

VÉGH MÓNKA

A 18. SZÁZADI OROSZ KÓRUSKONCERT

M. SZ. BEREZOVSZKIJ,

D. SZ. BORTNYANSZKIJ ÉS A. L. VEDEL

MŰVÉSZETÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018



Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és  
művelődéstörténeti besorolású  
doktori iskola

A 18. SZÁZADI OROSZ KÓRUSKONCERT  
M. SZ. BEREZOVSKIJ,  
D. SZ. BORTNYANSZKIJ ÉS A. L. VEDEL  
MŰVÉSZETÉBEN

Végh Mónika

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018.



# Tartalom

Köszönetnyilvánítás .....	VII
Bevezetés .....	IX
1. Életutak .....	1
1.1. Fiatal évek.....	1
1.2. Az olasz zeneszerzők szerepe, itáliai utak .....	6
1.3. Baldassare Galuppi tevékenysége Oroszországban .....	6
1.4. Tanulmányok Itáliában – Berezovszkij .....	7
1.5. Bortnyanszkij tanulmányútja .....	10
1.6. Vedel tanulmányai .....	13
1.7. Helyzetkép a korszak kulturális életéről .....	13
1.8. Az érett zeneszerzők tevékenysége - Berezovszkij hazatérése .....	16
1.9. Bortnyanszkij feladatai a cári udvarban.....	17
1.10. Feladatok a „kis” udvarnál.....	19
1.11. Giuseppe Sarti II. Katalin udvarában.....	23
1.12. Bortnyanszkij a századforduló idején .....	25
1.13. Vedel pályafutása.....	29
2. Műfajttörténet.....	32
2.1. A korai többszólamúság jellemzői.....	32
2.2. Hagyományörzés és újítások.....	38
2.3. A 17-18. század fordulója, egyházi énekes műfajok .....	40
2.4. A kórusra írt concerto jellemzői, koncertáló technikák – előzmények.....	45
2.5. A kóruskoncert Oroszországban .....	47
2.6. Az orosz kóruskoncert a 18. században .....	48
3. Bortnyanszkij kóruskoncertjei .....	54
3.1. A tételek rendje .....	59
3.2. Szöveg és zene .....	66

3.3. Formai sajátosságok.....	72
3.4. Kis formák.....	78
3.5. Hangnem, harmónia, dallam .....	80
3.6. Koncertálás.....	88
4. Az itáliai komponisták kóruskoncert-kísérletei .....	90
5. Vedel kóruskoncertjei .....	98
5.1. Kiadások, gyűjtemények.....	98
5.2. Vedel kóruskoncertjeinek általános jellemzése .....	100
5.3. A koncertálás eszközei.....	100
5.4. Formai sajátosságok.....	102
5.5. Hangnemi kapcsolatok, modulációk.....	109
5.6. Hangnemek, harmóniahasználat, skálák .....	112
5.7. Metrum, ritmikai jellegzetességek .....	116
5.8. Szöveg és zene .....	117
5.9. Artem Vedel <i>Пою Богу моему дондеже есм</i> 4. koncert (MELLÉKLET) .....	119
5.10. Koncertáló technikák Vedel kétkórusos koncertjében.....	124
6. Berezovszkij kóruskoncertje: <i>Не отвержи мене во время старости</i> .....	133
7. Konklúzió és a kóruskoncert utóélete .....	149
Bibliográfia.....	152
Mellékletek	

## Köszönetnyilvánítás

A disszertáció megírása igencsak próbára tett. Voltak a kutatás során szinte lehetetlennek tűnő feladatok. Ugyanakkor nagyon sokan álltak mellettem végig, vagy segítettek időszakosan e hosszú munka során.

Elsősorban Dr. S. Szabó Mártának, egyetemi tanáromnak, kollégámnak szeretnék köszönetet mondani. Ő volt a disszertáció ötletgazdája, és mindvégig segített szakmai észrevételeivel, biztatásával.

Hálával emlékszem a nemrégiben elhunyt Papp Mártára, aki teljesen ismeretlenül vállalta a személyes találkozást, megosztotta velem saját könyvtárának idevonatkozó írásait és rendkívül hasznos tanácsokkal látott el munkám kezdeti szakaszában.

Rengeteget köszönhetek Király Levente Zsoltnak, egyetemi csoporttársamnak, aki idejét nem sajnálva állt rendelkezésemre kották és tanulmányok felkutatásában, minden problémás kérdésre igyekezett választ találni és a fordításokban is sokat segített.

Köszönetet mondok Dalos Annának, akinek az általa tartott kurzus során igen hasznos és fontos észrevételei voltak a dolgozat felépítésére vonatkozólag. Sokat segített meglátásaival Kutnyánszky Csaba, valamint Karasszon Dezső a mű egyes fejezeteit illetően. Köszönettel tartozom Somos Csabának, aki átolvasta az írásomat, és általános tanácsait közvetítette felém.

Köszönet illeti a Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakiskola előző, nagyszerű könyvtárosát, Porcióné Stébel Ildikót, aki olyan könyveket, kottákat szerzett meg számomra, melyek felkutatása teljesen lehetetlen feladatnak tűnt, emellett számos igen fontos tanáccsal is ellátott a dolgozat kapcsán.

Ugyancsak nagyon hálás vagyok Prokischné Körmöndi Erikának, kiváló magyar és orosz tanáromnak, aki egyrészt segített az orosz nyelv felelevenítésében, másrészt átvizsgálta a dolgozatot stilisztikai szempontból.

Rengeteget segített továbbá a tisztázásban Mike-Szilágyi Boglárka, aki kitartóan ellenőrizte az írást mindvégig a munkám során. A kottapéldák szerkesztését zeneszerző tanítványom, Sándor Máté vállalta. Mindkettőjüknek nagyon köszönöm.

Az orosz és ukrán nyelvű tanulmányok fordítása során jelentős szerepet vállalt Paládi Krisztina, és több alkalommal segített Schreiner Bence, mindketten

Kárpátaljáról érkezett hallgatóim. Besegített az angol fordításokba Péntes Balázs, egykori tanítványom is.

A disszertáció megírásának kezdetén számos igen hasznos technikai tanáccsal látott el Bartha Ildikó, aki előttem járt ezen az úton.

Nagyon hálás vagyok a Kijevi Zeneakadémia könyvtárosainak, akik igen készségesen fogadtak és olyan gyűjteményeket tanulmányozhattam náluk, amelyek Magyarországon nem találhatóak meg.

A legnagyobb köszönettel a családomnak tartozom. A férjemnek, aki nélkül ez biztosan nem sikerült volna és aki minden lehetséges támogatást megadott nekem az elmúlt három évben; valamint kislányomnak, aki igyekezett türelmes lenni velem, amikor nagyon elfoglaltak a feladataim. Végezetül köszönöm a szüleimnek, akik segítették korábbi tanulmányaimat és lehetővé tették, hogy idáig eljussak.

Végh Mónika, 2018. november 17.



## Bevezetés

Zenetörténeti tanulmányaim során magával ragadott a romantikus kor orosz zeneszerzőinek művészete, különösen Csajkovszkij és az Orosz ötök zenei csoport tagjainak alkotásai. Később az általam tartott zenetörténet órákon is hangsúlyos helyet kapott ezeknek a komponistáknak és műveiknek megismertetése a zeneművészeti szakiskolába járó diákjaimmal.

Amikor témát kerestem a disszertációmhoz, sok más zenei terület mellett természetesen az orosz zene iránti érdeklődésem is előtérbe került. A számomra kedves 19. századi szerzők – Muszorgszkij, Rimszkij-Korszakov, Kjui és Csajkovszkij – életművét azonban egyrészt sokan kutatták már, másrészt karvezetőként kórusművészettel foglalkozó témát kerestem.

Igen tisztelt egyetemi tanárom, Dr. S. Szabó Márta egy beszélgetésünk során a 18. század felé irányította a figyelmemet, azaz az előzmények megismerését ajánlotta. Tájékozódásom során több 18. századi, számomra addig alig ismert, vagy teljesen ismeretlen zeneszerző neve merült fel, akik komponáltak kórusra. Közülük három név – Makszim Szozontovics Berezovszkij, Dmitrij Sztyepanovics Bortnyanszkij, Artem Lukjanovics Vedel – gyakrabban és együtt említve is felmerült. Rövidebb leírásokban „Nagy hármasként”, vagy „Arany hármasként” is emlegetik a három ukrán származású zeneszerzőt, ám a későbbiekben kiderült, hogy életük nem kapcsolódott olyan szervesen egymáshoz.

