27. ütemtől a 32. ütemig d-mollban vagyunk, az alaphangnem párhuzamos dúrjának *minore* hangnemében. Ezután ismét nem egyértelmű a hangnemi hovatarozás, és a 41. ütemben megint a refrénnel jelenik meg a h-moll, mintegy hangnemi refrént is alkotva ezzel.

A harmadik versszak első nyolc üteme (47-54. ü.) D-dúrban van, illetve közben h-moll felé is kitér, de a korábban említettek szerint az 55. ütemtől, a „Feind”¹⁰⁵ említésekor ismét elveszítjük a hangnemérzetünket, sűrűsödik a kromatika, és a refrénnel ugyan visszatér a h-moll, de erősen alterált hangokkal színezve.

A negyedik versszak újra d-mollban kezdődik, de csak 5 ütem erejéig marad így, ekkor jön a váratlan f-moll fordulat a 76. ütemben, majd a 78. ütemben esz-mollba modulál a zene. A 82-83. ütemekben ismét úgy érezzük, mintha d-moll felé közelítenénk, de rögtön utána ismét elveszítjük a biztos tonalitást, mígnem a refrén (91. ütem) előtti ütemben a domináns újra jelzi a h-moll megérkezését.

¹⁰⁴ „Ám a hetyke lovast attól az órától senki sem látta többé.”

¹⁰⁵ „Ellenség”

Az utolsó versszak – Nach der Zeit...¹⁰⁶ – megint D-dúrban indul; *bedeutend ruhiger*,¹⁰⁷ áll a szerzői utasítás. A 111. ütemtől d-moll, h-moll, fisz-moll és Esz-dúr színű ütemek követik egymást, míg végül a 118. ütemben az alaphangnem hetedik fokú szűkszeptimje (szekundfordításban, mely különben gyakori a darab során) hozza vissza a h-mollt, és vele együtt az utolsó refrént, most már a végső megnyugvásra, zárlatra.

Melodikai szempontból is érdekes, ahogyan a dal kezdő ütemének hangjaiból álló kis téma: „g - fisz - („f”-et kihagyva) - e - fisz - g - fisz” – mely a mű elején a sürgésforgást, a feszültséget, az eljövendő izgalmakat vetíti elénk –, hangulati jelentését illetően is átalakul a darab végére. A „fisz” tengelyt körüljáró alsó és felső váltóhangokból álló rövid dallam visszatér az 1-2. versszak refrénjében, az énekszólamban (a „g - fisz”-t megismételve), majd a zongora balkezének felső szólamában folytatódva („g - fisz” a 25. illetve 45. ütemben). A harmadik és negyedik versszak refrénjeiben csak a „g - fisz” lépés idézi fel a korábban hallottakat, majd végül az utolsó versszak záró szakaszában ismét visszatér a nyitódallam (122-125. ü.) az énekszólamban augmentált formában.

c. Kórusmű nagyzenekari kísérettel

Nézzük hát, milyen hangszerelést illetve változtatásokat talált ki Wolf a kórus-zenekari változatban, mellyel még nagyobb sikereket aratott.

A legszembetűnőbb természetesen az énekszólám megváltoztatása: az eredeti szólóhangot itt négyszólamú vegyeskar váltja fel. A zenekar alkalmazásával sem fukarkodik a szerző: a szimfonikus nagy zenekarban a vonóskar mellett piccolo, két fuvola, két oboa, két A-klarinét, három fagott, négy D-kürt, három C-trombita, három harsona, egy basszustuba, egy H-fisz timpani és egy tamtam is megtalálható. A tamtam a kínai és hindosztáni zenében gong néven fordul elő, a franciák *Beffroin*ak nevezik, mely majdnem egyértelmű a vészharang jelentésével, e darabban is ennek megfelelő funkciót tölt be.

A lefelé guruló nyitó triolák a dalnak megfelelően a mélyebb regiszterekben szólalnak meg: a brácsa és cselló szólamokban, illetve a klarinét, majd a második ütemtől a harmadik fagott és a bőgők is bekapcsolódnak. Különbség a dalhoz képest, hogy itt a triolák mellett már a kezdettől fogva jelen van a másik két fagott szólamban az a lefelé lépő oktávmozgás, mely a felette lévő triolák megfelelő hangjait kettőzi, ám a dalban csak az ötödik ütem második felében jelenik meg. Az ötödik ütemtől, ahogyan lassan

¹⁰⁶ „Egy idő múlva...”

¹⁰⁷ „Jelentősen nyugodtabban”

feljebb kúsznak a triolák, a hegedűk is bekapcsolódnak. Folyamatosan dúsul a zenekari szövet: a 7. illetve 9. ütemtől a két oboa, majd 9. és 11. ütemtől a két-két kürt is belép.

Lássuk, mi történik eközben az énekszólamokban? A szoprán szólam lép be először, ugyanazon a hangmagasságon és ugyanakkor, mint a dalban az énekszólam: „Sehet ihr am Fensterlein...”.¹⁰⁸ Általában a műre jellemző, hogy ha a szoprán is énekel, akkor ők szólaltatják meg a dalt. Őket követi a tenor, fél ütemmel később, egy szexttel alacsonyabban, kánon szerkesztésben, de nem reális hangközökkel. A negyedik ütemben lép be egy negyed eltéréssel az alt és a basszus, más dallammal, de a ritmus azonos jellegű, ha nem is egyforma a kezdő dallammal. Ők is párt alkotnak, a kezdő négy hang megegyezik, lehetne akár egy reális kánon is, de utána már másképp folytatódik a két szólam.

Az 5. ütem második felében belépő „Sehet ihr...”¹⁰⁹ tenor-basszus felkiáltás az eredeti dalban nem szerepel, csak a 7. ütemben tér vissza a dal a szopránban a soron következő szakasszal: „Nicht geheuer muss es sein”.¹¹⁰ A dal verzióban ezalatt a szöveg alatt hallható „esz-e” bővített oktávugrást a kórus változatban már „esz-fesz”-nek írja Wolf, nyilván a könnyebb énekelhetőségért. A 7. ütemhez tartozó szűk szeptim felütés után a tenor és a basszus, majd másfél ütemmel később ugyanígy a tenor és az alt szext párhuzamban halad felfelé, míg a 9. ütemtől a szoprán és vele együtt *unisono*ban a basszus is folytatja a dallamot.

Csak a kórusműben szerepel a 12. és 13. ütemben berobbanó tutti „Seht!”¹¹¹ szűkített szeptim felkiáltás. Itt történik meg a darabban egyetlenegyszer, hogy Wolf betold egy ütemet, pontosabban megismétli még egyszer a dalban elhangzó 12. ütemet, mely a két „Seht” alatt hangzik el a zenekarban, csak egy hangot változtatva az eredeti 12. ütemen: az utolsó tizenhatod „fisz” helyett „g” lesz. Ez a hely, melyet a korábbiakban már említettünk: itt – a zenekari változatban a betoldás miatt pontos formában a 13. ütemben – tér vissza az indító másfél üteme a kíséretnek, mely a darab alapmotívumát („g - fisz - e - fisz - g - fisz”) is tartalmazza.

A 14-15. ütem zenekari fokozása – természetesen az ellentétes irányú kromatikus menetet is felhasználva (I-II. hegedű, brácsa a csellók és a 3. fagott ellenében) – vezeti fel a 16. ütemben megszólaló *tuttit*. Nevezhetjük *tuttinak*, bár a tamtam hiányzik, de ettől a tényről talán eltekinthetünk, mivel csak három ütése lesz összesen a darab során. Viszont

¹⁰⁸ „Látjátok az ablakocskában...”

¹⁰⁹ „Látjátok őt...”

¹¹⁰ „Gyanús, valami baj van.”

¹¹¹ „Nézzétek!”

ekkor lép be először a két piccolo és a két fuvola, a két C-trombita és a timpani, és hogy a hangzást még tovább erősítse, Wolf az énekkart is *unisono* használja: „Und auf einmal welch Gewühle bei der Brücke, nach dem Feld!”¹¹²

A 20. ütemben hirtelen eltűnik a zenekari basszus, a fagottok, harsonák, a tuba, a csellók és a bőgők, megszólal a férfikaron a figyelmeztetés: „Horch! Das Feuerglöcklein gellt”.¹¹³ A nőikar folytatja a mondatot és énekli a refrént: „Hinter'm Berg, hinter'm Berg, brennt es in der Mühle!”¹¹⁴ A tűzharang a piccolókon, fuvolákon és a hegedűkön cseng. A dal verzióban ezek után a zongoraszólam ismétli meg a dallamot, persze megharmonizálva a bal kézben, míg a jobb kézben halljuk a tűzharangot. A zenekari változatban ezt a szakaszt a férfikar is énekli (26-27. ü.), a tűzharangból pedig elmaradnak a piccolók erre a két ütemre.

A versszak második szakasza, ahol feltűnik maga a Tűzlovas: „Schaut! Da sprengt er wütend schier durch das Tor, der Feuerreiter, aud dem rippendürren Tier, als auf eine Feuerleiter!”¹¹⁵ Újra a teljes zenekart használja a szerző, rendkívül változatos szimultán ritmusokkal. A tűzlovast megjelenítő – a dal megfelelő helyén a zongora basszusban megszólaló – súlyos dallamot itt a harsonák és a tuba fújják. Eközben a basszus (a három fagott, a III-IV. kürt és a vonós basszusok) Wagner walkürjeit idéző ritmusokkal és dallammal idézi elénk a démoni lovaglást. A súlyt a dalban nem szereplő, de itt megtalálható szerzői utasítás is megkívánja: „Etwas gemessen, doch lebhaft”.¹¹⁶

A 36. ütemtől újra a Tempo I. érvényes, ám a refrén előtti fokozás tovább folytatódik. „Querfeldein! durch Qualm und Schwüle rennt er schon und ist am Ort! drüben schallt es fort und fort.”¹¹⁷ A dalban ebben a részben az énekszólam az ütem második negyedére lép be, a zenekari változatban a basszus szólam mintegy „elűt” a többi szólamnak, ütemsúlyon megelőlegezve a többi szólamot, melyek a 36-39. ütemekben – a záró „Ort” szó alatt énekelt szűkített hármastól eltekintve – *unisono* éneklik a dallamot. Különbség a dalhoz képest az „Ort” szóra énekelendő hang és akkord hossza: az eredetiben fél kotta szerepel egy nyolcaddal átkötve, míg a második változatban az ütemet kitöltő egész hang szerepel, mely szintén a feszültség fokozásának további eszköze. Ez kóruson sokkal hatásosabb, hiszen a zenei anyag ösztönösen követeli

¹¹² „És egyszerre csak micsoda forgatag a hídnál, a mező felé!”

¹¹³ „Hallgassátok, a tűzharang sikolt!”

¹¹⁴ „A hegy mögött, a hegy mögött lángol a malom!”

¹¹⁵ „Nézzétek! Ott vágat merőn tombolva, át a kapun a Tűzlovas, csonttá aszott gebéjén, mint egy tüzes létrán!”

¹¹⁶ „Valamivel kimértebb, de élénken”

¹¹⁷ „Toronyiránt! Füstfelhőn és fojtó hőségen át rohan és már ott is van! Arra hallatsz tovább és tovább.”

a *crescendo*-t, mely egy énekkaron jobban érvényesül, mint egyetlen szólóhangon. A továbbiakban a férfikar vezeti fel a refrént, mely az első versszakkal (24-27. ü.) tökéletesen megegyező formában következik: megosztva a női- és a férfikar között, azonos zenekari kísérettel, ahol csak a timpani (!) képviseli a zenekari basszust (44-47. ü.).

A harmadik versszak egy teljesen más stílusú és hangulatú zenei anyaggal kezdődik, ezt jelzi a strófát megelőző ütemvonalra kitett korona. Ezt a lélegzetvételnél megállást a dalban még nem jelezte Wolf, bár a zene természetéből adódóan nyilvánvaló egy pillanatnyi cezúra szükségessége. A nagy apparátusú előadásnál azonban szükséges az egyértelmű utasítás. „Der so oft der rothen Hahn meilenweit von fern gerochen, mit des heil’gen Kreuzes Span freventlich die Glut besprochen”.¹¹⁸ Az eddigi sokféle és szaggatott ritmusú hangszeres szólások helyett most az énekkari anyag hangulatának, a nagy *legatok*nak megfelelő a hangszerek mozgása is: a vonóskar *piano tremolóit* a trombiták és a harsonák nagy ívű, 6 ütemen keresztül *colla parte*, fél kottákból álló dallama erősíti. Eközben a bőgők puha, minden második negyeden felhangzó *pizzicato*i lágyítják tovább a hangzást. Ennek a nyolc ütemes résznek a vége felé azonban már újra kezdődik a fokozás, és az 56. ütemben újra lecsap a borzalom, előkészítve a darab drámai csúcspontját: „Weh! Dir grinst vom Dachgestühle dort der Feind im Höllenschein. Gnade Gott der Seele dein!”.¹¹⁹ Az előzőekkel ellentétben a zenekari anyag egyre összetettebb, kromatikus, triolák és tizenhatod futamok tarkítják, és ismét a teljes apparátus részt vesz benne. A szétfeszülő, táguló ambitusú kromatikus menetekre lép be a refrén, itt már tombol a zene. Csak egyszer halljuk a refrén anyagát (64-65. ü.): a teljes, négyszólamú kórus énekl. Most tartunk a mű „pozitív” csúcspontjánál.

A második versszakhoz hasonlóan a soron következő negyedik strófánál is a harsonák és a tuba szólaltatják meg a Tűzlovast jelképező súlyos, lefelé haladó bővített szekundos dallamot (72-77. ü). A tenor és a basszus *unisono* énekel felette. Ekkor (76. ü.) halljuk először a tamtam-ot, egy ütés erejéig, az elkövetkező harmóniai váltás hangulati előkészítésének részeként. A 78. ütemben bekövetkező hirtelen f-mollba történő moduláláskor az említett döngő nyújtott ritmusokat felvonultató dallamot a fagottok veszik át, megerősítve a félkottákban vonuló brácsa és cselló szólammal. A lovast a nagy szeptimmal jellemző dallamot az alt szólam énekl.

¹¹⁸ „Te, ki oly gyakran a piros kakast mérföldnyi távolságból megérezted, a szent kereszt szilánkjával galádul megidézted az izzást.”

¹¹⁹ „Jaj! Rád vigyorog ott a tetőről a gonosz pokoli fényben. Kegyelmes Isten, Tiéd a lélek!”

Az emberek hazatérését – „Volk und Wagen...” – kezdetben (86. ü-től) csak a magas hangfekvésű hangszerek kísérik, majd a fagottok csatlakoznak (88. ü.), de ők is a magasabb regiszterekben játszanak. Talán a zajok messziről való közeledését akarta a szerző így kifejezni.

Egyre áttetszőbb a zenekari szövet, és a férfikar vezeti fel a nőikaron négy szólamban megszólaló, immáron megrövidült, itt is csak két ütem hosszúságú, még az előző versszak refrénjéhez képest is rövidebb, *pianissimo* megszólaló refrént: „hinter'm Berg, hinter'm Berg, brennt's”.¹²⁰ A refrén zenei anyaga töredezve folytatódik a zenekarban, míg végül elhalnak az egyre ritkábban szóló „h” pedálhangok is, a tűzharang elcsöndesült.

A magas fúvósok nélkül, mély színekkel kísérve, szinte korálként indul az utolsó versszak, *Bedeutend ruhiger und langsamer*.¹²¹ A dalhoz képest itt még a *langsamer*-t is hozzáteszi a szerző. Majd a vonóskar felvezetését követően hirtelen magasabb regiszterekbe kerülve, a fuvolák, oboák és a fagottok előlegezik meg a Feuerreiter megszólítását (113. ü.), imitálva a szó ritmusát. Amikor a kórus is megteszi a felszólítást, újra felhangzik a tamtam egy ütés erejéig, ezúttal is a kísérteties hangulatot alátámasztva. „Wie so kühle reitest du in deinen Grab!”¹²² A kimért lovagló ritmust itt a vonósok *pizzicato* pengetik. A szoprán szólam lehel bele a levegőbe: „Husch!”, majd hamvába hull a Tűzlovas – „da fällt's in Asche ab” –, ekkor halljuk a tamtamot harmadszorra (120. ü.).

A befejező rész: „Ruhe wohl, ruhe wohl drunten in der Mühle” a kürtök, harsonák, tuba és a timpani bársonyos, puha hangú kíséretével hangzik fel. A timpani gyászindulót imitáló kíséretéhez társul az ének befejezése után a két fagott és a mély vonósok, hogy lezárják a darabot.

¹²⁰ „A hegy mögött, a hegy mögött lángol!”

¹²¹ „Jelentősen nyugodtabban és lassabban.”

¹²² „Mily hűvösen lovagolsz sírod felé!”

IV. A dolgozat témakörébe illő, de részletesen nem tárgyalt művek felsorolása

1. Német romantika

Robert Schumann (1810-1858) esetében felsorolnék néhány olyan művet, melyek – bár nem teljesen illenek bele a vizsgált kategóriába, mégis – távolabbról rokonai az elemzett daraboknak. E művek esetében a szöveg mindig azonos, és bár a dallam egyik esetben sem egyforma a szóló- és kórusfeldolgozások között, a versekhez kapcsolódó kétféle variáció dallami és hangulati rokonsága mindegyik esetben nyilvánvaló.