További kérdés volt, hogy művészetükből, a kórusra írt számos alkotásukból mennyit és hogyan tárjak fel. Egykori egyetemi csoporttársam, a kárpátaljai származású Király Levente Zsolt segítségével kutattunk a témában és ő vetette fel azt az ötletet, hogy koncentráljak egyetlen kórusmű-típusra. Ugyanis a 18. századi Oroszországban igen kedvelt és felívelő tendenciát mutató műfaj volt az úgynevezett egyházi kóruskoncert.

A három zeneszerző – Berezovszkij, Bortnyanszkij és Vedel – életművében ez mindenképpen közös pontot jelentett, így végül ezt állítottam az értekezés fókuszába. Rendkívül színes és változatos összetételű *a cappella* kórusműveket ismertem meg abból a korszakból, amelyben a nyugat-európai zene már inkább az oratorikus kóruskompozíciókat részesíti előnyben. Emellett a kutatás érdekességét csak fokozta,

hogy mindhárom komponista a saját stílusában bontotta ki a műfaj kínálta lehetőségeket.

A zeneszerzők életútjáról információkat szerezni, valamint a kóruskoncertekből hiteles kottákat találni egyaránt nehéz feladatnak bizonyult. A szerzők mindegyike a mai Ukrajna területén született, de közülük ketten – Berezovszkij és Bortnyanszkij – az életük nagy részét Oroszországban, Szentpéterváron töltötték a cári udvar szolgálatában. Szülőhelyük, a hányatott sorsú ország az 1700-as években nem – vagy bizonyos időszakokban csak névleg – volt autonóm, az 1760-as években, II. Katalin cárnő uralkodása idején pedig erőteljes központosítás folyt.<sup>1</sup>

Artem Vedel kevés moszkvai tartózkodásától eltekintve végig a hazájában tevékenykedett. Ezáltal jóval izoláltabb körülmények között alkotott és ennek hatása jól érzékelhető a műveiben. Minden bizonnyal feledésbe merült volna művésze, ha nem vállalja fel a megismertetését Vlagyimir Kolesnyik, akinek közreműködéséről a Vedel kóruskoncertjeiről szóló fejezetben részletesen írok.<sup>2</sup>

A másik két szerzőt jóval több benyomás érthette a pályája során. Amint látni fogjuk, mindketten igen fiatalon kerültek a birodalmi udvarba a tehetségük okán, és sikeresen indult a karrierjük. Neves külföldi zeneszerzőktől tanulhattak ott, és ifjú éveikben itáliai tanulmányúton vehettek részt. Ebből kifolyólag kórusműveikben is jól észrevehető a nyugat-európai zenei irányzatok hatása, és jellemző azok – olykor még bátortalan – ötvöződése az orosz és ukrán zenei hagyományokkal.

Berezovszkij és Bortnyanszkij egyforma esélyekkel indultak az életben, de felnőtt pályafutásuk már egészen máshogy alakult, minden bizonnyal személyiségük különbözősége és az adódó lehetőségek, vagy azok hiánya miatt.

Berezovszkij érett korszaka sajnálatos módon nem tartott sokáig, hiába várt a nagy lehetőségekre, pozíciókra. Végül csalódott, kiábrándult művész lett és igen fiatalon, önkézeivel vetett véget az életének.

Bortnyanszkij azonban türelmesen kivárta az egyre vonzóbb lehetőségeket és végül zenei igazgató lett a cári udvarnál; olyan személy, aki nagy befolyással bírt a pétervári kórusiskola fejlődésére, a zenei élet felvirágoztatására és a kortársak műveinek megismertetésére, megőrzésére.

---

<sup>1</sup> Font Márta, Varga Beáta: *Ukrajna története*. (Szeged: Bölcsész Konzorcium, 2006). 146-167.

<sup>2</sup> Vlagyimir Kolesnyik a kijevei Tarasz Sevcsenko Opera- és Balettszínház dirigense és igazgatója volt.

Megítélése azonban a későbbi korokban nem volt mindig pozitív, főként a 19. században szorult háttérbe, amikor csupán az egyházi kórusműveit tartották jelentősnek. Sokoldalú művészete hosszú ideig homályban maradt, a nemzeti zene megerősödésének időszakában műveit megbélyegezték azzal, hogy túl sok bennük az olaszos vonás. Kóruszenéje is inkább csak a templomokban hangzott fel.<sup>3</sup>

A 20. században kezdték csak el Bortnyanszkij életművét alaposan feltárni, amikor az ukrán és orosz kutatók mélyebben vizsgálták a 18. századi zenei kultúra történetét. Számos művére bukkantak rá az udvari archívumokban: főként operákra, kamarazenei művekre. Cikkeket, disszertációkat írtak róla a 20. század második felétől, melyek felhívták a figyelmet értékes zenei örökségére.<sup>4</sup> Az 1950-es évektől egyre többször szólaltak meg művei koncerttermekben, színpadra állították operáit Moszkvában, Kijevben. Koncertekkel emlékeztek meg születésének és halálának évfordulóiról.<sup>5</sup>

A széleskörű kutatások megváltoztatták a róla kialakult véleményt. Igazolták, hogy a zeneszerző sokféle műfajban alkotott és történelmi jelentőségű művésze az ukrán-orosz zenetörténetnek, fontos és befolyással bíró alakja a nagyformátumú 19. századi orosz zene előtti időszaknak.<sup>6</sup>

Bortnyanszkijt az orosz és ukrán zenetörténetben egyaránt fontos zeneszerzőként tartják számon, főként az egyházi kóruskoncert műfajában végzett alkotótevékenysége miatt. Koncertjei és himnuszai a 19. század folyamán népszerűvé váltak Nyugat-Európában is. A művekből 1780 óta Bécsben is őriznek néhány másolatot a Hofkapelle könyvtárában. Több kórusművét lefordították latin és német nyelvre, melyek helyet kaptak nyugat-európai gyűjteményekben, énekeskönyvekben.<sup>7</sup> Bár a 19. századi zenészek kritikusan közelítettek művészete felé, Bortnyanszkij fontos alakja volt a 18-19. századi, Európa felé nyitni vágyó Oroszországnak, és egyházi művei jelentős részét képezik az orosz ortodox repertoárnak.

---

<sup>3</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский - Жизнь и творчество*. D. Bortnyanszkij a zeneszerző – Élet és művészet/ (Москва: Музыка, 1979). 5.

<sup>4</sup> A legfontosabb kutatói B. V. Aszafjev és Ny. F. Findejzen voltak, az 1920-as évek végén több munkájuk is keletkezett a 18. századi orosz zenéről, melyben Bortnyanszkijról is írtak. Az első analitikus vizsgálatot a kórusműveiről Sz. Sz. Szkrebkov készítette 1948-ban. Írt az életéről B. V. Dobrohotov, majd J. V. Keldis; az operáiról A. Sz. Rozanov. M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 10.

<sup>5</sup> Megünnepezték halálának 150., majd születésének 225. évfordulóját. i.h. 8.

<sup>6</sup> I.h. 9.

<sup>7</sup> Marika Kuzma: *Botnyansky*. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03638> (Utolsó megtekintés: 2018. 11.02.).

A három zeneszerző kóruskoncertjeiből hivatalos kiadványt Magyarországon nem találtam.<sup>8</sup> Mindegyiküktől közöltek egy-egy ilyen típusú művet a Széchenyi könyvtárban őrzött gyönyörű antológiában, amely az orosz egyházi zene történetének egy kiváló kottagyűjteménye, emellett igen hasznos adatokat is közöl.<sup>9</sup> Azonban ez meglehetősen kevés háttéranyag lett volna a műfaj megismeréséhez.

2017 októberében Kijevbe utaztunk a férjemmel, ahol antikváriumok, zeneműboltok kínálatát néztük át, mérsékelt sikerrel. Végül a Kijevi Zenakadémia könyvtárában – igen segítőkészen – rengeteg anyagot bocsájtottak a rendelkezésemre. Bortnyanszkij 35 koncertjének Csajkovszkij által kiadott kottáját, valamint Vedel és Berezovszkij kórusművekből álló gyűjteményeit.<sup>10</sup>

Ezek adták a forrásanyagot az elemzésekhez. A történeti, életrajzi részekhez pedig főként Marina Ritzarev írásai, melyeket orosz és angol nyelven lehet olvasni.<sup>11</sup> Fontosnak tartottam a szerzők életútjának alaposabb bemutatását, egyrészt azért, mert magyar nyelvű részletes leírása ezeknek nincs, másrészt véleményem szerint szükséges megismerni ezeket az információkat ahhoz, hogy jobban megértsük a komponisták egyéni zeneszerzői hangját, a művek stílusát.

A kóruskoncertek feldolgozásánál igyekeztem elkerülni a céltalan elemzéseket; inkább a jellemző vonásokra próbáltam rávilágítani, illetve egy-egy – általam különlegesebbnek ítélt – művet részletesebben is bemutatok. A művek megismerése után nem gondolom azt, hogy ezek mindegyike kivételes, nélkülözhetetlen alkotása a zenetörténetnek. Azonban az egyértelműen kiviláglik, hogy például Bortnyanszkij kóruskoncertjei jelentős fejlődést mutattak az idő

---

<sup>8</sup> Léteznek feltételezett orosz kórusgyűjtemények magánszemélyeknél, de ezeket nem sikerült felkutatnom.

<sup>9</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки / One thousand Years of Russian Church Music* (Washington: Musica russica, 2007).

<sup>10</sup> Д. Бортнянский: *35 концертов*. Eredeti kiadás: P. Csajkovszkij. (Moszkva: Muzyka, 1995), Максим Березовский: *Хорові духовні твори*. (Kijev: ed.: M. Jurcsenko. First ed.: 1989), Artem Vedel: *Divine Liturgy and 12 Sacred Choral Concerti*. (Kiadta: Vladyimir Kolesnyik, Kijev, Edmonton, Toronto 2000).

A Bortnyanszkij koncerteknek időközben újabb változata jelent meg, Marika Kuzma gondozásában, az Urtext kiadótól. Ebben benne van a szövegek német és angol fordítása, valamint hasznos háttéranyagok a művekről. Dmitry Bortniansky: *35 Geistliche Konzerte für Chor*. Edited by Marika Kuzma. (Stuttgart: Carus Verlag, 2009).

<sup>11</sup> M. Ritzarev (1946-) pedagógus, zenetudós, kutató. Szentpéterváron született, 1992-től az izraeli Bar-Ilan Egyetem kutatója, 1999-től a muzikológia tanszék professzora. 2002-től tagja, majd 2006-tól az Izraeli Muzikológiai Társaság elnöke. Webhely: [prabook.com/web/marina.ritzarev/554940](http://prabook.com/web/marina.ritzarev/554940) (utolsó megtekintés: 2018. 10. 03.) A témámba illeszkedő művei: *Eighteenth-Century Russian Music*. (Burlington, USA: Ashgate Publishing Company, 2006), *Композитор Д. Бортнянский - Жизнь и творчество* (Moszkva, Muzyka 1979), *Russian Music before Glinka, A Look from the Beginning of the Third Millenium*. (Izrael, Bar-Ilan University 2002)

előrehaladtával, így végül egészen komplex és izgalmas kompozíciók születtek tőle. Berezovszkijnak a legismertebb ide sorolható kórusműve a műfaj etalonja, kiváló felépítésű, nagyszerű darab. Vedel mélyen vallásos, koncertáló kórusai pedig igazán különleges, autentikus zenei világot tárnak elénk.

Az elemzések során – a saját egykori tanulmányaimon kívül – sokat segítettek az átfogó zeneirodalmi, stílustörténeti könyvek, melyek a tárgyalt korszakokról szólnak. Az orosz műfajok közötti eligazodásban Papp Márta írásai vezettek. Sokat segített levelezésünk és személyes találkozásunk, melynek során ellátott tanácsaival, és kölcsönadta saját könyvtárának idevonatkozó köteteit.

Az orosz nevek átírásánál szintén az ő javaslatára Hadrovics László könyvét vettem alapul.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Hadrovics László: *A cirill betűs szláv nyelvek neveinek magyar helyesírása. Az újgörög nevek magyar helyesírása*. Szerk.: Zoltán András. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985).



## Életutak

### 1.1. Fiatal évek

Berezovszkij alakját hosszú ideig homály övezte és a mai napig is sok bizonytalanság van a személye körül. Léteznek cikkek, kiadott monográfiák és zenei gyűjtemények, de sok dokumentum elveszett és a zeneszerző portréját sem találták meg.<sup>1</sup> Életrajzai hiányosak és a vele kapcsolatos adatok sokszor bizonytalanok. Életútja a korabeli életrajzokból, beszámolókból és a cári udvar fennmaradt dokumentumaiból rajzolódik ki.<sup>2</sup>

Családi nevének kétféle változata ismeretes: Berezovszkij és Berezevskij – ez utóbbi inkább a név ukrán változata –, a szerző aláírása mindkét változatban fellelhető.<sup>3</sup> Származását tekintve köznemes.<sup>4</sup> Születési évének általánosan elfogadott dátuma 1745. október 16, vagy 27, helye pedig valószínűleg az Ukrajna északkeleti részén elhelyezkedő Hluhiv<sup>5</sup>. Ez volt akkoriban a régió fővárosa, ahol aztán Berezovszkij a kiváló helyi énekiskola kórusának tagja lett, amely sok remek zenészt adott a Kijevi Mohila Zeneakadémia és a cári udvar számára. Első életrajzírója, Jevgenyij Bolkhovitinov<sup>6</sup> szerint Berezovszkij volt is a Zeneakadémia hallgatója, de az ottani okmányok szerint öt hasonló nevű diák tanult ott és mindegyik személyeve eltér.<sup>7</sup>

Ritzarev feltevése szerint az is elképzelhető, hogy Kirill Razumovszkij udvari együttesében kapott képzést, mert miután a gróf felfigyelt tehetségére, felkarolta őt.<sup>8</sup> Ha ez a feltételezés igaz, akkor Berezovszkij 1755-ben valószínűleg részt vett azon jeles események egyikén, amelyek során az orosz nemes bemutatta ifjú

---

<sup>1</sup> Максим Березовский: *Хорові духовні твори*. М. Jurcsenko előszava.

<sup>2</sup> Marika Kuzma: *Berezovsky Maksym Sozontovych*. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02764> (Utolsó megtekintés: 2018. 09. 24.).

<sup>3</sup> Marina Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music. At the Court of Grand Duke Peter Fedorovich*. (Burlington: Ashgate Publishing Company 2006). 70. o. 5. lábjegyzet

<sup>4</sup> Marina Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 1. fej. 6. lábjegyzet

<sup>5</sup> Ukrajna történelmi jelentőségű városa. Ukrán, orosz, lengyel elnevezései miatt sokféle néven említik. (Glukhov, Gluhov, Hlukhiv)

<sup>6</sup> Jevgenyij Bolhovitinov (1767–1837), kijevi metropolita, történész, életrajzíró. М. Klocskova: *Митрополит Евгений (Болховитинов) – ученый просветитель*. <http://periodical.pstgu.ru/en/pdf/article/5171> (Utolsó megtekintés: 2018. 08. 11).

<sup>7</sup> Marina Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 72. o.