- *Talismane* (Johann Wolfgang von Goethe)
Myrthen Op. 25 No. 8 (1840), ének-zongora¹²³
Vier doppelchörige Gesänge Op.141 No. 4 (1849), SSAATTBB
- *Im Walde* (Joseph von Eichendorff)
Liederkreis Op. 39 No. 11 (1840), é-z.
Romanzen und Balladen II. kötet Op. 75 No. 2 (1849), SATB
- *Die Lotusblume* (Heinrich Heine)
Myrthen Op. 25 No. 7 (1840), é-z.
Sechs Lieder Op. 33 No. 3 (1841), TTBB

Johannes Brahms (1833-1897) munkásságából hozható a legtöbb példa. Először olyan műveket szeretnék felsorolni, amelyeknél az eredeti melódiát is Brahms alkotta. A *Cigánydalok* szövegeit Hugo Conrat írta, pontosabban fordította – egy bizonyos Witzl kisasszonytól hallott – magyar népdalszövegek alapján. Ezen darabok megzenésítésénél először az eredetileg négyszólamú kvartettre írott sorozat született meg, mely vegyeskarral is előadható. A dalok többségében (Nr. 1, 3-4, 6-8, 11) *Vorsänger*¹²⁴ váltakozik a kórossal. A többszólamú változat befejezése után Brahms rögtön hozzálátott a szóló verzió megírásához, amelyből az eredeti feldolgozás 8-10. tételei kimaradtak.

¹²³ A továbbiakban é-z.

¹²⁴ Előénekes

Brahms így írt a műről Clara Schumannnak: „*Magyar Szerelmi dalkeringők jellegű [mű]*”¹²⁵

- *Zigeunerlieder für 4 Singstimmen und Klavier* Op. 103 (1887-1888), SATB,
zongora
 - No. 1 *He, Zigeuner, greife in die Saiten ein!*
 - No. 2 *Hochgetürmte Rimaflut, wie bist du so trüb*
 - No. 3 *Wisst ihr, wann mein Kindche*
 - No. 4 *Lieber Gott, du weisst*
 - No. 5 *Brauner Bursche führt zum Tanze*
 - No. 6 *Röslein dreie in der Reihe blühen so rot*
 - No. 7 *Kommt dir manchmal in den Sinn*
 - No. 11 *Rote Abendwolken ziehn am Firmament*
- Acht Zigeunerlieder* Op. 103 (1888), é-z.

Brahms több alkalommal is feldolgozta dalait kórusművé, más esetekben egyneműkart írt át vegyeskarrá; sokszor – mint korábban Schumann-nál említettem – az új mű dallamvilága csak karakterében, esetleg ritmusában hasonlított az eredeti dalhoz. Az alábbiaknál felsorolt darabok esetében megtalálható a zongorakísérettel ellátott egyszólamú népdal-feldolgozás és annak kórus átirata; a dallam minden esetben egybeesik az első verzióban találhatóval.

- *Das Mädchen* (szerb népdal, Siegfried Kapper fordítása)
Sieben Lieder Op. 95 No. 1 (1883), é-z.
Sechs Lieder und Romanzen Op. 93 No. 2 (1883), *Vorsänger* és SATB
- *Vergangen ist mir Glück und Heil* (német népdal, F. L. Mittler *Deutsche Volkslieder*, 1865)
Sieben Lieder Op. 48 No. 6 (1859-1860), é-z.
Sieben Lieder Op. 62 No. 7 (1873-1874), SATB

Volks-Kinderlieder WoO 31 (1857) énekhangra, zongorakísérettel (Brahms Clara Schumann gyermekei számára írta):

¹²⁵ „*Eine Art ungarischer Liebeslieder*” 1888. április. Berthold Litzmann, szerk.: *Clara Schumann – Johannes Brahms Briefe*. 1856-1896, 2. kötet. (Leipzig, 1927), 341.

- *Die Nachtigall* WoO 31 No. 2 (1857)
Sitzt a schöns Vögerl aufm Dannabaum Op. 113 No. 3 (1891), *13 Kanons für Frauenstimmen*, SSAA
- *Der Mann* WoO 31 No. 3 (1857)
Wille, wille, will Op. 113 No. 5 (1891), *13 Kanons für Frauenstimmen*, SSAA

28 *Deutsche Volkslieder* WoO posth. 32 (1858), énekhangra, zongorakísérettel:

- *Der englische Gruss* WoO 32 No. 8
Der englische Gruß, Op. 22 No. 1 (1859), *Marienlieder* Op. 22 No. 1, SATB

49 *Deutsche Volkslieder* WoO 33 (1894), No. 1-42 énekhangra, zongorakísérettel, No. 43-49 SATB *a capella* vagy zongorakísérettel (az esettanulmányokban említettek nem szerepelnek):

- *Erlaube mir, feins Mädchen* WoO 33 No. 2
Erlaube mir, feins Mädchen WoO 35 No. 3, SATB
Erlaube mir, feins Mädchen WoO 38 No. 4, SSAA
- *Guten Abend* WoO 33 No. 4
Guten Abend WoO 32 No. 26, é-z.
Spannung WoO 36 No. 7, SSAA
- *Feinsliebchen du sollst* WoO 33 No. 12
Die Versuchung WoO 32 No. 19, é-z.
Die Versuchung WoO 37 No. 7, SSA
- *Wach auf, mein Hort* WoO 33 No. 13
Tagweis von einer schönen Frauen WoO 32 No. 12, é-z.
Wach auf, mein Hort WoO 37 No. 14, SSA
- *Wach auf mein Herzensschöne* WoO 33 No. 16
Nachtgesang WoO 32 No. 14, é-z.
Ständchen WoO 37 No. 16, SSAA
- *Ach Gott, wie weh tut Scheiden* WoO 33 No. 17
Scheiden WoO 32 No. 16, é-z.
Scheiden WoO 35 No. 1, SATB

- Scheiden* WoO 37 No. 12, SSAA
- *Ich stand auf hohem Berge* WoO 33 No. 27
Ich stand auf hohem Berge WoO 37 No. 4, SSA
 - *Dort in den Weiden* WoO 33 No. 31 (tévesen hitték, hogy népdal; Zuccalmaglio műve)
Schifferlied WoO 32 No. 13, é-z.
Schifferlied WoO 38 No. 3, SSAA
Dort in den Weiden WoO 35 No. 8, SATB
Dort in den Weiden Op. 97 No. 4, *Sechs Lieder* (1885), é-z.
 - *Soll sich der Mond nicht heller scheinen* WoO 33 No. 35
Vor dem Fenster Op. 14 No. 1, *Acht Lieder und Romanzen* (1858), é-z.
Vor dem Fenster WoO 38 No. 19, SSAA
 - *Es wohnt ein Fiedler* WoO 33 No. 36
Es wohnt ein Fiedler WoO 35 No. 4, SATB
Der bucklichte Fiedler WoO 37 No. 6, SSA
Der bucklichte Fiedler Op. 93a No. 1, *Sechs Lieder und Romanzen* (1883), SATB
 - *Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n* WoO 33 No. 38
Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n WoO 35 No. 6, SATB
Gang zur Liebsten Op. 14 No. 6, *Acht Lieder und Romanzen* (1858), é-z.
Gang zur Liebsten WoO 38 No. 2, SSA
 - *Ich weiß mir'n Maidlein* WoO 33 No. 40
Hüt du dich Op. 66 No. 5 (1873), *Fünf Duette*, S, A zongorakísérettel
 - *In stiller Nacht* WoO 33 No. 42
In stiller Nacht WoO 34 No. 8, SATB
Totenklage WoO 36 No. 1, SSAA
 - *Es stunden drei Rosen* WoO 33 No. 43
Der Ritter und die Feine WoO 35 No. 10, SATB
Der Ritter und die Feine WoO 37 No. 3, SSA
 - *Es war einmal ein Zimmergesell* WoO 33 No. 46
Der Zimmergesell WoO 35 No. 11, SATB
Der Zimmergesell WoO 38 No. 11, SSA
 - *Verstohlen geht der Mond auf* WoO 33 No. 49
Altes Volkslied WoO posth. 35 No. 9, SATB
Ständchen WoO posth. 38 No. 20, SSAA

14 deutsche Volkslieder WoO 34 (1864), SATB¹²⁶

- *Mit Lust tät ich ausreiten* WoO 34 No. 2
Drei Vögelein WoO 32 No. 3, é-z.
Mit Lust tät ich ausreiten WoO 36 No. 8, SSA
- *Bei nächtlicher Weil* WoO 34 No. 3
Der Jäger WoO 32 No. 2, é-z.
Der Jäger WoO 37 No. 11, SSAA
- *Abschiedslied* WoO 34 No. 9
Altes Minnelied WoO 32 No. 17, é-z.
- *Der tote Knabe* WoO 34 No. 10
Der tote Gast WoO 32 No. 11, é-z.
Der tote Knabe WoO 36 No. 3, SSA
- *Die Wollust in den Maien* WoO 34 No. 11
Die Wollust in den Maien WoO 32 No. 27, é-z.
Die Wollust in den Maien WoO 37 No. 9, SSA
- *Schnitter Tod* WoO 34 No. 13
Schnitter Tod WoO 32 No. 21, é-z.
Schnitter Tod WoO 38 No. 5, SSAA

Az alábbi dalok háromszólamú nőikarra írott feldolgozásai nem szerepelnek a *Grove* lexikon Brahms műjegyzékében, önálló számozásuk sincsen, keletkezésük időpontja nem ismert. A Bärenreiter kiadó azonban Brahms saját átdolgozásaiként adta ki őket, Siegmund Helms előszavával.¹²⁷

- *Der Gang zum Liebchen* (cseh népdal, Joseph Wenzig fordítása, *Böhmische Volkslieder*, 1830)
Sieben Lieder Op. 48 No. 1 (1859-1862), é-z.
Op. 48 No. 1, SSA
- *Sehnsucht* (tiroli népdal, Kretschmer, Zuccalmaglio *Deutsche Volkslieder*

¹²⁶ Azokat a darabokat, amelyeket az előző sorozatnál már megemlítettem, és ebben a kötetben is szerepelnek, újra nem sorolom fel.

¹²⁷ Bärenreiter 6373. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1970).

1838-40)

Acht Lieder und Romanzen Op. 14 No. 8 (1858)

Op. 14 No. 8, SSA

- *Sonntag* (Johann Ludwig Uhland *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, 1844-5)

Fünf Lieder Op. 47 No. 3 (1859-1860), é-z.

Op. 47 No. 3, SSA

Felix Mendelssohn (1809-1847) munkásságából egy műnek találtam a témához kapcsolódó dal- és kórusfeldolgozását:

- *Hirtenlied* (Johann Ludwig Uhland)

Sechs Lieder Op. 57 No. 2 (1839. április 20.), é-z.

Sechs Lieder Op. 88 No. 3. (1839. június 14.), SATB

Hugo Wolf (1860-1903) alkotásai között az esettanulmányként feldolgozott *Der Feuerreiter* című mű mellett további két darab nagyszabású dal- és nagyzenekari kísérettel ellátott kórusfeldolgozása található:

- *Dem Vaterland* (Robert Reinick)

Klavierlied No. 101 (1890. május 12.), é-z.

Első változat férfikarra (TTBB) és zenekarra (1890. május - június 4.)

Második változat férfikarra és zenekarra (1894. május - június, átdolgozás 1897, 1898)

- *Morgenstimmung* (Robert Reinick)

Drei Gedichte von Robert Reinick für eine Tenorstimme (1896. szeptember 8. - Október 23.), é-z.

Morgenhymnus (1897. december 12-17.), SATB és zenekar

2. Debussy

A dal műfaja a 19. században élte virágkorát, ennek megfelelően ebben a korszakban találtam a legtöbb, témámhoz kapcsolódó művet. Ám még a 20. században is születtek darabok, melyek a tárgykörhöz tartoznak, ezek közül is megemlítenék néhányat.

Claude Debussy (1862-1918) a dolgozat tárgyához kapcsolódó alábbi kompozíciója esetében a mű szövegének jelentéséből adódott, hogy a zongorakíséretes egyszólamú dal mellett megírta a darab kétszólamú, gyermekek által előadható verzióját is.

- *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* (Debussy szövegére)

L. 139 (1915, kiad.: 1916), é-z.

Második változat kétszólamú gyermekkarra zongorakísérettel (1916)

3. Magyar művek a 20. századból

A 20. században olyan magyar vonatkozása is van témámnak, mely a dal- és kórusfeldolgozás mellett a 19. század népdal-feldolgozásainak is folytatását képviseli: Kodály és Bartók *oeuvrejében*. Mindkettőjüknél különös fontossággal bírt a népdal és annak művészi feldolgozása; Kodály esetében – nevelő és tanító etikája szerint – még nagyobb súllyal bírt, hogy a dalokat a zongorakíséretes szóló énekhangra írott változat mellett kórusra is megkomponálta. Íme, néhány példa:

Kodály Zoltán (1882-1967):

- *Meghalok, meghalok*

Két zaborvidéki népdal I. (1908), SSSAAA szóló, SSAA kórus

Magyar népzene, 3. kötet, No. 13 (1924-1932), é-z.

- *Kállai kettős*

Mély hangra, zongorakísérettel (1937)

Kállai Kettős vegyeskarra és zenekarra eredeti népdalok után (1951)

- *Molnár Anna*

Molnár Anna (1936), SATB

Mély hangra, kamarazenekarra (1942, kézírata elveszett, új feldolgozás 1959)

Bartók Béla (1881-1945) a *Falun* című, női hangra és zongorára írott szlovák népdalfeldolgozásainak öt tételéből a 3-5. tételeket dolgozta át négy vagy nyolc női hangra:

– *Falun (tót népdalok) egy női hangra és zongorára (Dedinské scény) BB 87a*
(1924)

3. Lakodalom (Svatba)

4. Bölcsődal (Ukolievarka)

5. Legény tánc (Tanec mladencov)

Falun négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazenekarra BB 87b (1926. május)

Konklúzió

A dal műfaja csodálatos tükre volt a 19. századi ember lelkiületének, vágyainak; ezáltal gondolkozásmódjáról is sokat meg lehet tudni. Ma talán el sem tudjuk képzelni, hogy annak idején azért rendeztek baráti összejöveteleket, hogy ott verseket ismertessenek meg egymással, új zeneművek hangozzanak el, s hogy majd ugyanez megismétlődhessen szélesebb keretek között, a nagy nyilvánosság előtt is. A társadalom széles rétege – pontosabban: az arisztokrácia mellett már az egyre erősödő polgárság is – számára létszükséglet volt a kultúra: sokkal aktívabban voltak annak részesei, mint manapság. (Ez a fajta igény a műveltségre, a lélek gazdagítására mára sajnos szinte kihalt.)

Kérdés: hogy jön ide a kórusművek világa? Hogy lehet, hogy a zeneszerzőknek sok esetben a dal mégsem volt elég önmagában? Miért volt igényük, hogy egy műalkotást – mely tökéletesen sajátja volt a kornak, és a maga kicsiny keretei között eszményi miniatűrként jelenítette meg mindazt, ami a kor emberének fontos volt – még tovább alakítsanak?

A kérdést gyakorlati szempontból megközelítve a 19. századi ember igénye az együtt-éneklésre mindenképpen „indíték” lehetett a dalok többszólamú verzióinak megírására, a dalok „átalakítására”. Mint Schubert esetében már említettem, ebben az időszakban a „kórusművek” egy része szólóhangokra írott társas ének volt, melyet éppúgy kultiváltak vokális vonalon, ahogyan a vonósnégyest az előző században. Továbbá ehhez a korhoz kapcsolódik a kórusok, kórus egyesületek, dalárdák létrejötte – német nyelvterületen szinte minden városban alakultak *Singverein*-ek. A szakrális kórusművek előadói apparátusa jelentősen megnövekedett (lásd: Berlioz *Te Deum* és *Requiem*, Brahms *Ein deutsches Requiem*, Rossini *Stabat Mater*, Verdi *Requiem*), ezért előadásuk kikerült a templomokból a koncerttermekbe. Emellett az amatőr kórusok új területet jelentettek a zeneszerzők számára.

Ugyanakkor a választ – véleményem szerint – részben talán a múlt tiszteletében, a tudás iránt megnyilvánuló igényben is kereshetjük: a zeneszerzésben évszázadok óta elsősorban a kontrapunkt ismerete jelentette a szakértelmet. A Johann Sebastian Bach halála óta elmúlt 260 év zeneszerzői nem csak tanulmányaik alatt, de jóval később is írtak kánonokat, illetve alkottak – az imitációs ellenpont legmagasabb rendű formáját jelentő – fúgákat. Schubert, a dal nagymestere – 1828. november 4-én, csupán két héttel halála előtt – Simon Sechter zeneszerzőnél (1788-1867), a 19. század legnevesebb zeneelmélet

tanáránál vett ellenpont-órát, mert saját bevallása szerint tökéletesíteni akarta tudását. Ennek az egy találkozásnak nem lett folytatása, de valószínűleg csak Schubert halála miatt.

A feltett kérdésre általam adott felelet természetesen csak találgatás: pontosan soha nem fogjuk már megtudni a dolgozatomban említett zeneszerzők valódi indítékait. Egy dolog marad már csak hátra: köszönetet mondani a sok csodálatos pillanatért, amelyben alkotásaik által – akár hallgatóként, akár előadóként, akár elemzőként – részünk lehet.

Kottapéldák jegyzéke

Henry Purcell

(1659-1695)

The Fairy Queen (1692)

Prelude, dal és kórus - „If love's a sweet passion”

The Scene changes to a great Wood; a long row of large Trees on each side: A River in the middle: Two rows of lesser Trees of a different kind just on the side of the River, which meet in the middle, and make so many Arches: Two great Dragons make a Bridge over the River; their Bodies form two Arches, through which two Swans are seen in the River at a great distance.

Enter a Troop of Fawns, Dryades and Naiades.

Prelude

20

1st Violin

2nd Violin

Viola

Bass

1st Violin

2nd Violin

Viola

Bass

16

1st Violin

2nd Violin

Viola

Bass

[Solo (G2)]

If Love's a Sweet Pas-sion, why does it tor-ment? If a Bit-ter, oh!

30

tell me whence comes my con-tent? Since I suf-fer with plea-sure, why

35

should I com-plain, Or grieve at my Fate, when I know 'tis in

40

vain? Yet so plea-sing the Pain is, so soft is the Dart, That at

45

once it both wounds me and tic-kles my Heart.