<sup>8</sup> Kirill Grigorijevics Razumovszkij gróf (1728-1803). Orosz tábornok és Kis-Oroszország kozákh-etmanja, Erzsébet cárnő kegyencének a fivére. Egyike volt az összeesküvőknek, akik később III. Péter bukását tervezték. Mihail Heller: *Az orosz birodalom története* I. kötet. Fordította: Balogh Magdolna, Pál Erna. (Budapest: Osiris kiadó, 1996). 324, 326.

zenészeit a cári udvarnak. Razumovszkij ugyanis számos alkalommal látogatott el a fővárosba – általában gondoskodva arról is, hogy fiatal muzsikusait, énekeseit megismertesse –, mert vágyakozott arra, hogy visszatérhessen a cári udvarba.<sup>1</sup> Mindenféle mentséget kitalált, hogy meneküljön Hluhivból, elárasztotta Erzsébet cárnőt levelekkel, könyörögve a visszatérésért. Erre végül 1752. december 12-én kapott engedélyt.<sup>2</sup> Berezovszkij pedig valószínűleg az 1757-es év első felében került Szentpétervárra, ahol az Oranienbaum színház vezető énekesevé vált és már a második évtől jelentős operaszerepeket kapott még fiatal hangfekvésére.<sup>3</sup>

Bortnyanszkij szintén Hluhivban született néhány évvel később, 1751-ben.<sup>4</sup> Dédapja a Lengyel Királyságból érkezett és az édesapja – aki a már említett Razumovszkij atamán szolgálatában állt – feleségül vett egy özvegyasszonyt, Maria Dimitrijeva Tolsztoját.

Házasságukból három gyermek született, egy lány, Melania és két fiú, Timofej és Dmitrij. Timofej még gyermekkorában meghalt.<sup>5</sup> Dmitrij születési éve nem teljesen biztos, időnként 1752, vagy 1753 is szerepel az életrajzi utalásokban.<sup>6</sup>

A zeneszerző életrajzát unokája, Dmitrij Dolhov is megírta 1857-ben egy esszé formájában.<sup>7</sup> Ebből a forrásból tudjuk, hogy tanulmányait korán megkezdte a már említett hluhivi kórusiskolában, az éneklés mellett pedig hegedűn és bandurán is tanult játszani.<sup>8</sup> Családja bízott benne, hogy az iskolai évek után udvari kántor válhat majd belőle és ezzel elnyerheti a kiváltságokat, melyek akkoriban csak a cárnő közvetlen alkalmazásában álló személyeknek jártak.<sup>9</sup> A fiú lehetőségei azonban felülmúlták ezt. 1758-ban, igen fiatalon bekerült a tíz legjobb énekes tanuló közé, akiket Szentpétervárra küldtek a cári udvarba, valószínűleg Razumovszkij felügyelete alatt.

Az udvari énekesi pozíció igen vonzó lehetőség volt. Az udvari szolgák kiváltságai mellett a kiskorú énekesek, sőt a családtagjaik is mentesültek az adózás

---

<sup>1</sup> Razumovszkijnek udvari párharcok miatt távoznia kellett Szentpétervárról, ahol ifjúsága éveit töltötte. Ő volt az első kozák vezető, aki egyszerre viselt udvari hivatali méltóságot és hetmani címet. Font Márta, Varga Beáta: *Ukrajna története*. (Szeged: Bölcsész Konzorcium, 2006). 150-152.

<sup>2</sup> Marina Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 72.

<sup>3</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский - Жизнь и творчество*. D. Bortnyanszkij a zeneszerző – Élet és művészet/ (Москва: Музыка, 1979). 43.

<sup>4</sup> Marika Kuzma: *Bortnyansky*. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03638> (Utolsó megtekintés: 2018. 09. 24.).

<sup>5</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. i.h.

<sup>6</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music. A 18. századi orosz zene*. (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006). 105.

<sup>7</sup> D. S. Bortnyanskyi: *Биографични нарис*. Nuvelista (March 1857).

<sup>8</sup> A bandura az ukrán népi zene közkedvelt pengetős hangszere.

<sup>9</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. i.h.



alól. A kórus tagjait idegen nyelvekre, számtanra és földrajzra tanították, egyenruhájuk, szőrmekabátjuk volt, prémiumban részesültek karácsonykor és húsvétkor. Viszont a levéltári dokumentumok szerint valójában rendszertelen volt a kifizetésük és emiatt gyakran éheztek, valamint az egészségügyi ellátás sem volt kielégítő.<sup>10</sup>

1758-ban a kórus új, nagyobb szállást kapott, amit kifejezetten erre a célra foglaltak le, és szerződés kötelezte a tulajdonost, hogy a házat megfelelően karbantartsa. Ő azonban ennek nem tett eleget, ezért Mark Fjodorovics Poltoratszkij, a kórus akkori vezetője és az új szállás igazgatója többször panaszt tett, eredménytelenül.<sup>11</sup> Egy 1760-as jelentésében amellet, hogy leírja a lehetetlen körülményeket, azt is közli, hogy így nem vállalhatja a felelősséget az énekesek egészségéért.<sup>12</sup> Mindez azért fontos, mert rávilágít arra, hogy Bortnyanszkij miért foglalkozott az udvari énekesek életkörülményeivel olyan lelkiismeretesen, amikor sok évvel később az együttes igazgatója lett.

A fiatal muzsikusok zenei oktatása nem volt szervezett és rendszeres, leginkább a felnőtt énekesek feladata volt, hogy a gyermekeket megtanítsák a többszólamú éneklés stílusára, gyakorlatára. A tanulók közti hierarchia viszont meg is keserítette a kisebbek életét, gyakoriak voltak a bántalmazások, a visszaélések.

Bortnyanszkij talán kevésbé volt kitéve a mostoha körülményeknek. A feljegyzések szerint gyermeki bája és veleszületett tehetsége miatt Erzsébet cárnő időnként úgy gondoskodott róla, mintha a saját unokája lett volna.<sup>13</sup>

Az udvari énekesek szakmai tevékenysége igen változatos volt. Rendszeres volt az egyházi szolgálatuk a Téli Palota főtemplomában és más templomokban, felléptek magánlakosztályokban és a cári udvar rendezvényein. Háttérzenével szórakoztatták a cárnőt a rezidenciáján és nyaranta szabadtéri előadásokat rendeztek, szerenádokat adtak, hajón muzsikáltak. Repertoárjuknak így tartalmaznia kellett az egyházi kóruszenét, az olasz áriákat, operarészleteket, az ukrán és orosz népi énekeket és gyakran hangszeres darabokat is.<sup>14</sup> Feladataik között szerepelt az operákban való

---

<sup>10</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 106.

<sup>11</sup> Poltoratszkij az udvari kórus karnagya (1753-tól), majd igazgatója volt. (1763-1795-ig) Ő volt az első orosz művész, aki Szentpétervár operaszínpadain is felléphetett az olasz vendégművészek mellett. Kovnatskaya, Lyudmila: *St Petersburg*. Grove Music Online:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16402> (Utolsó megtekintés: 2018. 08. 21.).

<sup>12</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. i.h.

<sup>13</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 32. o.

<sup>14</sup> i.h.

közreműködés, időnként akár szólószerepre is beválogatták őket. Így kaphatta meg Berezovszkij ifjan az első komoly szerepeket és így nyerhette el Bortnyanszkij 1764-ben, 13 évesen Hermann Raupach<sup>15</sup> *Alceste* című operájának szoprán főszerepét.<sup>16</sup> A librettót Alekszandr Szumarokov írta,<sup>17</sup> ez volt a második orosz nyelvű opera.

Arra sehol sem találtam utalást, hogy a két muzsikusz találkozott volna a cári udvarban, bár nagyjából egy időben tartózkodtak Szentpéterváron. Az azonban biztos, hogy mindkét zeneszerzőnek remek lehetőségei voltak a zenei fejlődésre ott, ahol számos kiváló hazai és külföldi zenész állt alkalmazásban. Berezovszkij elsajátította a csembalójátékot, hegedült és talán nagybőgőzött.<sup>18</sup> Valószínűleg az 1757-60-ig tartó időszakban végezte intenzív ellenpont és kompozíciós tanulmányait az udvar olasz zenészeinél, Francesco Zoppisnál<sup>19</sup> és kis ideig Baldassare Galuppinál. Ez utóbbinak ő is irányt mutathatott az orosz egyházi kórusművek műfaji jellegzetességeiben.

Bortnyanszkij zeneszerzői és ellenpont tanulmányait Poltoratszkijnál kezdte, aki karmester és énekes volt az udvarnál, de tanította őt ebben az időszakban Hermann Raupach és Joseph Starzer is.<sup>20</sup> Később a legfontosabb zenei oktatója Galuppi lett, akiről a későbbiekben részletesen is írok dolgozatomban.