Violins

Violin part of the musical score, consisting of two staves. The music is in a minor key and features a melodic line with some grace notes and a supporting bass line.

CHORUS

Chorus section featuring four vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "I press her Hand gent-ly, look Lan-guish-ing down, And by Pas-sion-ate Si-lence I". The music is in a minor key and includes a double bar line with repeat dots.

55

Musical score for measures 55-60, including vocal and piano parts. The lyrics are: "make my Love known. But oh! how I'm Blest when so kind she does prove, By some". The music is in a minor key and includes a double bar line with repeat dots.

61

wil - ling mis - take to dis - cov - er her Love. When in stri - ving to hide, she re -

wil - ling mis - take to dis - cov - er her Love. When in stri - ving to hide, she re -

wil - ling mis - take to dis - cov - er her Love. When in stri - ving to hide, she re -

wil - ling mis - take to dis - cov - er her Love. When in stri - ving to hide, she re -

67

-veals all her Flame, And our Eyes tell each oth - er what nei - ther dares Name.

-veals all her Flame, And our Eyes tell each oth - er what nei - ther dares Name.

-veals all her Flame, And our Eyes tell each oth - er what nei - ther dares Name.

-veals all her Flame, And our Eyes tell each oth - er what nei - ther dares Name.

Thomas Linley
(1756-1778)

*The Shakespeare Ode – A Lyric Ode on the Fairies, Aerial Beings and
Witches of Shakespeare (1776)*

Ária: „And now is come the fatal hour”

Kórus: „Be Shakespeare born”

No. 5 AIR
AND NOW IS COME

Moderato

Violin I

Violin II

Viola

Soprano

Bassi

Harpsichord

6

10

p Viola col Basso

And now is come the fa-ted hour, Earth now shall

12

15

see and own thy pow'r, earth now shall see and own thy pow'r Forth

S. & B. 6650

18 95

beam - ing in thy sun, forth beam - ing in thy sun, forth beam - ing in thy

23

sun.

30 35

Viola col Basso

And now is come the fa - ted hour, and now is come the fa - ted hour,

Earth now shall see and own thy pow'r Forth beam-ing in thy sun, forth beam-ing in thy

sun. And now is come the fa - ted hour, Earth now shall see and own thy pow'r Forth beam-ing in thy

sun, forth beam - ing in thy sun.

No. 6 CHORUS
BE SHAKESPEARE BORN

Adagio

Oboes

Horns in D

Violin I

Violin II

Viola

Soprano
Be Shake-speare born, be Shake-speare born, be Shake-speare born.

Alto
Be Shake-speare born, be Shake-speare born, be Shake-speare born.

Tenor
Be Shake-speare born, be Shake-speare born, be Shake-speare born.

Bass
Be Shake-speare born, be Shake-speare born, be Shake-speare born.

Bassi

Harpsichord

The musical score is written for a full orchestra and vocal ensemble. It begins with a tempo marking of 'Adagio'. The instrumental parts include Oboes, Horns in D, Violin I, Violin II, Viola, Bassi, and Harpsichord. The vocal parts are for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are 'Be Shake-speare born, be Shake-speare born, be Shake-speare born.' repeated three times. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts are in a homophonic setting, with each voice part having its own line of music and lyrics. The instrumental parts provide a harmonic and rhythmic accompaniment. The Harpsichord part is written in a simple, rhythmic style. The overall mood is solemn and grand.

[Moderato]

6 10

S. And now is come the fa-ted hour, Earth now shall see and own thy pow'r,

A. And now is come the fa-ted hour, Earth now shall see and own thy pow'r,

T. And now is come the fa-ted hour, Earth now shall see and own thy pow'r,

B. And now is come the fa-ted hour, Earth now shall see and own thy pow'r,

6 7 5 6 1 4 7 6 6 1 6 1 7 5 6

Detailed description: This page contains a musical score for a piece in 2/4 time, marked 'Moderato'. It features a piano accompaniment and four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The piano part consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The vocal parts enter in the fifth measure with the lyrics 'And now is come the fa-ted hour, Earth now shall see and own thy pow'r,'. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings. A rehearsal mark '6' is placed at the beginning of the piano part, and a measure number '10' is at the end of the first system. At the bottom of the page, there is a copyright notice 'S. & B. 5650'.

11

99

[2 Soli risoluto] [tutti]

S earth now shall see and own thy pow'r, be Shake-speare born, and now is come the...

A earth now shall see and own thy pow'r, and now is come the

T earth now shall see and own thy pow'r, and now is come the

B earth now shall see and own thy pow'r, and now is come the

1 4 6 7 6 6 1 6

S. & B. 1680

17

20

S. fa - ted hour, earth now shall see and - own thy pow'r, and now is come the

A. fa - ted hour, earth now shall see and - own thy pow'r, and now is come the

T. fa - ted hour, earth now shall see and own thy pow'r, and now is come the

B. fa - ted hour, earth now shall see and own thy pow'r, be Shake - speare born, and now is come the

[? Soli risoluta] [tutti]

6 4 1 5 7 6 8 7 7 6 1 6 6 6 6

fa - ted hour, earth now shall see and own thy pow'r forth beam-ing in thy sun, forth beam-ing in thy

fa - ted hour, earth now shall see and own thy pow'r, and own thy pow'r, and

fa - ted hour, earth now shall see and own thy pow'r forth beam-ing in thy sun, forth

fa - ted hour, earth now shall see and own thy pow'r, and own thy pow'r, and own thy

8 6 7 6 6 5 6 7 5 4

29

30

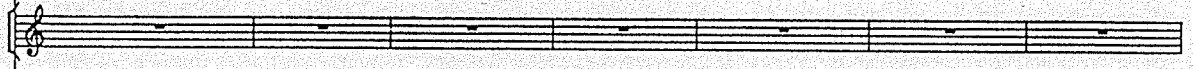
sun, forth beam - ing in thy sun.

own thy pow'r forth beam - ing in thy - sun.

beam-ing in thy sun, forth beam - ing in thy sun.

pow'r, and own thy pow'r forth beam-ing in thy sun.

36 40



S. Be Shake - speare born, be Shake - speare born, be Shake -



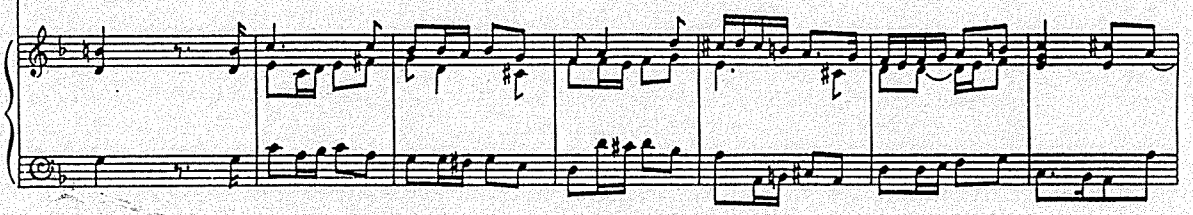
A. Be Shake - speare born, be Shake - speare born, be Shake -



T. Be Shake - speare born, be Shake - speare born, be Shake -



B. Be Shake - speare born, be Shake - speare born, be Shake -



42

46

S. - speare born. And now is come the fa - ted hour, Earth now shall

A. - speare born. And now is come the fa - ted hour, Earth now shall

T. - speare born. And now is come the fa - ted hour, Earth now shall

B. - speare born. And now is come the fa - ted hour, Earth now shall

7 6 1 6 1 7 6 1 10 7

60

S. see and own thy pow'r forth beam-ing_ in thy sun, forth beam-ing_ in thy

A. see and own thy pow'r forth beam-ing_ in thy sun, — forth beam-ing_ in thy sun, — forth

T. see and own thy pow'r forth beam-ing_ in thy sun, forth beam-ing_ in thy

B. see and own thy pow'r forth beam-ing_ in thy sun, forth

6 6 # 6 # 4/2 6 6 6 4 4/2

54

66

60

S. sun, forth beam-ing in thy sun. Be Shake-speare born, be Shake-speare born.

A. beam-ing in thy sun, in thy sun. Be Shake-speare born, be Shake-speare born.

T. sun, in thy sun, in thy sun. Be Shake-speare born, be Shake-speare born.

B. beam-ing in thy sun, in thy sun. Be Shake-speare born, be Shake-speare born.

6 6 6 6 6 6

Georg Friedrich Händel
(1685-1759)

Solomon (HWV 67, 1748)

Ária és kórus: „Music, spread thy voice around”

Ária és kórus: „Now a different measure try”

SOLOMON.
Salomo.

Sweep, sweep the string, to soothe the roy - al fair, and rouse each pas - sion with thal - ternate air.
Stimm' an den Chor, und stillt ihr Wunsch und Haugt ruft jed' Ge - fühl wach, wechsehd in Ge - sang.

Continuo

Andante.

- Violino I. II.
Viola I. II.
Oboe I. II.
SOPRANO I.
SOPRANO II.
ALTO.
TENORE.
BASSO.
Organo, e Tutti Bassi.
Pianoforte.

SOLOMON.
Salomo.

Mu - sic, spread thy voice a - round, sweet - ly
Hör' in Chor - der Stim - men Klang, lieb - lich

Andante con moto.

senza Rip.

mp

7

flow, sweet - ly flow the lul - ling
lön; lieb - lich lön' ein sü - ster

30

senza Rip.
unis.

round, thy voice a round, sweet-ly flow the lul-ling sound,
Klang, der Stim-men Klang, lieb-lich tön' ein sü-sser Sang,
sweet-ly flow the
lieb-lich tön' ein

round, thy voice a round, sweet-ly flow the
Klang, der Stim-men Klang, lieb-lich tön' ein
sweet-ly flow the
lieb-lich tön' ein

round, thy voice a round, sweet-ly flow the
Klang, der Stim-men Klang, lieb-lich tön' ein
sweet-ly flow the
lieb-lich tön' ein

mp

39

senza Rip.

sweet-ly, sweet-ly flow the lul-ling sound,
lieb-lich, lieb-lich tön' ein sü-sser Sang,
lul-ling sound, sweet-ly flow the lul-ling sound, sweet-ly flow the
sü-sser Sang, lieb-lich tön' ein sü-sser Sang, lieb-lich tön' ein

sweet-ly, flow the lul-ling
lieb-lich, tön' ein sü-sser

sweet-ly, sweet-ly flow the lul-ling
lieb-lich, lieb-lich tön' ein sü-sser

mp, dolce

48

con Rip. senza Rip.

sweet - ly flow - the lul - ling sound,
 lieb - lich tön' ein sü - sser Sang,
 lul - ling sound, the lul - ling sound, flow - the lul - ling sound, sweet - ly,
 sü - sser Sang, ein sü - sser Sang, tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,
 sweet - ly flow the lul - ling sound, sweet - ly,
 lieb - lich tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,
 sound, the lul - ling sound, sweet - ly flow - the lul - ling sound, sweet - ly,
 Sang, ein sü - sser Sang, lieb - lich tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,

con Rip. senza Rip.

54

con Rip.

sweet - ly, sweet - ly flow the lul - ling sound, the lul - ling sound,
 lieb - lich, lieb - lich tön' ein sü - sser Sang, ein sü - sser Sang,
 sweet - ly, flow the lul - ling sound, the lul - ling sound, sweet - ly,
 lieb - lich tön' ein sü - sser Sang, ein sü - sser Sang, lieb - lich
 sweet - ly, flow the lul - ling sound, the lul - ling sound, sweet - ly,
 lieb - lich tön' ein sü - sser Sang, ein sü - sser Sang, lieb - lich

con Rip.

66

flow the lul - ling sound, Mu - sic, spread thy voice a - round, Mu - sic,
 Wir ein sü - sser Sang, hebt im Chor der Stim - men Klang, hebt im
 flow the lul - ling sound; Mu - sic, spread thy voice a - round, Mu - sic, spread thy voice a -
 ein sü - sser Sang; hebt im Chor der Stim - men Klang, hebt im Chor der Stim - men
 flow the lul - ling sound; Mu - sic, spread thy voice a - round, Mu - sic, spread thy voice a -
 ein sü - sser Sang; hebt im Chor der Stim - men Klang, hebt im Chor der Stim - men
 flow the lul - ling sound; Mu - sic, spread thy voice a - round, Mu - sic, spread thy voice a -
 ein sü - sser Sang; hebt im Chor der Stim - men Klang, hebt im Chor der Stim - men

con Rip. senza Rip. con Rip.

75

spread thy voice a - round, Mu - sic, spread thy voice a - round.
 Chor der Stim - men Klang, hebt im Chor der Stim - men Klang,
 - round, spread thy voice a - round, Mu - sic, spread thy voice a - round, a - round, Mu - sic,
 Klang, hebt der Stim - men Klang, hebt im Chor der Stim - men Klang, hebt im Chor, hebt im
 Mu - sic, spread thy voice a - round, spread thy voice a - round, Mu - sic,
 hebt im Chor der Stim - men Klang, hebt der Stim - men Klang, hebt im
 - round, Mu - sic, spread thy voice a - round, Mu - sic, spread thy voice a - round, Mu - sic,
 Klang, hebt im Chor der Stim - men Klang, hebt im Chor, hebt im

II. W. 26.

83

sempa Rip.

spread thy voice a round, sweet - ly, sweet - ly
 hebt der Stim - men Klang, lieb - lich, lieb - lich

spread thy voice a round, sweet - ly flow the lul - ling sound, sweet - ly
 Chor der Stim - men Klang, lieb - lich tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich

spread thy voice a round, sweet - ly flow the lul - ling sound, sweet - ly
 Chor der Stim - men Klang, lieb - lich tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich

spread thy voice a round, sweet - ly, sweet - ly
 Chor der Stim - men Klang, lieb - lich, lieb - lich

91

sempa Rip.

flow the lul - ling sound, sweet - ly,
 tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,

flow the lul - ling sound, sweet - ly,
 tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,

flow the lul - ling sound, sweet - ly,
 tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,

flow the lul - ling sound, sweet - ly,
 tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,

flow the lul - ling sound, sweet - ly,
 tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,

flow the lul - ling sound, sweet - ly,
 tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,

flow the lul - ling sound, sweet - ly,
 tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich,

99

sweet - ly flow - the lul - ling sound, the lul - ling sound, sweet - ly
 lieb - lich tön' ein sü - sser Sang, ein sü - sser Sang, lieb - lich
 flow - the lul - ling sound, the lul - ling sound, the lul - ling sound, sweet - ly
 tön' ein sü - sser Sang, ein sü - sser Sang, ein sü - sser Sang, lieb - lich
 sweet - ly flow the lul - ling sound, sweet - ly
 lieb - lich tön' ein sü - sser Sang, lieb - lich

107

Flow the lul - ling sound, Mu - sic, spread thy voice a - round.
 tön' ein sü - sser Sang, hebt im Chor - der Stim - men Klang,
 Flow the lul - ling sound, Mu - sic, spread thy voice a - round, Mu - sic, spread thy
 tön' ein sü - sser Sang, hebt im Chor - der Stim - men Klang, hebt im Chor - der
 Flow the lul - ling sound, Mu - sic, spread thy voice a - round, Mu - sic, spread thy
 tön' ein sü - sser Sang, hebt im Chor - der Stim - men Klang, hebt im Chor - der
 Flow the lul - ling sound, Mu - sic, spread thy voice a - round, Mu - sic, spread thy
 tön' ein sü - sser Sang, hebt im Chor - der Stim - men Klang, hebt im Chor - der

115

sweetly flow, sweetly flow the lul-ling
 lieblich tön lieblich tön ein sü-sser
 voice a - round, sweetly flow, the lul-ling, the lul-ling
 Stim - men Klang, lieblich tön, lieblich tön, ein sü-sser, ein sü-sser
 voice a - round, sweetly flow, sweetly flow, the lul-ling, the lul-ling
 Stim - men Klang, lieblich tön, lieblich tön, tön, tön, ein sü-sser, ein sü-sser
 voice a - round, sweetly flow, sweetly flow, the lul-ling, the lul-ling
 Stim - men Klang, lieblich tön, lieblich tön, tön, tön, ein sü-sser, ein sü-sser

123

senza Rip.
 sound.
 Sang.
 sound.
 Sang.
 sound.
 Sang.
 sound.
 Sang.
 senza Rip.

Spiritoso.

SOLOMON.
Salomo.

Now a diff - erent mea - sure try, shake the
Nun ein Sang von and - erer Glut! braust wie

Bassi.

senza Rip.

Pianoforte.

Spiritoso.

4

do me, and pierce the sky. Rouse us next to mar - tial deeds, elank - ing
Sturm und rast in Wuth. Stürmt uns auf zu Kraft und Muth! Schwert und

8

arms, and neigh - ing steeds, seem in fa - ry, lu - ry to op - pose. Now the
Schild und wie - hernd Ross prallt zum Kampf, zum Kampf in wil - dem Stoss. Nun ent -

12

hard - fought bat - tle glows, now the hard - fought bat - tle
brennt die Schlacht in Wuth, nun ent - brennt die Schlacht in

ritard.

H. W. 26.

15

Spiritoso.