Ily módon Bortnyanszkij már fiatalon betekintést nyerhetett a nyugat-európai zene irányzataiba, megismerhetett műveket, műfajokat, zenei eszközöket és elsajátíthatta a zeneelméletet, zeneszerzési technikákat. Első zeneszerzői próbálkozásai neki és Berezovszkijnek is a kórushoz kapcsolódtak; ahhoz az előadóegyütteshez, melynek közegében felnőttek, amelyben leginkább otthon érezhették magukat.<sup>21</sup>

A legkésőbbi születésű Artem Vedel teljes életét korántsem lehet olyan szerencsésnek nevezni sem magánéleti, sem szakmai szempontból, mint például

---

<sup>15</sup>Hermann Friedrich Raupach (1728-1778) német zeneszerző és karmester, Christoph Raupach fia. 1754-től néhány évig; majd 1768-tól élete végéig Oroszországban élt. Bortnyanszkij amellett, hogy a tanítványa lett, énekelte egyik operájának főszerepét is.

*Grove's Dictionary of Music and Musicians*. volume 7. (London: The Macmillan Press Ltd., 1977).

<sup>16</sup>M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 36.

<sup>17</sup>Alekszandr Szumarokov az első orosz nyelvű opera szövegkönyvének írója volt, melynek zenéjét Francesco Araja szerezte. i.h.

<sup>18</sup>M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 77.o.

<sup>19</sup>Francesco Zoppis (1715-1781) olasz zenész, 1757-81-ig dolgozott Oroszországban, mint a Locatelli Társulat karmestere, később – miután 1768-ban Galuppi távozott – a színházi zenekar és kórus vezetője. Geoffrey Norris: *Zoppis*. Grove Music Online:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.31032> (Utolsó megtekintés: 2018. 10. 08.).

<sup>20</sup>Joseph Starzer (1728-1787) osztrák zeneszerző és hegedűművész. 1760-68 között dolgozott Szentpéterváron, főként baletzenét írt. Grove Music Online:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26570> (utolsó megtekintés: 2018.03.24.).

<sup>21</sup>M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский* 40.

Bortnyanszkijét, de a kezdeti évek, a tanulmányok hasonló mederben folytak. Az ő esetében azonban ezek az események mind a szülőföldjéhez, Ukrajnához kötődtek.

Születési évként négy dátum is felbukkan: 1767, 1768, 1770 és 1772. Egyik kutatója, V. Petruszevszkij<sup>22</sup> azonban a legelsőt tartja reálisnak, mégpedig egy levél miatt, melyet egykori diáktársa, Peter Ivanovics Turcsanyinov írt Vedelnek 1794-ben. A levél szerint akkor a zeneszerző 27 éves volt.<sup>23</sup> Szintén Petruszevszkij bejegyzése szerint Vedel 1808-ban halt meg szülővárosában, Kijevben.

Nevét többféle módon írták le. Első neve Artemij, vagy Artem formában is megtalálható. Az Artemij szláv egyházi név, önéletrajzában állítólag így használta.<sup>24</sup> Az Artem névre egy bűnügyi jellegű dokumentumban bukkantak rá.<sup>25</sup> Második nevét ma a Vedel formában használják, de a 19. századi irodalomban gyakran írták Vedelszkij-nek az oroszok.

A gyermekkoráról nincs sok adat. Amit tudni lehet, hogy édesapja, Lukjan Vlaszovics festő és fafaragó volt, a kijevi festők céhének tagja.<sup>26</sup> Vedel a tanulmányait 1776-ban kezdte a Kijev-Mohila Akadémián, ahol kitűnt kivételes tehetségével, sokoldalúságával.<sup>27</sup> Később az Akadémia kórusának szólistája, majd karnagya lett, kiválóan játszott hegedűn és a zenekart is vezényelte. Petruszevszkij írt arról, hogy a kórus hangzásán sokat fejlesztett, valamint kiváló karvezetői és énekesi képességei miatt messzire eljutott a híre.<sup>28</sup>

1787 januárjának végéről való egy konkrét életrajzi említés, mely szerint diáktársával, Turcsanyinovval és az olasz zeneszerző-muzsikus, Giuseppe Sarti kíséretében Kremencsukba érkezett Kijevből, a Patyomkin Zenei Akadémia hallgatójaként.<sup>29</sup> Az intézmény alapításáról később a Sartiról szóló részben még említést teszek.

<sup>22</sup> V. Petruszevszkij 1837-1839-ig a kijevi Mohila Akadémia kórusának vezetője volt. Behatóan foglalkozott Artem Vedel életével, munkásságával. Tetjana Huszarcsuk: *Артемій Ведель у житті та творчості* A Vedel művek gyűjteményének bevezetője. (Kijev, Edmonton, Torontó: Ukrainian Music Society of Alberta, 2000).

<sup>23</sup> i.h. 6.

<sup>24</sup> i.h.

<sup>25</sup> i.h.

<sup>26</sup> i.h.

<sup>27</sup> Tetjana Huszarcsuk: *The musical legacy of Artem Vedel*. Artem Vedel zenei öröksége. (fordította: Victor Mishalow, Veronica Chuchman-Serhijczuk és Olesia Talpash) (Kijev: ed.: Vlagyimir Kolesnyik, 1996.). xiii.

<sup>28</sup> Tetjana Huszarcsuk: *Артемій Ведель у житті та творчості*.

<sup>29</sup> Kremencsuk, ma ukrainai város, a kremencsuki járás székhelye.

## 1.2. Az olasz zeneszerzők szerepe, itáliai utak

A cári udvar szolgálatában a 17. század során igen sok külföldi muzsikusz állt. Jelentős részük Itáliából érkezett. Zeneszerzők, hangszeres muzsikuszok és teljes zenei, előadóművészeti társulatok szegődtek el Szentpétervárra az aktuális uralkodó hívására, a nemesség szórakoztatása céljából. A zeneszerzők közül az *Életutak* című fejezetben kettőt mutatok be alaposabban, egyrészt mert hatással voltak a három ukrán származású zeneszerző valamelyikére, valamint a kóruskoncert műfajának sorsába is beleszóltak. Ezen a ponton az 1760-as évek második felében Oroszországban tartózkodó Galuppi befolyása lehet érdekes. Ő és Berezovszkij minden bizonnyal hatást gyakoroltak egymásra, bár kevés ideig tartózkodtak egyszerre a cári udvarban. Bortnyanszkijnek pedig ő lett a tanára, majd Itáliában hosszú évekig segítette fejlődését.

## 1.3. Baldassare Galuppi tevékenysége Oroszországban

Az orosz kórusművészet az 1700-as évek második felében átalakuláson ment keresztül. A vokális és hangszeres zene fejlődésével a régi műfajok, mint például a barokk stílusú, monumentális kóruskoncert, háttérbe szorultak. A nyugati zene beáramlásának hatására megváltozott a közízlés, egyre inkább az európai klasszikus stílus vált közkedveltté.<sup>30</sup>

A kórusra írt *concerto* új korszakát többek között Galuppi nevéhez köthetjük. Az itáliai zeneszerző műveit már ismerték Szentpéterváron, a Locatelli Társulat<sup>31</sup> több vígoperáját is bemutatta.<sup>32</sup> Hosszas tárgyalások után, II. Katalin cárnő meghívására érkezett Oroszországba, 1765. július 15-én. Megbízása szerint operát, ünnepi alkalmakra kantátát és balettzenét kellett írnia, heti egy alkalommal pedig koncertet adott, mint csembalista.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 40.

<sup>31</sup> Locatelli Társulat: Giovanni Battista Locatelli, olasz impresszárió és librettista. Társulata kitűnő énekesekből állt. 1757-62-ig Szentpéterváron működött a csoport, főként opera buffákat adtak elő a cári udvar megrendelésére. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16839> (Utolsó megtekintés: 2018.03.24.).

<sup>32</sup> Előadásra került többek között az *Il mondo delle luna* (Velence 1750), *Il filosofo di campagna* (Velence, 1754), *L'arcadia in Brenta* (Velence, 1749), *Il conte Caramella* (Velence, 1751)

<sup>33</sup> M. Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 82.