Tromba I.
Tromba II.
Timpani.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I. *con Rip. per tutto.*
Violino II.
Viola.
SOPRANO I. **TUTTI.**
glows. Shake the dome, and pierce the sky, shake the dome, and pierce the
Hüh.
ALTO I.
TENORE I. *Braust wie Sturm und rast in Hüh, braust wie Sturm und rast in*
BASSO I. Shake the dome, and pierce the sky, shake the dome, and pierce the
SOPRANO II. *Braust wie Sturm und rast in Hüh, braust wie Sturm und rast in*
ALTO II. Shake the dome, and pierce the sky, shake the dome, and pierce the
TENORE II. *Braust wie Sturm und rast in Hüh, braust wie Sturm und rast in*
BASSO II. Shake the dome, and pierce the sky, shake the dome, and pierce the
Organo, e tutti Bassi. *Braust wie Sturm und rast in Hüh, braust wie Sturm und rast in*
Org. I. *con Rip. per tutto.*
Org. II. *Ped. ad libit.*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for two trumpets (Tromba I and II), timpani, two oboes, two violins (Violino I and II), a viola, and a double bass. There are also staves for vocal parts: Soprano I, Alto I, Tenore I, Bass I, Soprano II, Alto II, Tenore II, and Bass II. The vocal parts have lyrics in both English and German. The English lyrics are: "glows. Shake the dome, and pierce the sky, shake the dome, and pierce the". The German lyrics are: "Braust wie Sturm und rast in Hüh, braust wie Sturm und rast in". The score is marked "Spiritoso." and "TUTTI." for the vocal parts. There are also performance instructions for the organ: "Org. I. con Rip. per tutto." and "Org. II. Ped. ad libit.".

19

sky; rouse us next to mar-tial deeds, clank-ing arms, and neighing steeds, clank-ing
 Wüth! stürmt uns auf zu Kraft und Muth: Schwert und Schild und wie hernd Ross, Schwert und
 sky; rouse us next to mar-tial deeds, clank-ing arms, and neighing steeds, clank-ing
 Wüth! stürmt uns auf zu Kraft und Muth: Schwert und Schild und wie hernd Ross, Schwert und
 sky; rouse us next to mar-tial deeds, clank-ing arms, and neighing steeds, clank-ing
 Wüth! stürmt uns auf zu Kraft und Muth: Schwert und Schild und wie hernd Ross, Schwert und
 sky; rouse us next to mar-tial deeds, clank-ing arms, and neighing steeds, clank-ing
 Wüth! stürmt uns auf zu Kraft und Muth: Schwert und Schild und wie hernd Ross, Schwert und

24

arms, and neigh-ing steeds, seem in fu - ry to op - pose, seem in fu - ry to op -

Schild und wie - hernd Ross prallt zum Kampf in wil - dem Stoss, prallt zum Kampf in wil - dem

arms, and neigh-ing steeds, seem in fu - ry to op - pose, seem in fu - ry to op -

Schild und wie - hernd Ross prallt zum Kampf in wil - dem Stoss, prallt zum Kampf in wil - dem

arms, and neigh-ing steeds, seem in fu - ry to op - pose,

Schild und wie - hernd Ross prallt zum Kampf in wil - dem Stoss,

arms, and neigh-ing steeds, seem in fu - ry to op - pose,

Schild und wie - hernd Ross prallt zum Kampf in wil - dem Stoss,

II. W. 26.

28

- pose...
 Now the hard-fought bat-tle glows, now the hard-fought bat-tle
 Nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in

Stoss...
 Now the hard-fought bat-tle glows, now the bat-tle
 Nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die

- pose...
 Now the hard-fought bat-tle glows, now,
 Nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun,

Stoss...
 Now the hard-fought bat-tle glows,
 Nun entbrennt die Schlacht in Wuth,

seem in fu-ry to op- pose...
 prallt zum Kampf in wil-dem Stoss...

seem in fu-ry to op- pose...
 prallt zum Kampf in wil-dem Stoss...

* Ped.
 * Ped.

31

glows, Wuth, now, now, now the hard fought bat - le
 glows, Schlacht, nun, nun, nun entbrennt die Schlacht in
 now, nun, now, now, now the hard fought bat - le
 now, nun, nun, nun, nun entbrennt die Schlacht in
 Now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows, Wuth, now the hard fought bat - le
 Nun, nun ent - brennt die Schlacht in Schlacht in Wuth, nun ent - brennt die Schlacht in Schlacht, nun entbrennt die Schlacht in
 Now, now the hard - fought bat - le glows, now the bat - le glows, nun entbrennt die Schlacht in
 Nun, nun ent - brennt die Schlacht in Wuth, nun, nun, now the hard fought bat - le
 Now, Nun, now the hard - fought bat - le glows, now, nun, nun, nun entbrennt die Schlacht in
 Now, Nun, nun ent - brennt die Schlacht in Wuth, nun, nun, nun entbrennt die Schlacht in

Ped.

Ped.

Ped.

34

glows. Clank - ing arms, and neigh.ing steeds, clank - ing arms, and neigh.ing steeds, seem in fu - ry to op -

Wuth. Schwert und Schild und wie hernd Ross, Schwert und Schild und wie hernd Ross prallt zum Kampf in wildem

glows. Clank - ing arms, and neigh.ing steeds, clank - ing arms, and neigh.ing steeds, seem in fu - ry to op -

Wuth. Schwert und Schild und wie hernd Ross, Schwert und Schild und wie hernd Ross prallt zum Kampf in wildem

glows. Clank - ing arms, and neigh.ing steeds, clank - ing arms, and neigh.ing steeds,

Wuth. Schwert und Schild und wie hernd Ross, Schwert und Schild und wie hernd Ross

glows. Clank - ing arms, and neigh.ing steeds, clank - ing arms, and neigh.ing steeds,

Wuth. Schwert und Schild und wie hernd Ross, Schwert und Schild und wie hernd Ross

-pose, seem in fu - ry to op - pose,
Stoss, prallt zum Kampf in wil. dem *Stoss,*
 -pose, seem in fu - ry to op - pose,
Stoss, prallt zum Kampf in wil. dem *Stoss,*
 seem in fu - ry to op - pose, seem in fu - ry to op -
 prallt zum Kampf in wil. dem *Stoss,* prallt zum Kampf in wil. dem
 seem in fu - ry to op - pose, seem in fu - ry to op -
 prallt zum Kampf in wil. dem *Stoss,* prallt zum Kampf in wil. dem
 Ped. + Ped. + Ped.

42

clank - ing arms, and neighing steeds, seen in fu - ry to op -
Schwert und Schild und wie herud *Ross* prallt zum Kampf in wil - dem
clank - ing arms, and neighing steeds, seen in fu - ry to op -
Schwert und Schild und wie herud *Ross* prallt zum Kampf in wil - dem

-pose, clank - ing arms, and neighing steeds,
Stoss, *Schwert und Schild und wie herud* *Ross*
-pose, clank - ing arms, and neighing steeds,
Stoss, *Schwert und Schild und wie herud* *Ross*

Ped.

Ped.

45

pose--
 Now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le
 Nun entbrennt die Schlacht in Muth, nun ent - brennt die Schlacht in

Stoss--
 Now the hard - fought bat - le glows, now the bat - le
 Nun ent - brennt die Schlacht in Muth, nun ent - brennt die

pose--
 Now the hard fought bat - le glows, now,
 Nun ent - brennt die Schlacht in Muth, nun,

Stoss--
 Now the hard fought bat - le glows,
 Nun ent - brennt die Schlacht in Muth,

seem in fu - ry to op - pose--
 prallt zum Kampf in wil - dem Stoss--
 seem in fu - ry to op - pose--
 prallt zum Kampf in wil - dem Stoss--

* Ped.
 * Ped.

48

glows, *Wuth,* now, *nun,* now, *nun,*

glows, *Schlacht,* now, *nun,* now, *nun,* now the *nun ent-*

now, *nun,* now, *nun,* now, *nun,* now the hard fought bat - le *nun entbrennt die Schlacht in*

now, *nun,* now the hard fought bat - le *nun entbrennt die Schlacht in* glows, *Wuth,* now the hard fought bat - le *nun ent-brennt die Schlacht in* glows, *Wuth,*

now, *nun,* now the hard fought bat - le *nun ent-brennt die Schlacht in* glows, *Schlacht,* now the bat - le *nun ent-brennt die Schlacht,*

now, *nun,* now the hard fought bat - le *nun ent-brennt die Schlacht in* glows, *Wuth,* now, *nun,* now, *nun,* now the hard fought *nun ent-brennt die Schlacht,*

now, *nun,* now the hard fought bat - le *nun ent-brennt die Schlacht in* glows, *Wuth,* now, *nun,*

Ped. *Ped.*

51

now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows,
nun ent - brennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, Wuth.

hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows,
brennt die Schlacht in Wuth, nun ent - brennt, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth.

glows, Wuth, now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows,
nun ent - brennt, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth.

now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows,
nun ent - brennt, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth.

now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows,
nun ent - brennt, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth.

bat - le glows, now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows,
Schlacht in Wuth, nun ent - brennt, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth.

now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows,
nun ent - brennt, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth.

now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows, now the hard fought bat - le glows,
nun ent - brennt, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth, nun entbrennt die Schlacht in Wuth.

Ad.

H. W. 26.

Franz Tunder

(1614-1667)

Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden

Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden

6 voci con 6 stromenti

Vers 1.

Franz TUNDER

Violino I

Violino II e Viola I

Viola II e doppiata

Violone

Soprano I

Organo

6

5 6

5 #

6 5 4 #

6

Wend' ab dei- nen Zorn lie- ber Herr,

7 6 4 3 7 6 4 3 6 # 9 8 4 3 6

5 4 9

12

mit Gna- den und lass nicht

7 4 # 6 5 6 6 6 6 5

19

wü- then dei- ne blu- ti- ge Ru- the,

6 5 5 6 6 9 8

25

richt' uns nicht streng nach un- sern Mis- se- tha- ten,

6 2 6 # 6 6 6 5 6

31

son- dern nach Gu- te.

7 6 6# 5 5 7 # #

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 1.

Tenore I
Denn, denn so du woll- test nach Ver- dienst, nach

Tenore II
Denn so du woll- test nach Ver- dienst, nach Ver-

Organo
5 6 # 6 5 6 6 5

6
Ver- dien- ste stra- fen, wer könn- te dei- nen Grimm und
dien- ste stra- fen, wer könn- te dei- nen Grimm, wer könn- te dei- nen Grimm und

7 # 6 4 5 # 6 6 6 4 2 6 5

11
Hand, dei- nen Grimm und Hand er- tra- gen, al- les,
Hand, dei- nen Grimm und Hand er- tra- gen, al- les, al- les müs- st ver-

5 6 4 3

14
al- les müs- st ver- ge- hen, al- les, al- les müs- st ver- ge- hen, was du hast ge- schaf- fen für
ge- hen, al- les, al- les müs- st ver- ge- hen, was du hast ge- schaf- fen für dei- nen,

5 6 5 # 6 7 4 3 6 7 5

18
dei- nen Pla- gen, für dei- nen Pla- gen.
dei- nen Pla- gen, für dei- nen Pla- gen.

6 7 5 5 4 7 6 4 #

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 2.

Vers 3.

Violino II
Viola I
Viola II
Viola doppiata
Violone
Soprano I con Violino I
Soprano II
Alto
Tenore I
Tenore II
Basso
Organo

Ver- gieb, Herr, gnä- dig, ver- gieb, ver-
Ver- gieb, Herr, gnä- dig, ver- gieb, ver-
Ver- gieb, Herr, gnä- dig, ver- gieb, ver-
Ver- gieb, Herr, gnä- dig, ver-
Ver- gieb, ver- gieb, Herr,

5

Ver- gieb, Herr, gnä- dig
gieb, Herr, gnä- dig un- sre gro- sse, gro- sse Schul- de, ver- gieb, Herr, gna- dig
gieb, Herr, gnä- dig un- sre gro- sse, gro- sse Schul- de, ver- gieb un- sre gro- sse, gro- sse
gieb, Herr- gnä- dig, ver- gieb, Herr, un- sre gro- sse, gro- sse Schul- de, un- sre
gieb, Herr, gnä- dig un- sre gro- sse, gro- sse Schul- de, un- sre gro- sse, gro- sse Schul- de,
gnä- dig, ver- gieb, Herr, gnä- dig un- sre gro- sse, gro- sse

6 5 #

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 3.

24

denn du pflegst zu scho-nen
scho-nen, denn du pfl-e-gest, du pfl-e-gest zu scho-nen, zu scho-nen nach gro- sser
Hul- de, denn du pfl-e-gest, du pfl-e-gest zu scho- nen, denn du pfl-e-gest, du pfl-e-gest zu
Hul- de, denn du pfl-e-gest, du pfl-e-gest zu scho-nen, zu scho-nen, zu scho- nen,
gro- sser Hul- de, denn du pfl-e-gest, du pfl-e-gest zu scho-nen, zu scho-nen, zu scho- nen,
denn du pfl-e-gest, du pfl-e-gest zu scho-nen, zu scho- nen, zu scho- nen, denn du

6 6

27

nach gro- sser Hul- de,
Hul- de, nach gro- sser Hul- de, uns, uns zu er-
scho- nen, zu scho- nen nach gro- sser Hul- de, uns, uns zu er-
denn du pfl-e-gest, du pfl-e-gest zu scho- nen nach gro- sser Hul- de, uns,
zu scho- nen, zu scho- nen nach gro- sser Hul- de, uns,
pfl-e-gest, du pfl-e-gest zu scho- nen nach gro- sser Hul- de.

6 6

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 3.

Soprano I
Soprano II
Alto
Organo

Sind wir doch ar-me, ar-me

4

Wurm-lein, Staub, Asch', Staub, Asch' und Er-den, mit Erb-sünd'
ar-me Wurm-lein, Staub, Asch', Staub, Asch' und Er-den, mit, mit Erb-sünd',
Wurm-lein, Staub, Asch', Staub, Asch' und Er-den, mit Erb-sünd',

9

Schwach-heit, Noth und Tod be-la-den; wa-rum, wa-rum, wa-rum sol-len wir denn gar, denn gar zu nicht, denn gar zu nichte wer-den?

13

rum, wa-rum sol-len wir denn gar, denn gar zu nicht, denn gar zu nichte wer-den?

17

den im Zorn, im Zorn, im Zorn ohn' Gna-den?

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 4.

Violino I

Violino II

Viola I e doppiata

Viola II

Violone

Basso solo

Organo

6 7 6

5

Sieh' an dei-nes Sohn's

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

10

Kreuz und bil-ter Lei-den, der

7 6 7 6 7 6 4 3 4 4 3 2 7 6 6 6 5

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 5.

15

uns er-lö-set hat mit sei-nem Blu-te

5 6 5 6 6 5 6 7 6 7 6 3

20

und er-öff-nen

7 2 4 6 6 5 6 7 6

25

las-sen sein Herz und Sei-ten

7 6 6 5 6 7 6 7 6 6 5 3

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 5.

Musical score for voice and instruments, measures 29-37. The score is written for voice (soprano and bass) and piano accompaniment (right and left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "der Welt zu Gu- te." Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Measure numbers 29, 33, and 37 are marked in boxes at the beginning of their respective systems.

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 5.

Vers 6.

Violino I

Violino II

Viola I

Viola doppiata

Viola II

Violone

Soprano I
Da- rum, ach Va- ter, ach Va- ter, ach Va- ter, lass uns nicht,

Soprano II
Da- rum, ach Va- ter, ach Va- ter, ach Va- ter, lass uns nicht,

Alto
Da- rum, ach Va- ter, ach Va- ter, ach Va- ter, lass uns nicht,

Tenore I
Da- rum, ach Va- ter,

Tenore II
Da- rum, ach Va- ter,

Basso
Da- rum, ach Va- ter,

Organo

♭ # # 5 # 6 # 6

5

nicht, lass uns, lass uns nicht ver-der- ben, lass uns nicht ver-der- ben,

nicht, lass uns, lass uns nicht ver-der- ben, lass uns nicht ver-der- ben,

nicht, lass uns nicht, lass uns, lass uns nicht ver-der- ben, lass uns nicht ver-der- ben,

6 5 7 # 6 # 5 6 5 # 4

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 6.

18

da-rum, ach Va-ter, ach Va-ter, lass uns
 da-rum, ach Va-ter, ach Va-ter, lass uns
 da-rum, ach Va-ter, ach Va-ter, lass uns
 da-rum, ach Va-ter, ach Va-ter, lass uns
 da-rum, ach Va-ter, ach Va-ter, lass uns
 da-rum, ach Va-ter, ach Va-ter, lass uns

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

23

nicht, nicht, nicht ver-derben; durch Chri-stum wollst uns, wollst uns ge-
 nicht, nicht, nicht ver-derben; durch Chri-stum wollst uns, wollst uns ge-
 nicht, nicht, nicht ver-derben; dein' Gnad' und
 nicht, nicht, nicht ver-derben; dein' Gnad' und Geist
 nicht, nicht, nicht ver-derben; dein' Gnad' und Geist
 nicht, nicht, nicht ver-derben; dein' Gnad' und Geist

4 6 4 # 6 5 6 5 6 6 3

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 6.

ben, dein' Gnad' und Geist durch Chri-stum wollst uns, wollst uns ge-ben, durch Chri-stum wollst uns, wollst uns ge-ben, dein' Gnad' und Geist durch Chri-stum wollst uns, wollst uns ge-ben, durch Chri-stum wollst, durch Chri-stum wollst, durch Chri-stum

durch Chri-stum wollst uns, wollst uns ge-ben, dein' Gnad' und Geist durch Chri-stum wollst uns ge-ben. durch Chri-stum wollst uns, wollst uns ge-ben, dein' Gnad' und Geist durch Chri-stum wollst uns ge-ben. uns ge-ben, dein' Gnad' und Geist durch Chri-stum wollst uns ge-ben. wollst uns ge-ben, ge-ben, dein Gnad' und Geist durch Chri-stum wollst uns ge-ben. ge-ben, uns ge-ben, dein' Gnad' und Geist durch Chri-stum wollst uns ge-ben. wollst uns ge-ben, dein' Gnad' und Geist durch Chri-stum wollst uns ge-ben.

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 6.

51

le- ben, mit dir zu le- ben, mit dir zu le- ben,
 le- ben, mit dir zu le- ben, mit dir zu le- ben, mit dir zu le- ben,
 mit dir zu le- ben,
 mit dir zu le- ben,
 mit dir zu le- ben,
 mit dir zu le- ben,
 mit dir zu le- ben, mit dir zu le- ben,
 4 5 6 5 6 7 6 6 5 4 # #

59

mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben, mit dir, mit dir, mit dir zu
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches er- ben, mit dir, mit dir, mit dir zu
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben, mit dir, mit dir zu
 6 6 4 3 6 # # 6 5 7 5

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 6.