E feladatok mellett kötelezettségei közé tartozott egyházi művek komponálása is, melyekkel az udvari élet pompáját emelte az uralkodói kívánalmak szerint.<sup>34</sup> Kóruskoncertjei, melyeket orosz szövegekre írt, megfelelték ezeknek az elvárásoknak. Galuppit pedig lenyűgözte az udvari kórus éneke, elmondása szerint soha nem hallott ehhez fogható kórushangzást, még Itáliában sem.<sup>35</sup>

Un si magnifico coro, mai non sentito in Italia!<sup>36</sup>

Mindez személyes inspirációt is adhatott ahhoz, hogy kiváló kórusműveket írjon a cári udvari énekegyüttes számára, és hogy kialakítson egy stílust, ami magában hordozza a korai klasszikus vonásokat, de kötődik a helyi tradíciókhoz is. Ehhez kiindulópontot adhattak az akkoriban éppen Itáliába távozó Berezovszkij és más orosz zeneszerzők művei, melyek az udvari kórusnak íródtak.

Galuppira számos feladata mellett rábízták Bortnyanszkij zenei oktatását. Ez igen hasznos volt a fiatal orosz számára, új zenei dimenziók nyíltak meg előtte. A tekintélyes zeneszerző is értékelte tanítványa adottságait, és három éven keresztül foglalkozott vele Oroszországban.<sup>37</sup>

#### 1.4. Tanulmányok Itáliában – Berezovszkij

A három zeneszerzőből kettőnek – Berezovszkijnek és Bortnyanszkijnek – lehetősége nyílt arra, hogy külföldön gyarapítsa a tudását. Mindketten Itáliába utaztak, és az ott töltött éveik eseményeit illetően több ponton is találhatunk közöttük hasonlóságot. Arra azonban nem utal semmilyen adat, hogy találkoztak volna.

Berezovszkijt a Szentpéterváron elért zeneszerzői, karmesteri, énekesi sikerei tették méltóvá arra az ösztöndíjra, amelyet még I. Péter cár alapított a tehetséges fiatal oroszok számára. Ennek értelmében külföldi tanulmányútra mehetett az, aki fiatalon kiemelkedő eredményeket ért el Oroszországban. A tehetségek később a külföldön megszerzett tudással, tapasztalattal – néhányan diplomákkal, akkreditációkkal – tértek haza, hogy gazdagíthassák hazájuk kultúráját. Az ösztöndíj alkalmazása II. Katalin cárnő uralkodása alatt igen gyakorivá vált, ebben a kegyben részesült Berezovszkijjal

<sup>34</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 40-41.o.

<sup>35</sup> M. Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 82.

<sup>36</sup> i.h.

<sup>37</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 46.o.

egyidőben a tudós Lomonoszov, az író Radicsev, a színész Dimitrevszkij és a táncos Bulbikov.<sup>38</sup>

Berezovszkijt az 1760-as évek közepén delegálták az állam költségén, mert II. Katalin parancsára ekkor történt először kiutaztatás. Talán ő volt az első a zenészek közül, aki ebben a kiváltságban részesült.<sup>39</sup>

A rutineljárás szerint minden esedékes határátkelésről értesítették a rigai kormányzót, majd jelentést írtak a határ bármely irányba történő átlépéséről is. Sajnos Berezovszkij esetében ezek a szokásos eljárások nincsenek dokumentálva, a neve nem bukkan fel egyik birodalmi jelentésben sem. Viszont a feljegyzésekben van némi hiányosság, nincs meg az összes adat az utazásokról, így nem lehet kizárni, hogy ebben az időszakban távozott Itáliába.<sup>40</sup>

Ritzarev alaposan utánanézett az iratoknak az 1771-es évből is, és meglepő adatra bukkant. Eszerint Berezovszkij csak 1769 tavaszán hagyta el a hazáját, mégpedig mint futár, vagy küldönc.<sup>41</sup> (Ez egybevág Jacob von Stählin<sup>42</sup> esszéjével is, melyben 1769-ben még úgy említi a szerzőt, mint udvari kamarazeneszt Szentpéterváron.<sup>43</sup>) Ez az adat még inkább rejtélyessé teszi a zenész pályafutását és gyarapítja a vele kapcsolatos kérdések számát.

Az itáliai úton folytatott tevékenységéről sem maradt fenn túl sok konkrét adat. Az tény, hogy az orosz-török háború (1768-1774) idejére esett ez a tanulmányút, és ugyanebben a periódusban számos magas rangú orosz katonai tisztviselő érkezett különleges küldetésre ebbe az országba. Berezovszkij és a vele egy időben ott tartozkodó Bortnyanszkij nevével kapcsolatban is felmerült, hogy esetleg részt vehetett politikai eseményekben.<sup>44</sup>

Mindenesetre azt dokumentálták, hogy Berezovszkij Bolognába ment tanulni Giovanni Battista Martinihez.<sup>45</sup> Közös munkájuk a szláv komponisták közül elsőként

---

<sup>38</sup> M. Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 101.

<sup>39</sup> Marika Kuzma: *Berezovskiy, Maksym Sozontovych*. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02764> (Utolsó megtekintés: 2018. 09. 24.).

<sup>40</sup> i.h.

<sup>41</sup> M. Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 104.

<sup>42</sup> Jacob von Stählin (1709-1785) Humán tárgyakat tanult a lipcsei egyetemen és zenével is foglalkozott. 1736-ban, Francesco Araja-val egyidőben érkezett Szentpétervárra és itt fejezte be tanulmányait. Péter Fjodorovics nagyherceg – későbbi III. Péter cár – oktatója és könyvtárosa lett. Tevékenységei, kutatásai igen széleskörűek voltak. i.h. 43.

<sup>43</sup> i.h. 101.

<sup>44</sup> i.h. 109.

<sup>45</sup> Giovanni Battista Martini (1706-1784). Más néven: Padre Martini, olasz zeneszerző, széles körben ismert és elismert tanár. Főként oratorikus kompozíciói születtek. A Bolognai Akadémiai Társaság tagja. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. (New York, London: G. Schirmer, 1971).

*opera seriat* írt, melyet 1773-ban sikerrel mutattak be Livornóban és Firenzében. Tanulmányozta a hangszeres zenét is, komponált néhány zenekarra írt művet, hegedűszonátát, de sajnos az adatok ezzel kapcsolatban is elég szegényesek.

Leginkább Martini papírjaiból, a cári udvarral folytatott levelezéséből derült ki pár értékelhető információ. Ezek szerint Berezovszkij Bolognában kereste fel őt 1770 áprilisában, ajánlólevél nélkül. Ezt a hiányosságot később a cári udvar pótolta; Ivan Jelagin,<sup>46</sup> a cári színház főigazgatója küldött egy levelet az olasz zeneszerzőnek francia nyelven.<sup>47</sup> Ebben kérte Berezovszkij oktatását és kérdést tett fel arra vonatkozólag, hogy az ifjú zenész valóban rendelkezik-e a kívánt képességekkel zenei téren. A levelet Maruzzi márkin keresztül juttatták el Martinihez, aki válaszában biztosította Jelagint arról, hogy az orosz zenész már egy ideje tanulja nála az ellenpontot és a maga részéről mindent megtesz, hogy kiemelkedő zeneszerzővé válhasson e tanulmányok segítségével.<sup>48</sup>

Berezovszkij, amint letelepedett Bolognában, különböző megbízásokat kapott otthonról is: tárgyalásokba vonták be a cári udvar és az olasz zenészek között, például librettóíróként keresett a szentpétervári színház számára.<sup>49</sup>

1771. május 15-én sikeres felvételi vizsgát tett a bolognai akadémián, az előírás szerinti felvételi eljárásra írt tízütemes polifonikus kompozícióját a bizottság egyhangúlag elfogadta.<sup>50</sup> A további időszakról megint csak hiányosak az információk. Vannak utalások arra, hogy komponált egyházi műveket és közismert adat, hogy a külföldi tartózkodása során rendkívüli megtiszteltetés érte: az Accademia Filarmonica di Bologna a *Maestro di musica*, a *Zene mestere* címet adományozta neki, és tagjai közé választotta. Az intézményben máig őrzik a zeneszerző vizsgamunkáinak kéziratait.<sup>51</sup>

Berezovszkij Bolognán kívül járt Livornóban és valószínűleg Pisaban.<sup>52</sup> 1773-ban a livornói karnevál idején színre vihette saját operáját, a *Demofonte*-t, ami híressé

<sup>46</sup> I. P. Jelagin (1725-1794) orosz történész, amatőr költő és műfordító, nem hivatalosan titkára volt II. Katalin cárnőnek, uralkodásának kezdetén. Emellett a cárnő uralkodása alatt nagy jelentőségűvé vált szabadkőművesség fontos alakja. Mihail Heller: *Az orosz birodalom története* 435.