67

le- ben, mit dir, mit dir,
 le- ben, mit dir, mit dir,
 des Him- mels- rei- ches Er- ben, mit dir, mit dir,
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,
 le- ben,

4 # 4 # 4 # 6 6 5 4 3 6 7 #

75

mit dir zu le- ben, mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,
 mit dir zu le- ben, mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben, mit dir zu
 mit dir zu le- ben, mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,
 mach uns samt ihm des Him- mels- rei- ches Er- ben,

5 6 6 5 7 4 # 6 6 5 4 3

Tunder: Wend' ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden - Vers 6.

Joseph Haydn

(1732-1809)

Gegenliebe (Hob. XXVIa:16)

16. Gegenliebe

G. A. Bürger

150

Allegretto

Wüß' ich, wüß' ich, daß du mich lieb und wert ein biß - chen hiel - test

Musical notation for measures 1-4, including treble and bass staves.

5

und von dem, was

Musical notation for measures 5-7, including treble and bass staves.

8

ich für dich, nur ein Hun - dert - teil - chen föhl - test,

Musical notation for measures 8-10, including treble and bass staves.

11 *Cemb.*

Musical notation for measures 11-12, including treble and bass staves.

13

und von dem, was ich für dich,

Musical notation for measures 13-14, including treble and bass staves.

15

nur ein Hun - dert - teil - chen föhl -

Musical notation for measures 15-16, including treble and bass staves.

18

(a)

test;

21

2. Daß dein Danken meinem Gruß
Halbes Wegs entgegen käme
|: Und dein Mund den Wechselkuß
Gerne gäh' und wiedernähme: :|

3. Dann, o Himmel, außer sich,
Würde ganz mein Herz zerlodern!
|: Leib und Leben könnt' ich dich
Nicht vergebens lassen fodern! - :|

4. Gegengunst erhöht Gunst,
Liebe nährt Gegenliebe
|: Und entflammt zu Feuersbrunst,
Was ein Aschenfünkchen bliebe. :|

Joseph Haydn

(1732-1809)

No. 73 D-dúr „*La Chasse*” szimfónia

(A vadászat, Hob. I:73)

II. tétel: *Andante*

Sinfonia No. 73

II

Andante

1

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Sol/G

Andante

1

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

This system of the musical score includes staves for Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni in Sol/G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The tempo is marked 'Andante' and the first ending bracket is labeled '1'. The woodwind parts are mostly rests, while the string parts have melodic lines starting with a piano (*p*) dynamic.

6

6

This system continues the musical score with staves for Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni in Sol/G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The first ending bracket is labeled '6'. The woodwind parts are mostly rests, while the string parts continue their melodic lines.

10

10

[Alm.]
[Sfm.]

14

14

Sinfonia No. 73

19

[Tutti]

22

1. 2.

22

1. 2.

Sinfonia No. 73

The image displays a musical score for Sinfonia No. 73, covering measures 25 through 29. The score is organized into four systems, each with two staves. The first system (measures 25-26) features a treble clef and a key signature of one flat. The second system (measures 27-28) includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system (measures 29-30) shows a change in dynamics to *f* and *mf*. The fourth system (measures 31-32) contains a complex melodic line with triplets and a *p* dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Sinfonia No. 71

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of four staves: two for strings (violin and viola) and two for woodwinds (flute and oboe). All staves are empty, indicating a rest or a section where instruments are not playing.

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of four staves: two for strings and two for woodwinds. All staves contain active musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

49

[Solo]

Musical score for measures 49-52. The system consists of four staves. The top two staves (strings) contain active music. The bottom two staves (woodwinds) feature a solo section, indicated by the "[Solo]" marking. The woodwind staves show melodic lines with dynamic markings.

49

Musical score for measures 49-52. The system consists of four staves. All staves contain active musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Sinfonia No. 73

54

[Tutti] [Sole]

p

58

p

59

p

Sinfonia No. 73

62

62

[f.m.]

[f.m.]

66

[Tutti]

68

Sinfonia No. 73

71

Musical score for measures 71-74. The system consists of two staves. The upper staff contains the first violin part, and the lower staff contains the second violin part. Both parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The music is in a key with one flat and a common time signature.

75

Four empty musical staves, likely representing measures 75-78. The staves are arranged in two systems of two staves each. No musical notation is present.

79

Musical score for measures 79-82. The system consists of two staves. The upper staff contains the first violin part, and the lower staff contains the second violin part. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The music is in a key with one flat and a common time signature.

Sinfonia No. 73

The image displays a musical score for Sinfonia No. 73, covering measures 79 to 83. The score is arranged in two systems, each with three staves. The first system (measures 79-81) features a [Solo] section with dynamics of *pp* and *pp*. The second system (measures 82-83) continues the musical development with various dynamics and articulations. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

88

[p]

Musical score for measures 88-92. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the top staff with a dynamic marking of [p] and a series of chords in the middle and bottom staves.

89

[p]

Musical score for measures 89-93. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music continues with a melodic line in the top staff and chords in the middle and bottom staves.

93

[Tutti]

Musical score for measures 93-97. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the top staff and chords in the middle and bottom staves. A dynamic marking of [Tutti] is present in the middle staff.

95

Musical score for measures 95-99. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music continues with a melodic line in the top staff and chords in the middle and bottom staves.

Sinfonia No. 73

100

Musical score for measures 100-103. The system consists of two staves. The upper staff contains the first and second violin parts, and the lower staff contains the viola and cello parts. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

104

Musical score for measures 104-107. The system consists of two staves. The upper staff contains the first and second violin parts, and the lower staff contains the viola and cello parts. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

104

Musical score for measures 104-107. The system consists of two staves. The upper staff contains the first and second violin parts, and the lower staff contains the viola and cello parts. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Sinfonia. No. 73

Musical score for Sinfonia No. 73, measures 107-110. The score is arranged in two systems, each with three staves. The first system (measures 107-109) features a treble clef and a key signature of one flat. Measure 107 is marked with a box containing the number 107. Measure 108 contains a first ending bracket labeled '1. 2'. Measure 109 contains a second ending bracket labeled '2.'. The second system (measures 110-111) also features a treble clef and a key signature of one flat. Measure 110 is marked with a box containing the number 110. Dynamic markings include *[p]*, *pp*, and *[Solo]*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Franz Schubert

(1797-1828)

Gesang der Geister über den Wassern

D484 dal basszus hangra és zongorára

(1816. szeptember)

Gesang der Geister über den Wassern.

Von J. W. v. Goethe.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

Schubert's Werke.

Nº 594.

FRANZ SCHUBERT.

September 1816

Singstimme.

dann zur Tie - fe nie - der,

Pianoforte.

4

leis rau - schend dann zur Tie - fe nie - der.

pp

8

dimin.

12 **Geschwind.**

f

15

Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - gen,

18

schäumt er un - mu - thig, stu - fen - wei - se, zu dem Ab - grund,

21

schäumt er un - mu - thig zum Ab -

24

grund, schäumt er un - mu - thig zu dem Ab - grund,

24
schäumt er un - mu - thig zu dem

30
Ab - grund.

33

37
Im fla - chen Bet - te schlei - chet er,

41
schlei - chet er das Wie - senthal hin, und in dem glat - ten See

45

wei - den ihr Ant - litz al - le Ge - stir - ne, wei - den ihr

49

Ant - litz al - le Ge - stir - ne. Wind ist der Wel - le

53

lieb - licher Buhle; Wind mischt vom Grund aus schäu - mende Wogen, Wind mischt vom Grund aus

57

schäu - mende Wogen; Wind ist der Wel - le lieb - licher Buh - le.

62

Wie oben.

See - le des Menschen, wie gleichst du dem Was -

Franz Schubert

(1797-1828)

Gesang der Geister über den Wassern

D538 négyszólamú férfikar

(1817. március)

Gesang der Geister über den Wassern.

Gedicht von Goethe.

Für vier Männerstimmen

componirt von

Schubert's Werke.

Serie 16. No 33.

FRANZ SCHUBERT.

Sehr langsam.

(März 1817.)

Tenore I. *cresc.*
Des Men-schen See-le gleicht dem Was-ser, des Men-schen See-le gleicht dem Was-ser, vom

Tenore II. *cresc.*
Des Men-schen See-le gleicht dem Was-ser, des Men-schen See-le gleicht dem Was-ser, vom

Basso I. *cresc.*
Des Men-schen See-le gleicht dem Was-ser, des Men-schen See-le gleicht dem Was-ser,

Basso II. *cresc.*
Des Men-schen See-le gleicht dem Was-ser, des Men-schen See-le gleicht dem Was-ser,

5
Himmel kommt es, zum Him-mel steigt es, und wie-der nie-
Himmel kommt es, zum Him-mel steigt es, und wieder nie-
vom Himmel kommt es, zum Himmel steigt es, und wie-
vom Himmel kommt es, zum Him-mel steigt es, und wie-
10-
der zur Er-de muss es, e-wig wech-selnd, e-wig,
der zur Er-de muss es, e-wig, e-wig wech-selnd, e-wig,
der zur Er-de muss es, e-wig, e-wig wech-selnd, e-wig, e-wig,
der

17 *cresc. f.* **Etwas geschwinder.**
e-wig wech-selnd. Strömt von der ho-hen stei-len Felswand der
e-wig wech-selnd. Strömt von der ho-hen stei-len Fels-wand der reine Strahl, dann
e-wig wech-selnd. Strömt von der ho-hen stei-len Fels-wand der reine Strahl, dann

24.

rei - ne Strahl, dann stäubt er lieb - lich in Wol - ken - wel - len zum glat - ten Fels, strömt
 stäubt er lieb - lich in Wol - ken - wel - len zum glat - ten Fels, strömt von der ho - hen
 stäubt er lieb - lich in Wol - ken - wel - len zum glat - ten Fels, strömt von dem Fel - sen, von der ho - hen

28.

von der ho - hen stei - len Fels - wand der rei - ne Strahl, dann stäubt er lieb - lich in
 stei - len Fels - wand der rei - ne Strahl, dann stäubt er zum glat - ten Fels,
 stei - len Fels - wand der rei - ne Strahl, dann stäubt er lieb - lich in Wol - ken - wel - len zum
 Strömt von der ho - hen stei - len Fels - wand der rei - ne Strahl, dann stäubt er lieb - lich in

32.

Wol - ken - wel - len zum glat - ten Fels, und leicht em - pfan - gen wallt ver -
 zum glat - ten Fels, und leicht em - pfan - gen wallt ver -
 glat - ten Fels zum glat - ten Fels, und leicht em - pfan - gen wallt ver -
 Wol - ken - wel - len zum glat - ten Fels, und leicht em - pfan - gen wallt ver -

34.

schlei - ernd, leis rau - schend zur Tie - fe - nie - der, und leicht em - pfan - gen wallt er ver -
 schlei - ernd, leis rau - schend zur Tie - fe - nie - der, und leicht em - pfan - gen wallt er ver -
 schlei - ernd, leis rau - schend zur Tie - fe - nie - der, und leicht em - pfan - gen wallt er ver -

44.

rau - schend zur Tie - fe - nie - der, zur Tie - fe - nie - der.
 rau - schend zur Tie - fe - nie - der, zur Tie - fe - nie - der.

Ra-gen Klip-pen dem Sturz ent-ge-gen, schäumt er un-mu-thig stu-fen-wei-se, schäumt er un-

Ra-gen Klip-pen dem Sturz ent-ge-gen, schäumt er un-mu-thig stu-fen-wei-se, schäumt er un-

58. mu-thig zum Ab-grund. Ra-gen Klip-pen dem Sturz ent-ge-gen, schäumt er un-mu-thig

mu-thig zum Ab-grund. Ra-gen Klip-pen dem Sturz ent-ge-gen, schäumt er un-mu-thig

mu-thig zum Ab-grund. Ra-gen Klip-pen dem Sturz ent-ge-gen, schäumt er un-mu-thig

64. *Langsam.* stu-fen-wei-se, schäumt er un-mu-thig zum Ab-grund. Im flachen Bee-

stu-fen-wei-se, schäumt er un-mu-thig zum Ab-grund. Im flachen Bee-te... schlei-chet er

stu-fen-wei-se, schäumt er un-mu-thig zum Ab-grund. Im flachen Bee-te... schlei-chet er

stu-fen-wei-se, schäumt er un-mu-thig zum Ab-grund. Im flachen Bee-te... schlei-chet

71. te schlechter das Wie-sen-thal hin, und in dem glat-ten-See,

das Wie-sen-thal hin, und in dem glat-ten-See,

das Wie-sen-thal hin, in dem glat-ten-

er das Wie-sen-thal, das Wie-sen-thal hin, in dem glat-ten-

75. in dem glat-ten-See wei-den ihr Ant-litz al-le, al-le Ge-stir-ne.

in dem glat-ten-See wei-den ihr Ant-litz al-le Ge-stir-ne.

See wei-den ihr Ant-litz al-le, al-le Ge-stir-ne.

80.

Im flachen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal - hin, und
 Im flachen Bee - te - schlei - chet er das - Wie - sen - - thal - hin, und
 Im flachen Bee - te - schlei - chet er das - Wie - sen - - thal - hin,
 Im fla - chen Bee - te - schlei - chet er das Wie - sen - thal, - das Wie - sen - thal -

84.

in dem glat - ten See, in dem glat - ten See wei - - den ihr
 in dem glat - ten See, in dem glat - ten See
 in dem glat - ten See wei - - den ihr
 hin,

88.

Ant.litz al - le, al - le Ge - stir - ne, al - le Ge - stir - - ne.
 wei - den ihr Ant - litz al - le Ge - stir - ne, wei - den ihr Ant.litz al - le Ge - stir - - ne.
 Ant.litz al - le, al - le Ge - stir - ne, al - le Ge - stir - - ne.
 Ant.litz al - le, al - le Ge - stir - ne, al - - - le Ge - stir - - - ne.

94.

Etwas geschwind.

Wind ist der Wel - le lieb - li - cher Buh - le,
 Wind ist der Wel - le lieb - li - cher Buh - le, Wind ist der Wel - le lieb - li - cher Buh - le,
 Wind ist der Wel - le lieb - li - cher Buh - le, Wind ist der Wel - le lieb - li - cher Buh - le,
 Wind ist der Wel - le lieb - li - cher Buh - le, Wind ist der Wel - le lieb - li - cher Buh - le,

98.

Wind mischt von Grund aus schäu - mende Wo - gen, Wind mischt von Grund aus schäu - mende Wo - gen.
 Wind mischt von Grund aus schäu - mende Wo - gen, Wind mischt von Grund aus schäu - mende Wo - gen.

102

Wind ist der Wel-le lieb-li-cher Buh-le, Wind-ist der
 Wo-gen. Wind ist der Wel-le lieb-li-cher Buh-le, Wind-ist der

102

Wel-le lieb-li-cher Buh-le, der-Wel-le Buh-le,
 lieb-li-cher Buh-le, Wind-ist der Wel-le lieb-li-cher Buh-le,
 Wel-le lieb-li-cher Buh-le, der-Wel-le Buh-le,

113

Wind mischt von Grund aus schäumende Wo-gen, Wind mischt von Grund aus schäumende Wo-gen,
 Wind mischt von Grund aus schäu-mende Wo-gen, Wind mischt von Grund aus schäu-mende, schäu-mende Wo-gen,

118

Wind mischt von Grund aus schäumende Wo-gen, Wind mischt von Grund aus schäumende Wo-gen.
 Wind mischt von Grund aus schäumende Wo-gen, Wind mischt die schäumenden Wo-gen.

123 Langsam.

Seele des Menschen, wie gleichst du dem Was-ser. Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind, wie gleichst du dem Wind.
 Seele des Menschen, wie gleichst du dem Was-ser. Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind, wie gleichst du dem Wind.

Franz Schubert

(1797-1828)

Gesang der Geister über den Wassern

D704 nyolcszólamú férfikar mélyvonósokkal

(1820. december)

Gesang der Geister über den Wassern.

Gedicht von Goethe.

Erster Entwurf der zweiten Composition
dieses Gedichtes

von

Schubert's Werke.

Serie 16. N^o 45.

FRANZ SCHUBERT.

(December 1820.)

Adagio molto.

Tenori.

Bassi.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Des Menschen Seele gleicht dem Was - ser, des Menschen Seele gleicht dem Was - ser

Vom Himmel kommt es vom Himmel kommt es zum
decr.
 Vom Himmel kommt es vom Himmel kommt es

Himmel steigt es zum Himmel steigt es zum Himmel steigt es und wieder nieder zur
cresc. *pp* *decr.*
 zum Him - mel steigt es zum Himmel zum Himmel steigt es und wieder nieder

e - - - wig wig wech - wech - selnd
fz *decr.*
 e - - - wig

ppp

dann stäubt er lieblich in Wol-ken-wellen zum glat-ten Fels zum

Strömt von der ho-hen stei-len Felswand der rei-ne Strahl

46

glat-ten Fels dann stäubt er lieblich in Wol-ken-wellen zum

Strömt von der ho-hen stei-len Felswand der rei-ne Strahl

52

p *decrec.*

glat-ten Fels zum glat-ten Fels und leicht empfangen walt er verschleiern-d leis rauschend zur Tie-fe nieder

und leicht leis rau-schend zur

und

58

p *decrasc.*

und leicht empfangen wallt er verschleiernd leis rauschend zur Tiefe nie - der zur Tiefe nie -

leis rau - schend zur Tie - - - fe nie - - -

leicht wallt er

63

dimin.

der und leicht em - pfan - gen wallt er leis rauschend zur Tie - - - fe nie - - - der

der

69

f

Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent -

Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - - gen ent -

Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - - - gen, ent - ge - - gen

72

ge - - - gen Schäumt er un - mu - thig
 schäumt er un - mu - thig und stu - fen - wei - se -
 Ra - gen Klip - pen dem Sturz ent - ge - - - gen schäumt er un - mu - thig und stu - fen -
 schäumt er un -

75

stü - fen - wei - se, schäumt er un - mu - thig zum Ab - - - grund.
 schäumt er un - mu - thig und stu - fen - wei - se zum Ab - - - grund.
 wei - se und stu - fen - wei - se schäumt er zum Ab - - - grund. Ra - gen Klippen dem Sturz ent -
 mu - thig stu - fen - - wei - se schäumt er zum Ab - - - grund.