<sup>47</sup> M. Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 111.

<sup>48</sup> i.h. 113.

<sup>49</sup> Ez Martini egyik levelének vázlatából valószínűsíthető, 1770. június 12-i keltezéssel. i.h. 113.

<sup>50</sup> i.h.

<sup>51</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортиянский*. 44.

<sup>52</sup> Ez a C-dúr hegedű-csembaló szonáta kiadásából derül ki, melyet 1974-ben fedeztek fel és ezen az 1772. Pisa datálás szerepel. Marina Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 113.

tette.<sup>53</sup> Feltételezik, hogy a művet Firenzében is bemutatták és állítólag pozitív kritikákat kapott.<sup>54</sup> Az *opera seria* librettóját Metastasio írta<sup>55</sup>; kottája nem került elő teljes egészében, négy ária maradt fenn belőle.<sup>56</sup>

A zeneműről csak a 20. században keletkeztek leírások, melyek nem igazán méltató jellegűek, többségükben *pasticcio*ként határozzák meg a darabot.<sup>57</sup> Azonban más kutatók találtak olyan adatokat Milánóban, a színházi anyagok könyvtárában és egy livornói újságban, amelyek szerint az opera zenéjét egyértelműen Berezovszkij szerezte, a négy ária első oldalán pedig a neve is szerepel.<sup>58</sup> A zeneszerző 1773. október 19-én tért haza Oroszországba.

### 1.5. Bortnyanszkij tanulmányútja

Bortnyanszkij az itáliai útját Galuppinak köszönhette. Az olasz zeneszerző szeptérvári szerződése 1768-ban járt le. Ekkor javasolta azt II. Katalin cárnőnek, hogy Bortnyanszkij utazzon vele Velencébe, folytatni a közös munkát. Az orosz zenész még ebben az évben megkapta erre az engedélyt és követte tanárát, hogy segítségével a tudását Itáliában tökéletesítse.<sup>59</sup>

Ő is több városban megfordult az itáliai tartózkodás alatt, melyek mindegyike igen fontos állomás lehetett zenei és más szempontokból is gazdagítva a zeneszerző tapasztalatait.

Velence híres volt kóruszenéjéről, ami Bortnyanszkij idejében már több évszázados múltra tekintett vissza.<sup>60</sup> A templomi éneklés hagyománya, a koncertáló stílus minden valószínűség szerint nyomot hagyott a zeneszerzőben és kihathatott későbbi kórusműveire. Mindemellett fontos szerepet játszottak a város életében a

---

<sup>53</sup> A *Demofonte* témáját sokszor megzenésítették, elsőként Antonio Caldara, Pietro Metastasio szöveggel alapján.

<sup>54</sup> i.h. 44.

<sup>55</sup> Pietro Metastasio (1698- 1782) olasz költő és librettista, később Bécsben udvari költő, Habsburg Károly szolgálatában. *Grove's Dictionary of Music and Musicians, volume 5.* (London: The Macmillan Press Ltd., 1977).

<sup>56</sup> Marika Kuzma: *Berezovsky*. Grove Music Online

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02764> (Utolsó megtekintés: 2018. 07. 12).

<sup>57</sup> *Pasticcio*: szó szerint pástétom. Régen olyan egyvelegszerű színpadi művek (operák) jelölésére szolgált, amelyeket nem egy szerző komponált, hanem a zenei anyagot különböző szerzők műveiből állították össze. Az ilyen összeszedett anyagot aztán egységes szöveggel látták el. A 18. században volt divatos. Böhm László: *Zenei műszótár* (Budapest: Editio Musica, 1991).

<sup>58</sup> M. Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 116.o.

<sup>59</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 46.

<sup>60</sup> Várnai Péter: *Velence*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974).



színpadi művek, operák színrevitelei. Milánó szintén a színházairól volt híres, míg Bologna – ahol Berezovszkij is sokat tartózkodott – az akadémiai zenei képzés és zenetudomány fellegvárának számított. Nápolyban is fontos volt a zenei oktatás, innen származtak a legjobb operamesterek a 18. században. Róma a legszigorúbb és legigényesebb egyházzenei központok egyikét jelentette.<sup>61</sup>

Bortnyanszkij tehát többek között ezekben a városokban fordult meg az Itáliában töltött tíz év alatt – unokája leírja, hogy ő is járt még Livornoban, Pisaban, valamint Modenában is –, de tanulmányútjának részletei csak körvonalakban ismertek.<sup>62</sup> Az első időszakban Velencében tartózkodott és Galuppi egyengette az útját. Az itáliai zeneszerző tevékenysége nem merült ki abban, hogy kompozíciós technikákra, ellenpontra, zeneelméletre tanította őt. Bensőséges emberi kapcsolat alakult ki közöttük, Bortnyanszkij a legodaadóbb segítő háttérrel kapta tőle, és Galuppi igyekezett támogatásával megnyitni előtte a fontos zenei intézmények kapuit. Ennek következtében természetessé vált, hogy Galuppi tanítványaként emlegették az orosz muzsikust és bejárása lehetett a nagy operaházakba. Bortnyanszkij mindvégig kapcsolatban maradt tanárával az itáliai tartózkodása idején.<sup>63</sup>

A tanulmányút ideje alatt Bortnyanszkij írt operákat, kamarazenét, kórusműveket. Az utóbbiak többnyire latin szövegeket dolgoztak fel: *Ave Maria* (1775), *Salve Regina* (1776) és egy több tételből álló *Gloria*; különböző motetták és egy *canzonetta* Metastasio szövegére.<sup>64</sup> Valószínűleg ebből az időből származik a *Немецкая Обедня*, azaz a *Német mise* is.<sup>65</sup> Itáliai kórusműveit zeneszerzői kísérletekként szokták jellemezni, de az már ezekből is kitűnt a zenetudósok számára, hogy sok jellegzetességet hordoznak magukon az ősi pravoszláv zenei világból és a nyugati polifonikus zene sajátosságaiból egyaránt. A *Német mise* sokak véleménye szerint egyfajta útkereső próbálkozás arra, hogy a zeneszerző megtalálja az ősi dallamok és a klasszikus harmóniák egyesítésének módját, egyszerű korálszerkezetre építve. A darab már magán hordozza Bortnyanszkij későbbi kóruskoncertjeinek jellegzetességeit.<sup>66</sup>

<sup>61</sup> Claude V. Palisca: *Barokk zene*. fordította: (Budapest: Zeneműkiadó, 1976). 198-200.

<sup>62</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 60.o.

<sup>63</sup> i.h. 50., 53.o.

<sup>64</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 135.o.

<sup>65</sup> Marika Kuzma: *Bortnyansky*. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03638> (Utolsó megtekintés: 2018.03.24.).

<sup>66</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 56.o.

A dokumentumok szerint a szerzőnek három *opera seriája* keletkezett Itáliában. 1776 és 1778 között Velencében tartózkodott, itt íródott a *Creonte* (1776), majd itt is került bemutatásra, a San Benedetto színházban.<sup>67</sup> Az opera nyomtatott librettóján szerepel a pontos dátum is: 1776. november 26. Ezt a librettót Mooser fedezte fel,<sup>68</sup> és azt is megállapította, hogy egy másik szöveggönyvön alapul, Marco Coltellini *Antigona*-ján.<sup>69</sup> Erre írt operát ebben az időszakban Szentpéterváron Galuppi utódja, Tommaso Traetta is.<sup>70</sup> Valószínűleg azok sikere ösztönözte Bortnyanszkijt, hogy ezt a témát válassza.<sup>71</sup> Viszont ennek a műnek nem lehetett túl sikeres fogadtatása, mert nem említik a korabeli újságok.