79

Ra - gen Klippen dem Sturz ent - ge - - - gen
 Ra - gen Klippen dem Sturz ent - ge - - - gen ent - ge - - - gen
 ge - - - gen ent - ge - - - gen Ra - gen Klippen dem Sturz ent -
 Ra - gen

schäumt er un - mu - thig und stu - fen - wei - se schäumt er un -
 schäumt er un - mu - thig und stu - fen - wei - se schäumt er un - mu - thig
 ge - gen
 ge - gen

mu - thig und stu - fen - wei - se zum Ab - grund ra - gen Klippen dem Sturz ent - ge - gen
 und stu - fen - wei - se zum Ab - grund

schäumt er un - mu - thig stu - fen - wei - se schäumt er un - mu - thig
 col Basso l units.

92.

stu - fen - wei - se zum Ab -

ff *p*

97

grund schäumt er zum

pp

grund schäumt er un mu - thig zum Ab

103

grund Im flachen Bee - te

p

grund

108

185

schleicht er das Wiesenthal hin Im fla.chen Bee.te schleicht er das Wiesenthal
 Im fla.chen Bee.te schleicht er das Wiesenthal hin

112. 8.

113

hin und in dem glatten See wieder ihr Ant - litz

119

al.le Ge.stir - ne alle Ge.stir - ne

pp

Franz Schubert

(1797-1828)

Gesang der Geister über den Wassern

D705 négyszólamú férfikar zongorakísérettel

(1820. december)

Gesang der Geister über den Wassern.

Gedicht von Goethe.

Für Männerchor und Pianoforte

entworfen von

Schubert's Werke.

Nº 24.

FRANZ SCHUBERT.

(December 1820.)

Feierlich, langsam.

Tenore I. II.

Basso I. II.

Pianoforte.

pp

p

Des Men - - - - - schen

8

pp

See - - - - - le gleich dem

11

Was - ser

14

Vom Him - mel kommt es, vom
vom Him - mel

17

Him - mel kommt es zum Him - mel steigt es, und wie der, wie der zur Er - de muss es
kommt es, vom Him - mel kommt es, zum Him - mel steigt es,

22

e - wig wech - selnd e - wig e - wig wech - selnd, vom

30.

Himmel kommt es, vom Him - mel kommt es, vom Him - mel kommt es, vom Him - mel kommt es, zum Him - mel steigt...

vom Him - mel kommt es, vom Him - mel kommt es, vom Him - mel kommt es, zum

35

es und wie - der wie - der zur Er - de muss es e - wig e - wig wech -

42.

selnd.

45.

Strömt von der ho - hen steilen Felswand der rei - ne Strahl, dann stäubt er

50.

lieblich in Wol-ken-wel-len zum glat-ten Fels, und leicht em-pfangen wallt er wallt er verschleiernd leis
dann

55

dim.

rauschend zur Tie-fe nie-der. Strömt von der ho-hen steilen Felswand der rei-ne Strahl,

61.

dann stübt er lieblich in Wol-ken-wel-len zum glat-ten Fels und leicht em-pfangen wallt er verschleiernd leicht
dann wallt

66.

rauschend zur Tie-fe- nie-der und leicht em-pfan-gen wallt er ver-schleiernd leis rauschend zur
und leicht ver-schleiernd

41

Tie. fe zur Tie. fe nie. der, und leicht verschleiernd zur Tie. fe nie. der.

zur Tie. fe nie. der

47

Ra. gen Klippen dem Sturz ent. ge. gen schäumt er un. mu. thig

83

stu. fen. wei. se zum Ab. grund ra. gen Klippen dem Sturz ent. ge. gen schäumt er un. mu. thig

88

stu. fen. wei. se zum Ab. grund ra. gen Klippen den Sturz ent. ge. gen schäumt er un. mu. thig

93

zum Abgrund ra-gen Klippen dem Sturz ent.ge-gen schäumt er un.mu.thig zum Abgrund

98

schäumt er un.mu.thig schäumt er un.mu.thig zum Ab-grund

104

Im fla-chen Bee-t-schleicht er das Wiesenhal

113

hin, und in dem glatten See wei-den ihr Ant.litz al-le Ge.stir-ne, im fla-chen

119

Bee- te schleicht er das Wiesen.thal hin, und wei

124

wei, den ihr Ant.litz al. le Ge. stir. ne.

129

al. le Ge. stir.

135

Franz Schubert

(1797-1828)

Gesang der Geister über den Wassern

D714 Op. Posth. 167 nyolcszólamú férfikar mélyvonósokkal

(1821. február)

Gesang der Geister über den Wassern.

Gedicht von Goethe.

Für acht Männerstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten

Schuberts Werke.

componirt von

Serie 16. No 3.

FRANZ SCHUBERT.

(Erschien als Op. 167.)

(Februar 1821.)

Adagio molto.

Tenore I.
Tenore II.
Tenore III.
Tenore IV.
Basso I.
Basso II.
Basso III.
Basso IV.
Viola I.
Viola II.
Violoncello I.
Violoncello II.
Contrabasso.

7

Des Menschen See-le gleich dem Was-ser, des Menschen See-le gleich dem Was-ser.
 Des Menschen See-le gleich dem Was-ser, des Menschen See-le gleich dem Was-ser.
 Des Menschen See-le gleich dem Was-ser, des Menschen See-le gleich dem Was-ser.
 Des Menschen See-le gleich dem Was-ser, des Menschen See-le gleich dem Was-ser.

15

Più Andante.

ser. Vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es.
 ser. Vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es.
 ser. Vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es.
 ser. Vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es, vom Himmel kommt es.

22

zum Himmel steigt es, zum Himmel steigt es, zum Himmel steigt es, und wieder nie-der

Himmel kommt es, zum Him- mel steigt es, zum Himmel, zum Himmel steigt es, und

28

zur Er- de muss es, wig wech - selnd,

wieder nie-der zur Er- de muss es, wig wech - selnd,

59

und leicht empfan - gen zur Tie - fe nie - der, und leicht em - pfan - gen wallt er leis - rau schend zur Tie -

und leicht empfan - gen wallt er leis - rau schend zur Tie -

und leicht empfan - gen zur Tie - fe nie - der, und leicht em - plan - gen - wallt er ver - schleiend, leis - rau -

leicht empfan - gen zur Tie - fe nie - der, und leicht em - plan - gen - wallt er ver - schleiend, leis - rau -

dim.

ppp

64

fo nie - der.

fo nie - der.

schend zur Tie - fe nie - der.

schend zur Tie - fe nie - der.

Un poco più mosso.

Ragen Klippen dem Sturz ent -

Ragen Klippen dem Sturz ent - ge - gen, ent -

ppp

ppp

ppp

ppp

78

Ab - - - grund. Ra - gen Klippen dem Sturz ent -

Ab - - - grund. Ra - gen Klippen dem Sturz ent - go - - gen, ent -

Ab - - - grund. Ra - gen Klippen dem Sturz ent - go - - gen, ent - go - - gen,

Ab - - - grund.

82

ga - - gen, ra - gen Klippen dem Sturz ent - go - gen, schäumt er un - mu - thig,

ga - - gen, ra - gen Klippen dem Sturz ent - go - gen, schäumt er un - mu - thig,

ra - gen Klippen dem Sturz ent - gegen, ra - gen Klippen dem Sturz ent - go - gen, schäumt er un - mu - thig und

ra - gen Klippen dem Sturz ent - gegen, ra - gen Klippen dem Sturz ent - go - gen, schäumt er un - mu - thig und

legato

legato

legato

86

stu - fen - wei - se, schäumt er un - mu - thig, stu - fen - wei - se zum Ab

stu - fen - wei - se, schäumt er un - mu - thig, stu - fen - wei - se zum Ab

stu - fen - wei - se, schäumt er un - mu - thig und stu - fen - wei - se zum Ab

stu - fen - wei - se, schäumt er un - mu - thig und stu - fen - wei - se zum Ab

90

grund, ra - gen Klippen dem Sturz ent - ge - gen, schäumt er un - mu - thig, stu - fen - wei - se,

grund, ra - gen Klippen dem Sturz ent - ge - gen, schäumt er un - mu - thig, stu - fen - wei - se,

grund, ra - gen Klippen dem Sturz ent - ge - gen, schäumt er un - mu - thig und stu - fen - wei - se,

grund, ra - gen Klippen dem Sturz ent - ge - gen, schäumt er un - mu - thig und stu - fen - wei - se,

decreso.

decreso.

decreso.

94

schäumt er un-mu-thig, stu-fen-wei-se zum Ab-grund, schäumt er zum
schäumt er un-mu-thig, stu-fen-wei-se zum Ab-grund, schäumt er zum
schäumt er un-mu-thig und stu-fen-wei-se zum Ab-grund, schäumt er un-mu-thig zum
schäumt er un-mu-thig und stu-fen-wei-se zum Ab-grund, schäumt er un-mu-thig zum

98

Ab-grund. Im
Ab-grund. Im
Ab-grund. Im
Ab-grund. Im

103

fla - chen Bee - te - schleicht er das Wie - sen - thal hin, im
im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal
fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal hin, im
im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal
im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal

Detailed description: This system contains five vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement. The lyrics are: 'fla - chen Bee - te - schleicht er das Wie - sen - thal hin, im' (top line), 'im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal' (second line), 'fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal hin, im' (third line), and 'im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal' (fourth line). The piano accompaniment includes a right-hand part with a rhythmic pattern and a left-hand part with a bass line.

107

fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal hin, und
hin, im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal
fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal hin, und
hin, im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal
hin, im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal

Detailed description: This system contains five vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement. The lyrics are: 'fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal hin, und' (top line), 'hin, im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal' (second line), 'fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal hin, und' (third line), and 'hin, im fla - chen Bee - te schleicht er das Wie - sen - thal' (fourth line). The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic structure as the previous system.

444

in dem glat - ten See wei - den ihr Ant - litz
hin, und in dem glat - ten See wei - den ihr Ant - litz
in dem glat - ten See wei - den ihr Ant - litz
hin, und in dem glat - ten See wei - den ihr Ant - litz

The musical score for page 444 consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "in dem glat - ten See wei - den ihr Ant - litz hin, und in dem glat - ten See wei - den ihr Ant - litz in dem glat - ten See wei - den ihr Ant - litz hin, und in dem glat - ten See wei - den ihr Ant - litz". The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

445

al - le Ge - stir - ne, al - le Ge - stir - ne,
al - le Ge - stir - ne, al - le Ge - stir - ne, und
al - le Ge - stir - ne, wei - den ihr Ant - litz al - le Ge - stir - ne, in dem glat - ten
al - le Ge - stir - ne, wei - den ihr Ant - litz al - le Ge - stir - ne,

The musical score for page 445 consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "al - le Ge - stir - ne, al - le Ge - stir - ne, al - le Ge - stir - ne, al - le Ge - stir - ne, und al - le Ge - stir - ne, wei - den ihr Ant - litz al - le Ge - stir - ne, in dem glat - ten al - le Ge - stir - ne, wei - den ihr Ant - litz al - le Ge - stir - ne,". The piano part features a complex accompaniment with many sixteenth notes and dynamic markings such as *pp* and *fp*.

119

da wei - den ihr Ant - litz al - le Ge - stir - ne, al -
 in - dem glat - ten See wei - densich al - le Ge - stir - ne, al -
 See, im glat - ten See wei - densich al - le Gestir - ne, in - dem glatten - See
 da wei - den ihr Ant - litz al - le Gestir - ne, in - dem glatten

124

lo Ge - stir - ne,
 lo Ge - stir - ne,
 weiden ihr Antlitz al - le, al - le Ge - stir - ne.
 See weiden sich die Ge - stir - ne.

132

Piu mosso.

Wind ist der Wel - le Lieb - li - cher Buh - le, Wind mischt vom Grund aus schäu - men - de Wel - len,
Wind ist der Wel - le Lieb - li - cher Buh - le, Wind mischt vom Grund aus schäu - men - de Wel - len,
Wind mischt vom Grund aus schäu - men - de Wel - len,
Wind mischt vom Grund aus schäu - men - de Wel - len,

The score for measures 132-135 features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *ppp* and *pp*.

136

cresc.
Wind ist der Wel - le Lieb - li - cher Buh - le, Wind ist der Wel - le Lieb - li - cher Buh - le,
cresc.
Wind ist der Wel - le Lieb - li - cher Buh - le,
cresc. Wind ist der Wel - le Lieb - li - cher Buh - le,
Wind ist der Wel - le Lieb - li - cher Buh - le,
cresc.
Wind ist der Wel - le Lieb - li - cher Buh - le,
cresc.

The score for measures 136-139 continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices. Dynamics include *ppp* and *cresc.*

140

Wind mischt vom Grund aus schäu - men.de Wel - len, Wind mischt vom Grund aus schäu - mende Wel - len,
 Wind mischt vom Grund aus schäu - men.de Wel - len, Wind mischt vom Grund aus schäu - mende Wel - len,
 Wind mischt vom Grund aus schäu - men.de Wel - len, Wind mischt vom Grund aus schäu - mende Wel - len,
 Wind mischt vom Grund aus schäu - men.de Wel - len, Wind mischt vom Grund aus schäu - mende Wel - len,

144

Wind ist der Wel - le lieb - li.cher Buh - le.
 Wind ist der Wel - le lieb - li.cher Buh - le.
 Wind ist der Wel - le lieb - li.cher Buh - le.
 Wind ist der Wel - le lieb - li.cher Buh - le.

poco a poco sempre più And.^{te}
rallardando

149, Tempo I.

See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie gleichst, wie gleichst du dem

See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie gleichst, wie gleichst du dem

See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie gleichst, wie gleichst du dem

See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie gleichst, wie gleichst du dem

154

Wind; See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie gleichst, wie gleichst du dem

Wind; See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie gleichst, wie gleichst du dem

Wind; See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie gleichst, wie gleichst du dem

Wind; See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie gleichst, wie gleichst du dem

160

Wind; See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie
Wind; See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie
Wind; See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie
Wind; See-le des Men-schen, wie gleichst du dem Was-ser, Schick-sal des Men-schen, wie

cresc. *f* *cresc.* *ff*

165

gleichst, wie gleichst du dem Wind; Schick-sal des Men-schen, wie gleichst du dem Wind!
gleichst, wie gleichst du dem Wind; Schick-sal des Men-schen, wie gleichst du dem Wind!
gleichst, wie gleichst du dem Wind; Schick-sal des Men-schen, wie gleichst du dem Wind!
gleichst, wie gleichst du dem Wind; Schick-sal des Men-schen, wie gleichst du dem Wind!

dim. *pp dim.* *pp dim.* *pp dim.*

Johannes Brahms

(1833-1897)

Deutsche Volkslieder

Da unten im Tale WoO posth. 37 No. 10

The image shows a musical score for the song 'Da unten im Tale'. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system contains the first line of lyrics: '1. Da unten im Tale läuft's Wasser so trüb, und i'. The second system contains the second line of lyrics: 'kann dir's net sa-gen, i hab di so lieb.' The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

1. Da unten im Tale läuft's Wasser so trüb, und i

kann dir's net sa-gen, i hab di so lieb.

2. Sprichst alleweil von Lieb, / sprichst alleweil von Treu,
Un e bißele Falschheit / ist au wohl dabei!
3. Und wenn i dir's zehnmal sag', / daß ich dich lieb un mag.
Willst e es nit versteh'n, muß i / halt weiter geh'n!
4. Für die Zeit, wo du mi geliebt, / da dank ich dir schön,
Un wünsch', daß dir's anderswo / besser mag geh'n!

Johannes Brahms
(1833-1897)

Deutsche Volkslieder

Da unten im Tale WoO 35 No. 5

Nr. 5 Da unten im Tale

Sanft bewegt

p

1. Da un - ten im Ta - le läufst Was - ser so
 2. Sprichst all - weil von Lie - be, sprichst all - weil von
 3. Und wenn i dirs zehn - mal sag, daß i di
 4. Für die Zeit, wo du gliebt mi hast, dank i dir

p

4

trüb, — und i kann dirs nit sa - gen, i hab di so — lieb.
 Treu, — und a bis - se - le Falsch - heit is au wohl da - bei.
 lieb, — und du willst nit ver - ste - hen, muß i halt wei - ter - gehn.
 schön, und i wünsch, daß dir an - ders - wo γ bes - ser mag - gehn.

Johannes Brahms

(1833-1897)

Deutsche Volkslieder

Da unten im Tale WoO 33 No. 6

6. Da unten im Tale

Sanft bewegt

Gesang

1. Da unten im Tale läuft Wasser so trüb und ich kann dir's nicht
2. Sprichst allweil von Lieb, sprichst allweil von Treu und abissele

Pianoforte

p dolce *dim.*

sa-gen, ich hab dich so lieb.
Falschheit ist auch wohl dabei!

3. Und wenn ich dich zehnmal sag, daß ich dich lieb, und du willst nicht ver-
4. Für die Zeit, wo du geliebt mich hast, dank ich dir schön, und ich wünschte, daß dich

p *dim.*

stehen, muß ich halt weiter gehn.
anderswo besser mag gehn.

Johannes Brahms

(1833-1897)

Sechs Lieder Op. 97

No. 6 *Trennung*

6. Trennung

Schwäbisch

Anmutig bewegt

Singstimme

Pianoforte

1. Da un - ten im
2. Sprichst all - weil von

6

pp

Ta - . le läufst Was - . ser so trüb, läufst Was - . ser so
Lie - . be, sprichst all - . weil von Treu, sprichst all - . weil von

10

trüb, und i kann dirs net sa - . gen, i hab di so
Treu, und a bis - . se - le Falsch - heit is auch wohl da.

14

lieb, i hab di so lieb.
bei, is auch wohl da - . bei.

19

3. Und wenn i dir's zehn - mal sag, daß i di lieb und
 4. Für die Zeit wo du g'liebt mi hast, da dank i dir

23

pp
 mag, di lieb und mag, und du willst nit ver-
 schön, da dank i dir schön, und i wünsch, daß dir's

27

ste - hen, muß i halt wei - ter gehn, muß i halt wei - ter
 an - ders - wo bes - ser mag gehn, ja bes - ser mag

31

gehn.
 gehn.

Johannes Brahms

(1833-1897)

Deutsche Volkslieder

Schwesterlein, Schwesterlein

WoO 37 No. 1

Schwesterlein, Schwesterlein

1. Schwe-ster-lein, Schwe-ster-lein; wann geh'n wir nach Haus?

5

Mor-gen, wenn die Hah - nen_ kräh'n, woll'n wir nach Hau - se_ geh'n,

9

Brü - der - lein, Brü - der - lein, dann geh'n wir nach Haus.

2. Schwesterlein, Schwesterlein,
Wann geh'n wir nach Haus?
Morgen wenn der Tag anbricht,
Eh endet die Freude nicht,
Brüderlein, Brüderlein,
Der fröhliche Braus.

3. Schwesterlein, Schwesterlein,
Wohl ist es Zeit?
Mein Liebster tanzt mit mir,
Geh' ich, tanzt er mit ihr,
Brüderlein, Brüderlein,
Laß du mich heut.

4. Schwesterlein, Schwesterlein,
Was bist du so blaß?
Das macht der Morgenschein
Auf meinen Wängelein,
Brüderlein, Brüderlein,
Die vom Tau e naß.

5. Schwesterlein, Schwesterlein,
Du wankst so matt?
Suche die Kammertür,
Suche mein Bettlein mir,
Brüderlein, es wird fein
Unter'm Rasen sein.

Johannes Brahms

(1833-1897)

Deutsche Volkslieder

Schwesterlein, Schwesterlein

WoO 33 No. 15

15. Schwesterlein

Nicht zu langsam und mit inniger Teilnahme

Gesang

1. Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus?
 2. Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus?
 3. Schwesterlein, Schwesterlein, wohl ist es Zeit.

Pianoforte

p

5

„Morgen wenn die Hah - nen krähn, wolln wir nach Hau - se gehn, Brü - derlein,
 „Morgen wenn der Tag an - bricht, eh endt die Freu - de nicht, Brü - derlein,
 „Mein Lieb - ster tanzt mit mir, geh ich, tanzt er mit ihr, Brü - derlein,

più p

10

Brü - derlein, dann gehn wir nach Haus“
 Brü - derlein, der — fröh - li - che Braus“
 Brü - derlein, laß — du mich heut“

p

15

4. Schwe - ster - lein, Schwe - ster - lein, was — bist — du
 5. Schwe - ster - lein, Schwe - ster - lein, du — wan - kest so

Immer leiser und etwas langsamer

piu p

18

blaß? „Das macht der Mor - gen - schein auf mei - nen
 matt? „Su - che die Kam - mer - tür, su - che mein

22

Wän - ge - lein, Brü - der - lein, Brü - der - lein, die vom Tau - e
 Bett - lein mir, Brü - der - lein, es wird fein un - term Ra - sen

dim.

26

naß“
 sein“

ppp

Hugo Wolf
(1860-1903)

Mörrike-Lieder

No. 44 *Der Feuerreiter*

Wolf
Der Feuerreiter
(Mörrike)

Sehr lebhaft (flüsternd)

Se-het ihr am Fen-sterlein dort

4

die ro-the Mü - tze wieder?

7

nicht ge - heu - er musses sein, denn er geht schon

10

auf und nie - der.

cresc. *f* *più f*

13

Wolf — Mörke Songs

Und auf ein - mal welch Ge -

immer ff

16

wüh - le bei der Brü - eke, nach dem Feld!

19

Horch! das Feu - er - glück - lein gellt:

22

(wild)

hinter'm Berg, hinter'm Berg brennt es in der Müh - le!

fff

25

Wolf — Mörike Songs

Schant! da sprengter wü - thend schier durch das

29

Thor, der Feu - - - er - rei - ter. auf dem

32

rip-pen - dürrn Thier, als auf ei - ner Feu - - er - lei - ter!

35

Quer - feld - ein! durch Qualm und Schwü - le rennt er schon und ist am

Wolf — Mörike Songs

38

Ort! drü - benschaft es fort und fort:

41

hinterm Berg, hinterm Berg

44

brenntes in der Müh - le! Der so oft den

etwas ruhiger

48

ro - then Hahn mei - lenweit von fern ge - ro - chen, mit des heil - gen Kreu - zes Spahn

53

zunehmend

fre - ventlich die Gluth bespro - chen — weh! dir grüsst vom Dach - ge - stüh - le

The musical score for measure 53 consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a dotted quarter note, followed by eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in the piano part.

57

dort der Feind im Höl - len - schein. Gna - de Gott der See - le dein!

The musical score for measure 57 consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has two sharps. The vocal line has a dotted quarter note followed by eighth notes. The piano accompaniment has a complex texture with many chords and moving lines. Dynamic markings include *più f* and *ff*.

61

(wild)

I. Zeitmass hinter'm Berg, hinter'm Berg

The musical score for measure 61 consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has two sharps. The vocal line is marked *(wild)* and has a dotted quarter note followed by eighth notes. The piano accompaniment is marked *fff* and features a complex, rhythmic accompaniment. The tempo marking *I. Zeitmass* is present.

64

ra - ster in der Müh - le!

The musical score for measure 64 consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has two sharps. The vocal line has a dotted quarter note followed by eighth notes. The piano accompaniment is marked *8* and features a complex, rhythmic accompaniment.

68

Kei - ne

72

Stun - de hielt es an, bis die Müh - le borst in Trüm - mer;

dim. *p* *ff* *p*

76

doch denke - oken Rei - ters - mann sah — man von der Stun - de nin - mer.

pp

80

mf *pp* *pp*

84

Wolf — Mörike Songs

Volk und Wa - gen im Ge-wüh-le keh - ren heim von all' dem

8

mf *p*

3

Detailed description: This system contains measures 84, 85, and 86. The vocal line is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line with triplets. Dynamics range from mezzo-forte to piano.

87

Graus; auch das Glück - lein klin - -

pp

pp

Detailed description: This system contains measures 87, 88, and 89. The vocal line has a long rest in measure 87 followed by a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern, featuring a triplet in measure 88. Dynamics are marked piano-piano.

90

- - get aus: _____ hinter'm Berg, hinter'm Berg

8

ppp *pp*

Detailed description: This system contains measures 90, 91, and 92. The vocal line has a long rest in measure 90 followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a triplet in measure 91 and a steady eighth-note pattern in the right hand. Dynamics range from pianissimo to piano.

93

brennt's! _____ immer mehr abnehmend

8

Detailed description: This system contains measures 93, 94, and 95. The vocal line has a long rest in measure 93 followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. Dynamics are not explicitly marked but the texture is consistent with the previous systems.

97

Wolf — Mörike Songs

(lange Pause)

ppp *ppp*

103

bedeutend ruhiger

Nach der Zeit ein Mü - ler fand ein Ge - rip - pe sammt der Mü - tzen

pp

107

auf - recht an der Kel - ler - wand auf der bei - nern' Mäh - re si - tzen;

p

111

(geheimnisvoll)

Feu - er - rei - ter, wie so küh - - le rei - - test

ein wenig zurückhaltend *tempo*

ppp *immer ppp*

114

du in dei-nem Grab! *pp* Husch!

This musical score is for song 114. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics "du in dei-nem Grab!" and ends with "Husch!". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A *pp* dynamic marking is present at the end of the piece.

117

da fällt's in A - sche ab. *ppp*

This musical score is for song 117. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics "da fällt's in A - sche ab.". The piano accompaniment features a complex texture with many chords and moving lines in both hands. A *ppp* dynamic marking is present at the beginning of the piano part.

121

Ru - he wohl, ru - he wohl drun - ten in der *pp*

This musical score is for song 121. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics "Ru - he wohl, ru - he wohl drun - ten in der". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A *pp* dynamic marking is present in the piano part.

125

Müh - - le! *pp* *dim.* *ppp*

This musical score is for song 125. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics "Müh - - le!". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *pp*, *dim.*, and *ppp*.

Hugo Wolf
(1860-1903)

Der Feuerreiter

Ballade für Chor und großes Orchester

Der Feuerreiter.

(Ballade von E.Mörrike.)

Hugo Wolf.

Lebhaft bewegt.

Kleine Flöte.
 Große Flöten.
 2 Hoboen.
 2 Klarinetten in A.
 3 Fagotte.
 4 Hörner in D.
 2 Trompeten in C.
 2 Posaunen.
 Bass-Tuba.
 2 Euphonien in H. Fis.
 Tamtam.
 Violine I.
 Violine II.
 Bratsche.
 Sopran.
 Alt.
 Tenor.
 Baß.
 Violoncello.
 Kontrabaß.
 Mon Peters.

II.
 pp
 pp
 pp
 pp
 Sopr.
 (flüsternd) Sehet ihr am Fen-sterlein dort.
 Ten.
 (flüsternd) Sehet ihr am Fen-sterlein
 CHOR.
 Lebhaft bewegt.
 10436

II. (5)

2 Kl. in A. *mf*

3 Fg. *mf* *p* *mf*

I. Vln. *mf*

II. Vln. *pp* *p* *p*

Br. *mf* *p* *mf*

Sopr. die ro-te Müt-zewieder?

Alt. Se-het ihr am Fensterlein die ro - te Mütze?

Ten. dort se - het ihr, se - het

Baß. Se-het, sehet ihr am Fen - sterlein? Se - het ihr, se - het

Vcll. *mf* *p* *mf*

K.B. *mf* *mf*

(5)

II.

2 Hob. *p* *sempre cresc.*

2 Kl. in A. *p* *sempre cresc.*

3 Fg. *p* *sempre cresc.*

2 Hr. in D. *p* *cresc.*

I. Vln. *p* *sempre cresc.*

II. Vln. *p* *sempre cresc.*

Br. *p* *sempre cresc.*

Sopr. *cresc.*
 nichtge - heu-er muß es sein, denn er geht schon

Alt. *p cresc.*
 nicht ge - heu - er muß es

Ten. *f* *p cresc.*
 ihr die ro - - te Müt - ze? nicht ge - heu - er muß es

Baß. *f* *p cresc.*
 ihr die ro - - te Müt - ze? denn er geht schon

Vcll. *p* *sempre cresc.*

K.B. *p* *sempre cresc.*

⑩

2 Hob.

2 Kl. in A.

3 Fg.

Hr. in D.

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Sopr.

Alt.

Ten.

Baß.

Vcll.

K.B.

⑩

auf und nie - der. Seht!

sein, denn er geht schon auf und nie - der Seht!

sein, denn er geht schon auf und nie - der Seht!

auf und nie - der. Seht!

2 Hob. *più f*

2 Kl. in A. *più f*

3 Fg. *più f*

Hr. in D. *più f*

I. Vln. *più f*

II. Vln. *più f*

Br. *più f*

Sopr. *f* Seht!

Alt. *f* Seht!

Ten. *f* Seht!

Baß. *f* Seht!

Vcll. *più f*

K.B. *più f*

15

15

kl. Fl. *D*

2 Fl.

2 Hob.

2 Kl. in A.

3 Fg.

Hr. in D.

2 Trp. in C. *I.II.*

3 Pos. u. Tuba. *stf mf*

Pk. *stf mf*

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Sopr. Alt.

Ten. Baß.

Vcll.

K.B.

Und auf ein - mal welch Ge - wüh - le bei der Brü - cke, nach dem

1. Fl.

2. Fl.

2. Hob.

2. Kl. in A.

3. Fg.

Hr. in D.

3. Trp. in C.

3. Pos. u. Tuba.

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Sopr. Alt.

Ten. Baß.

Vcll.

K.B.

Feld!
Horch! das Feu - er - glöck - lein gelt:

20

20

25

Rt. Fl.

2 Fl.

2 Hob.

2 Kl. in A.

Hr. in D.

3 Trp. in C.

Pk.

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Sopr. Alt.

Ten. Baß.

(gedämpft)

(gedämpft)

pp

pp

pp

pp

pp

pp

brennt es in der Müh-le! hin-ter'm Berg, hin-ter'm Berg brennt es in der Müh-le!

(wie aus weiter Ferne.)

pp

25

etwas gemessen, doch lebhaft

kl. Fl.

2 Fl.

2 Hob.

2 Kl. in A.

3 Fg. I.II. III. 3

Hr. in D. a 2

3 Trp. in C. a 2

3 Pos. u. Tuba. a 2

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Sopr. Alt.

Ten. Baß.

Vell.

K.B.

Schaut! da sprengter wü - - tend schier durch das

etwas gemessen, doch lebhaft

30

1. Fl.

2. Fl.

Hob.

2 Kl. in A.

3 Fg.

Hr. in D.

3 Trp. in C.

3 Pos. u. Tuba.

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Sopr. Alt.

Ten. Ba.S.

Vcll.

K.B.

Tor, der Feu-er-rei-ter,

30

kl. Fl.

2 Fl.

2 Hob.

2 Kl. in A.

3 Fg. I. II. III. a 3

Hr. in D. a 2

3 Trp. in C. I. II. III.

Pos. u. Tuba. a 2

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Sopr. Alt.

Ten. Baß.

Vcll.

K.B.

auf dem rip-pen-dür-ren Tier,

3

1. Fl. (35)

2. Fl.

2. Hob.

2. Kl. in A.

3. Fg. I. II. III.

Hr. in D. a2

3. Trp. in C. I. II. III.

3. Pos. u. Tuba a2

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Sopr. Alt.

Ten. Baß.

Vcll.

K. B.

als auf ei - ner Feu - - er - lei - - ter!

I. Zeitmaß.

k1. Fl. *ff*
 2 Fl. *ff*
 2 Hob. *ff*
 2 Kl. in A. *ff*
 3 Fg. *ff*
 Hr. in D. *ff*
 3 Trp. in C. *ff*
 Tuba. *f*
 Pk. *f*
 I. Vln. *ff*
 II. Vln. *ff*
 Br. *ff*
 Sopr. Alt. *ff*
 Ten. Baß. *ff*
 Vcll. *ff*
 K.B. *ff*

Quer - feld - ein! durch Qualm und Schwü -
 Quer - feld ein! durch Qualm und Schwü - - - le

I. Zeitmaß.

1. Fl. *b* *ff*

2 Fl. *a2*

2 Hob. *a2*

2 Kl. in A. *a2*

3 Fg. *a3*

Hr. in D. *f*

3 Trp. in C. *f*

Tuba. *f*

Pk. *f*

I. Vln. *f*

II. Vln. *f*

Br. *f*

Sopr. *le rennt er schon und ist am Ort!*

Alt. *drü - ben schallt es*

Ten. *rennt er schon und ist am Ort!*

Baß. *rennt er schon und ist am Ort!*

Vcll. *f*

K.B. *f*

40

Kl. Fl. *a 2*

2 Fl. *a 2*

2 Hob. *a 2*

2 Kl. in A. *a 2*

3 Fg. I. II. III.

Hr. in D. *a 2*

3 Trp. in C. *a 2*

Vln. I. *a 2*

Vln. II. *a 2*

Br. *a 2*

Ten. fort und fort:

Baß. *a 2*

45

Kl. Fl. *ff*

Fl. *ff* a. 2

Hob. *ff*

2 Kl. in A. *ff*

Hr. in D. *ff*

Trp. in C. *ff*

Pk.

I. Vln. *ff*

II. Vln. *ff*

Br. *ff*

Sopr. *ff*
 hinter'm Berg, hinter'm Berg brennt es in der Müh-le!

Alt. *ff*

Ten. *ff*
 hinter'm Berg, hinter'm Berg

Baß. *ff*

45

Etwas ruhiger und breiter. 50

kl. Fl. *a 2*

2 Fl.

2 Hob.

Hr. in D.

Trp. I. in C. *I. Solo*

3 Pos. *pp*

Pk. *pp*

I. Vln. *p*

II. Vln. *p*

Br. *p*

Sopr. Alt. *p* *mf*

Ten. *p* *mf*

Baß. *p* *mf*

Vcll. *p*

K.B. *pizz.* *p*

der so oft den ro-ten Hahn mei-lenweit von fern ge-rochen,
 brennt es in der Müh-le! der so oft den ro-ten Hahn mei-lenweit von fern ge-rochen,

Etwas ruhiger und breiter. 50

zunehmend (55)

Fl. I. *mf*

Hob. *p*

E. Kl. in A. II. *mf*

I. Trp. in C.

III. *p*

Pos.

I. *zunehmend*

Vln. II. *cresc.*

Br. *cresc.*

Copr. Alt. *p* *cresc.*

Ten. u. Baß. *p* *cresc.*

Cell. *cresc.*

B. *cresc.* (55)

Im Hauptzeitmaß.

2 Fl. *a2* *b2* *b2* *piu f*

2 Hob. *f* *f* *piu f*

2 Kl. in A. *f* *f* *piu f*

3 Fg. *f* *f* *piu f*

Hr. in D. *f* *f*

3 Trp. in C. *f* *f* *f*

3 Pos. u. Tuba. *mf* *ff* *mf* *ff* *sf* *sf*

Pk. *f*

I. Vln. *f* *f* *piu f*

II. Vln. *f* *f* *piu f*

Br. *f* *f* *piu f*

Sopr. Alt. *f* *f* *f*

Ten. Baß. *f*

Vcll. *f* *f* *piu f*

K.B. *f* *f* *piu f*

f arco *f* *piu f*

Im Hauptzeitmaß.

wild

kl. Fl. *fff*

2 Fl. *fff*

2 Hob. *fff* a. 2

2 Kl. in A. *fff* a. 2

3 Fg. *fff* I. II.

Hr. in D. *fff* II. 3

3 Trp. in C. *fff* 3

Pos. u. Tuba. *fff* a. 2

Pk. *sf*

I. Vln. *fff*

II. Vln. *fff*

Br. *fff*

Sopr. Alt. *fff*

Ten. Baß. *fff*

Vcll. *fff*

K.B. *fff*

Hinter'm Berg, hinter'm Berg

wild

65

Kl. Fl.

2 Fl.

Hob.

2 Kl. in A.

Fg. I, II, III.

Hr. in D.

Trp. C.

Obs. in A.

uba.

Pk.

I. Vln.

II. Vln.

Br.

opr. II.

opr. I.

en.

B.

ra'st er in der Müh - - le!

70

kl Fl.

2 Fl.

2 Hob.

2 Kl. in A.

3 Fg. I.II. III. I. I.III. II.

Hr. in D. ff

3 Trp. in C. ff

Pos. u. Tuba.

Pk. dim.

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Vcll.

K.B.

70

etwas gemessen, doch lebhaft.

(75)

2 Fl. *f dim. - p*

2 Hob. *ff dim. - p*

2 Kl. in A. *ff dim. - p*

3 Fg. *ff dim. - p*

Hr. in D. *ff dim. - p*

Trp. in C. *ff dim. - p*

Pos. u. Tuba *ff dim. - p ff*

I. Vln. *sf*

II. Vln. *sf*

Br. *sf*

Ten. Baß. *sf*

Vcll. *sf*

K.B. *sf*

Kei - ne Stun - de hielt es an, bis die Müh - le borst in Trüm - mer;

etwas gemessen, doch lebhaft.

(75)

80

2 Fl.

2 Hob.

2 Kl. in A.

3 Fg.

in D. Hr.

in B. (in B tief)

I. Vln.

II. Vln.

Br.

Alt.

cll.

K.B.

man von der Stun-de nim-mer.

80

I. Zeitmaß.

85

2 Fl. *mf* *dim.*

2 Hob. *mf* *dim.*

2 Kl. in A. *mf* *dim.*

in D. *mf* III. *p*

Hr. *p*

in B. *p*

2 Trp. in C. L.II. *pp*

3 Pos. u. Tuba. *pp*

I. Vln. *pp* *mf* *dim.*

II. *pp* *mf* *dim.*

Br. *pp*

Sopr. Alt. *p*
Volk und Wa - - gen im Gewühlekeh-ren

Ten. Baß. *p*

Vcll. *pp*

K.B. *pp*

85

I. Zeitmaß.

II. (90)

2 Fl. *p* *dim.* *pp*

Hob. *p* *dim.*

2 Kl. in A. *p* *dim.*

Fg. *p* *dim.* *pp*

I. Vln. *p* *dim.* *pp*

II. Vln. *p* *dim.* *pp*

Br. *p* *p* (*hervortretend*)

Sopr. *mf*
heim von all' dem Graus;

Alt. *mf*
heim von all' dem Graus;

Ten. *mf*
heim von all' dem Graus; *p* Auch das

Baß. *mf*
heim von all' dem Graus; *p* Auch das

Vcll.

pp
(90)

2 Fl. *pp*

2 Hob. I. *pp*

2 Kl. in A. I. *pp (hervortretend)*

2 Fg. I.II.

2 Hr. in D. I. *pp (hervortretend)*

Pk. *pp*

I. Vln. *pp*

II. Vln.

Br. *pp*

Ten. Glöck - lein klin - - - get aus:

Baß. Glöck - lein klin - - - get aus:

Vcll. *pizz.*

K.B. *pp*

95

1. Fl. *pp*

2. Fl. *pp*

Hob. *pp*

2 Kl. in A. *pp*

Fg. *pp*

Pk. *pp*

I. Vln. *pp*

II. Vln. *pp*

Br. *pp*

Opf. Alt. *pp*

hin-term Berg, hin-term Berg brennt's!

100

1. Fl. *pp*

2. Fl. *pp*

2 Kl. in A. *pp*

Fg. *pp*

Pk. *pp*

I. Vln. *ppp*

II. Vln. *ppp*

Br. *ppp*

Cell. *p*

Bedeutend ruhiger und langsamer.

(105)

3 Fg. *pp*

Hr. in D. *pp* in D. III. *pp* IV.

1 Trp. in C. I. Solo (*zart*) *p*

I. Vln. *pp*

II. *pp*

Br. *pizz.* *arco* *pp*

Sopr. *p*

Alt. *p*

Ten. *p*

Ba.B. *p*

Vcll. *pizz.* *arco* *pp*

K.B. *pizz.* *pp*

Nach der Zeit ein Mül-ler fand ein Ge-rip-pe

Nach der Zeit ein Mül-ler fand ein Ge-rip-pe

Nach der Zeit ein Mül-ler fand ein Ge-rip-pe

Nach der Zeit ein Mül-ler fand ein Ge-rip-pe

Nach der Zeit ein Mül-ler fand ein Ge-rip-pe

(105) *pp*

Bedeutend ruhiger und langsamer.

3 Fg. (110)

Hr. in D.

1 Trp. in C. I.

Vln. I. II.

Br. *p*

Sopr. sammt der Müt-zen auf-recht an der Kel-ler-wand auf der bei-ner'n

Alt. sammt der Müt-zen auf-recht an der Kel-ler-wand auf der bei-ner'n

Ten. sammt der Müt-zen auf-recht an der Kel-ler-wand auf der bei-ner'n

Baß. sammt der Müt-zen auf-recht an der Kel-ler-wand auf der bei-ner'n

Vcll. *p*

K.B. *p* (110)

rit. ein wenig zurückhaltend.

Im Hauptzeitmaß.

(115)

2 Fl. *ppp*

2 Hob. *ppp*

2 Kl. in A. *pp*

3 Fg. *ppp*

Hr. in D. *pp*

3 Trp. in C. *ppp*

3 Pos. *pp*

Tamt. *ppp*

I. Vln. *pp* *pizz.*

II. Vln. *pp* *pizz.*

Br. *pp* *pizz.*

Sopr. *pp*
Mäh-re sit-zen: Feu-er-rei-ter, wie so küh-le rei-test

Alt. *pp*
Mäh-re sit-zen: Feu-er-rei-ter, wie so küh-le rei-test

Ten. *pp*
Mäh-re sit-zen: Feu-er-rei-ter, wie so küh-le rei-test

Baß. *pp*
Mäh-re sit-zen: Feu-er-rei-ter, wie so küh-le rei-test

Vcll. *pp* *pizz.*

K.B. *pp*

rit. ein wenig zurückhaltend.

(115) *pp* Im Hauptzeitmaß.

1. Fl. *pp*

2. Fl. *pp*

2 Hob. *pp*

2 Kl. in A. *pp*

3 Fg. *pp*

III. IV. 2 Hr. in D.

I. Vln. *pp*

II. Vln. *pp*

Br. *pp*

Sopr. *pp* *pp*

Alt. *pp*

Ten. *pp*

Baß *pp*

Vcll. *pp*

K.B. *pp*

du in deinem Grab! Husch! da fällt's in

du in deinem Grab! da fällt's in

du in deinem Grab! da fällt's in

du in deinem Grab! da fällt's in

sehr mäßig.

(120)

kl. Fl. *ppp*

2 Fl. *ppp*

2 Hob. *ppp*

2 Kl. in A. *ppp*

Hr. in D. *ppp*

3 Pos. u. Tuba. *ppp*

Pk. *ppp*

Tamt. *ppp*

I. Vln. *pp*

II. Vln. *pp*

Br. *ppp*

Sopr. *p* *pp*

Alt. *p* *pp*

Ten. *p* *pp*

Baß. *p* *pp*

Vcll. *ppp* *pp*

K.B. *pp*

(120)

pp

sehr mäßig.

125

130

rit.

Musical score for strings and piano accompaniment. The top staff is a double bass line with notes marked *ppp possible*. Below it are four staves for string instruments (violin I, violin II, viola, and cello/double bass). The bottom staff is a piano accompaniment line with a triplet of eighth notes and a *pp* dynamic marking.

Vocal staves for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Each staff has a dynamic marking *p* followed by *pp* and the lyrics: "ru-hewohl drunten in der Müh-le!".

Musical score for strings and piano accompaniment. The top staff is a double bass line with notes marked *arco*, *pp*, *dim.*, and *ppp*. Below it are four staves for string instruments. The bottom staff is a piano accompaniment line with a *pp* dynamic marking and notes marked *arco*, *dim.*, and *ppp*.

125

130

rit.

Függelék

I/1. ábra

Koráldallamok és forrásaik

Forrás	Eredeti változat	Korál
Himnuszok	Veni redemptor gentium	Nun komm, der Heiden Heiland (EG 4) Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (EG 193) Verleih uns Frieden gnädiglich (EG 421)
	Veni creator Spiritus	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist
Szekvencia	Victimae paschali laudes	Christ lag in Todesbanden
Egyéb gregorián ének	Sanctus	Jesaia, dem Propheten
Világi dalok	Isaac: Innsbruck, ich muss dich lassen	O Welt, ich muss dich lassen
	Hassler: Mein Gmüth ist mir verwirret	O Haupt voll Blut und wunden

I/2. ábra

Veni redemptor gentium

Nun komm, der Heiden Heiland

V E-ni, re-demptor-genti-um, ostēde partum Virgi-nis.
mi-ré-tur omne saecu-lum: ta-lis de-cet partus De-um.

Nun komm, der Hei - den... Hei-land, Der Jung-frau - en Kind er-ke-ren!

Dass sich wun-d-re - te - le Wirt Gott solch' Ge-burt über be-stell!

I/3. ábra
Achtliederbuch, 1524

Edlich Cristlich liber
 Lautgesang von D. Martin Luthero, docht raub
 in a syden Gottes genugs/auß der
 beplig schrifft, Deutschmann chri-
 ley hochgelobter gemach, in der
 Schreyen zu singen/ vnd es dan r
 mit dem Basyl Wittenberg
 druckung ist.

Wittenberg.
 M. D. XXIV.

I/4. ábra
Nun freut euch LBW 299
(Achtliederbuch, 1524)

Ein Christenlichs lied Doctors
 Martin Luthers/ die mansprechliche
 gnaden Gottes vnd des rechen
 Glaubens begreiffende.

Nun freut euch lieben Christen gmein.

¶ Nun freut euch lieben Christen gmein/ Vnd laßt uns froh-
 lich singen/ Des wir getrost vnd all in ein/ Mit lust vnd
 liebe singen/ Was got an uns gewendet hat/ Vnd seine süße
 reuender that/ Gar thut hat es erweiden.

¶ Dem Teuffel ich gesungen lag/ Im todt war ich verlorin/
 Mein sünde mich quället nache vil tag/ Daran ich war ge-
 born/ Ich wil auch ymmer tieffer decan/ Es war kein güt
 am leben mein/ Die sünde hat mich besessen.

¶ Mein glie weert bei goten nicht/ Es war mit in verbor-
 gen/ Der frey wil haßte gotes gericht/ Er war zum güt er-
 freoben/ Die angst mich zu verzweyffeln reys/ Das nichts
 dann staden bey mir drey/ Zur hellen müßt ich stecten.

BIBLIOGRÁFIA

ALAPIRODALOM

Altmann, Wilhelm, szerk.: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz*. Berlin, 1912, III./128, XVI./103.

Bozart, George S. és Frisch, Walter: *Brahms, Johannes*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4., Stanley Sadie, szerk. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 180-227.

Bretherton, David T.: "The Shadow of Midnight in Schubert's 'Gondelfahren' Settings". *Music & Letters* 92/1 (2011. február): 1-42.

Burney, Charles: *An Eighteenth-century Musical Tour in France and Italy*. P. A. Scholes, szerk. Oxford University Press, 1959, 184.

Eősze László: *Kodály Zoltán*. Budapest: Gondolat, 1967.

Fischer-Dieskau, Dietrich: *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. New York: Limelight Editions, 1995.

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1971. Magyar kiadás: **Fischer-Dieskau, Dietrich**. *A Schubert-dalok nyomában*. Tandori Dezső fordítása. Budapest: Gondolat, 1975, 99. 173.

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Franz Schubert und seine Zeit*. Frankfurt am Mein und Leipzig: Insel Verlag, 1999.

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Johannes Brahms Leben und Lieder*. Berlin: Propyläen Verlag, 2006.

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Hugo Wolf, Leben und Werk*. Berlin: Henschel, 2003, 435.

Gebhard, Hans, szerk.: *Harenberg Chormusikführer*. Dortmund: Harenberg, 2001.

Gibbs, Christopher H., szerk.: *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge University Press, 1997, 151.

Grasberger, Franz, szerk.: *Briefe an Melanie Köchert*. Tutzing, 1964, No. 95, 98.

Gülke, Peter: *Franz Schubert und seine Zeit*. Laaber-Verlag, 1991.

Hellmer, Edmund, szerk.: *Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann*. Leipzig: Fischer, 1903, No. 42.

Hilmar, Ernst: *Hugo Wolf Enzyklopädie*. Tutzing: Hans Schneider, 2007, 81. 82.

Hilmar, Ernst és Obermaier, Walter, szerk.: *Briefe an Frieda Zerny*. Wien: Musikwissenschaftliche Verlag, 1978, 47.

Huttenbrenner, Anselm: *Erinnerungen an Schubert. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, XVI évf. Bécs, 1906.

Kalbeck, Max, szerk.: *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*. Briefwechsel. XII. Bd. 4. Berlin, 1919, XII./127. 151. 184-185.

Kravitt, Edward F.: *Das Lied – Spiegel der Spätromantik*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2004, 20.

Krebs, Carl, szerk.: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff*. Berlin, 1920/22, XVI/97. 102.

Lindmayr-Brandl, Andrea: *Franz Schubert - Das fragmentarische Werk*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 2003, 265.

Musgrave, Michael: *The music of Brahms*. Oxford University Press, 1985, 34.

Litzmann, Berthold, szerk.: *Clara Schumann – Johannes Brahms, Briefe*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927, 341.

Nonvellier, Heinz, szerk.: *Briefe an Heinrich Potpeschnigg*. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1923, No. 20. 41.

De'Paoli, Domenico, szerk.: *Claudio Monteverdi: Lettere, dediche e prefazioni*. Róma: De Santis, 1973, 157-158.

Parsons, James, szerk.: *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge University Press, 2004, xx.

Roster, Danielle: *Clara Schumann*. Echternach: Editions Phi, 1993.

Sandberger, Wolfgang, szerk.: *Brahms Handbuch*. Stuttgart und Weimar: Verlage J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter, 2009, 265.

Schmierer, Elisabeth: *Geschichte des Liedes*. Laaber-Verlag, 2007.

Swafford, Jan: *Johannes Brahms*. London: Papermac - Macmillan Publishers Ltd, 1999, 596.

Szabolcsi Bence, szerk.: *Zoltano Kodaly Octogenario Sacrum*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.

Szócs Tamás: *Jahrhundert*. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2009, 134.

Tomlinson, Gary: *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1987, 138.

Valentin, Erich, szerk.: *Franz Schubert Briefe, Tagebuchnotizen, Gedichte*. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1997.

Werner, Heinrich, szerk.: *Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe*. Berlin: Fischer, 1905, No. 74.

Brief an Schott. Schott-Archiv, 3301.

TÖRTÉNELMI, A 20. SZÁZADNÁL KORÁBBRÓL SZÁRMAZÓ FORRÁSOK

Bernhard, Christoph: *Tractatus compositionis augmentatus*. Dresden, 1657.

Gedichte von Gottfried August Bürger, Petersburg, 1782, 137.

Cramer, Carl Friedrich: *Magazin der Musik*, I./634. Hamburg, in der Musikalischen Niederlage, 1783, 456-457.

Fink, Gottfried Wilhelm: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 28./4. (1826. január 25) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1826, 56. hasáb.

Fiebick, Benjamin: *Buchführer*. Hermanstadt, 1616.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Schriften*. VIII. G. J. Göschen, szerk. Leipzig: G. J. Göschen, 1789, 187-188.

Kelly, Michael: *Reminiscences*. London: Henry Colburn, 1826, 222-223.

KIEGÉSZÍTŐ IRODALOM

Bartel, Dietrich: *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.0

Boyd, Malcolm, szerk.: *J. S. Bach*. Oxford University Press, 1999.

Gádor Ágnes: *Franz Schubert levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Legány Dezső, szerk.: *Kodály Zoltán levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

Moser, Hans-Joachim: *Das deutsche Lied seit Mozart*, Tutzing: Hans Schneider, 1968.

Perrey, Beate, szerk.: *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge University Press, 2007.

Reed, John: *Schubert*. Oxford University Press, 1987.

HONLAP

Schubert-Autographe. <http://www.schubert-online.at> (Letöltve: 2011-03-11).

Korál-Kirchenlied:

Marshall, Robert L. és Leaver, Robin A.: *Chorale*. In: Stanley Sadie, szerk.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 736-746.

Marshall, Robert L. és Leaver, Robin A.: *Chorale settings*. In: Stanley Sadie, szerk.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 747-763.

Marshall, Robert L.: *Chorale cantata*. In: Stanley Sadie, szerk.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 746.

Marshall, Robert L.: *Chorale monody*. In: Stanley Sadie, szerk.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 746.

Marshall, Robert L.: *Chorale motet*. In: Stanley Sadie, szerk.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 746-747.