A kudarc ellenére Bortnyanszkij mégis tovább maradhatott tanulmányútján és megpróbálhatta gyarapítani hírnevét újabb operáival. Szerzett két megbízást 1778-ban, az *Alcide* és a *Quinto Fabio* komponálására. Az előbbit – amely Metastasio egy kevésbé népszerű librettójára íródott – Velencében mutatták be 1778-ban a San Samuel színházban, immár nagyobb sikerrel.<sup>72</sup> Érdeemes megjegyezni, hogy ugyanebben az időszakban Szentpéterváron is elhangzott egy igen hasonló témájú opera, Paisiello: *Alcide al bivio* című darabja.<sup>73</sup>

Az, hogy az első két opera premiere Velencében történt, minden bizonnyal Galuppi támogatásának és közbenjárásának köszönhető. Ha az itáliai muzsikusként nem is gyámkodott az előadások felett, valószínűleg figyelemmel kísérte azokat, osztozva tanítványa sikerében, átsegítve őt a nehézségeken.

1778 végén Bortnyanszkij Modenába ment, ahol színre vitte harmadik operáját, a *Quinto Fabio*-t.<sup>74</sup> A zenemű szövegírója ismeretlen, viszont több zeneszerző is feldolgozta a történelmi témájú librettót, legkorábban Ferdinando Bertoni.<sup>75</sup> Ezt

---

<sup>67</sup> i.h. 60.o.

<sup>68</sup> Robert Aloys Mooser (1876-1946) svájci muzikológus. A századforduló környékén tanulmányokat folytatott az 18. századi orosz zenéről, ez a tevékenység később fontos publikációkat eredményezett. *Grove's Dictionary of Music and Musicians, volume 5.* (London: The Macmillan Press Ltd., 1977).

<sup>69</sup> Marco Coltellini (1724-1777. Szentpétervár) olasz librettista. Szöveggönyveire komponált többek között Galuppi, Gluck, Mozart, Salieri, Scarlatti, Traetta. *Grove's Dictionary of Music and Musicians, volume 2.* (London: The Macmillan Press Ltd., 1977).

<sup>70</sup> Tommaso Traetta (1727-1779) olasz zeneszerző, a nápolyi iskola képviselője. 1768-75-ig tartózkodott a cári udvarnál Galuppi utódjaként, ahonnan Londonba távozott. *Grove's Dictionary of Music and Musicians, volume 8.* (London: The Macmillan Press Ltd., 1977).

<sup>71</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music.* 122.o.

<sup>72</sup> i.h.131.o.

<sup>73</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский.* 72.o.

<sup>74</sup> i.h. 60.o.

<sup>75</sup> Ferdinando Bertoni (1725-1813) olasz zeneszerző, Martini tanítványa volt Bolognában. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02933> (Utolsó megtekintés: 2018.03.24.).

követte Bortnyanszkij operájának bemutatása Modenában, és az ifjú Cherubinié, aki ekkor Bolognában tanult.<sup>76</sup> A *Quinto Fabio* végre meghozta a várt sikert Bortnyanszkij számára, a *Messaggero* című lap cikket írt az előadásról, bár főként az opera látványelemeit méltatta.<sup>77</sup>

Minden bizonnyal az operák sikere is közrejátszott abban, hogy az orosz zeneszerző 1779. április 10-én levelet kapott hazájából, Ivan Jelagintól. A levélben Jelagin a sikereit méltatja, majd felszólítja őt, hogy térjen haza a tanulmányútról, sőt az is kiderül, hogy jelentős pozíciót készítettek elő számára a cári udvarban.<sup>78</sup> Miután megkapta Jelagin üzenetét, Bortnyanszkij néhány hónapig még Itáliában maradt, a feljegyzések szerint csak november 26-án lépte át a határt Rigánál.<sup>79</sup>

### 1.6. Vedel tanulmányai

Artem Vedelnek nem volt lehetősége külföldön tanulni, sőt a zenei képzésre fordított évek száma is jóval kevesebb volt, mint zeneszerző társaié. Az itáliai utazásaikat beleszámítva Berezovszkij és Bortnyanszkij legalább öt évvel több időt tölthetett el tanulással, zenei kísérletezéssel. Vedelnek a kremencsuki időszakban, a Sarti felügyelete alatt folytatott tanulmányok minden bizonnyal sokat lendítettek zenei fejlődésén, de erről sajnálatos módon nincsenek konkrét információk. Ha viszont a leírt adatok valósak, akkor mindössze egy évet töltött ebben az intézményben, mert 1788-ban, igen fiatalon már Moszkvába hívták karigazgatónak.<sup>80</sup>

### 1.7. Helyzetkép a korszak kulturális életéről

Annak érdekében, hogy megértsük milyen közegbe térhetett haza és miként kapcsolódhatott be a zenei életbe Berezovszkij és Bortnyanszkij Szentpéterváron, szükséges bemutatni a kivételes személyiségű II. Katalin által kialakított cári udvari közeget és a muzikusok életét ebben a miliőben.

<sup>76</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 132.o.

<sup>77</sup> i.h. 135.o.

<sup>78</sup> i.h.

<sup>79</sup> I.h. 137.

<sup>80</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 2. o

II. Katalin (1729-1796) uralkodása idején a felvilágosodás irányzata kezdett vezetővé válni az orosz kulturális életben. A cárnő ismerte ennek az eszmének a lényegét, olvasta a nagy gondolkodók műveit, állandó levelezésben állt Voltaire-rel,<sup>81</sup> aki méltatta törvénykezési írását, a *Nakaz*-t.<sup>82</sup> Barátságuk 1763-tól a filozófus haláláig tartott, több száz levelet váltottak ez idő alatt.<sup>83</sup> Katalin kapcsolatban állt Diderot-val és d'Alembert-el is; utóbbit hívta a fiához, I. Pálhoz nevelőnek, de az nemet mondott.

A cárnő nyitott gondolkodását nyilvánvalóan a származása is magyarázza. A pomerániai Stettingben született Sophie Augusta Friderika von Arnhalt-Zerbst néven. Apja, Christian August von Anhalt-Zerbst herceg a porosz király seregében szolgált, nagyívű katonai pályát futott be.<sup>84</sup> Katalin gyermekkorát, neveltetését is katonásan fegyelmeztettek, komornak írják le. Hamar megtanult franciául a nevelőnőjétől, és kiváló szellemi képességeire már kamaszkorában felfigyeltek.<sup>85</sup>

Katalin később, már uralkodónőként, saját bevallása szerint angломán volt. Az építészetben, szobrászatban a klasszicista stílust kedvelte. Elkészíttette I. Péter cár lovasszobrát Étienne Maurice Falconet-vel:<sup>86</sup> az egykori cár öltözete, babérkoszorúja az ókori Rómát idézi, nem pedig a korabeli orosz jellegzetességeket.

1772-ben Voltaire-t is tájékoztatta egy levelében ilyen irányú rajongásáról. Ebben arról ír, hogy mennyire kedvére valók az angolkertek, azok természetes jellegzetességei:

Jelenleg bele vagyok örülve az angolkertekbe, a görbe vonalakba, a szelíd lankákba, a természetesnek ható mesterséges tavakba...<sup>87</sup>

Charles Cameron, a skót építész tervezett neki szobákat, aki jól ismerte a klasszikus stílust. Az uralkodónő a Téli Palotát is kibővítette, valamint magánpalotát is

---

<sup>81</sup> David Warnes: *Chronicle of the Russian Tsars*. Orosz cárok krónikája. Fordította: Szilágyi Mihály, T. Bíró Katalin, Szabó Mária, (Budapest: Móra Könyvkiadó, 2011). 133.

<sup>82</sup> *Nakaz*, azaz utasítás. A törvénykönyv II. Katalin eszméit és értékrendjét képviseli. i.h.

<sup>83</sup> Héléne Carrère D' Encausse: *II. Katalin*. Fordította: N. Kiss Zsuzsa. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.) 239.

<sup>84</sup> V. Molnár László: *II. Katalin. Észak Szemiramisza*.

[http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/2\\_katalin\\_eszak\\_szemiramisza](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/2_katalin_eszak_szemiramisza). (Utolsó megtekintés: 2018. 05. 26.).

<sup>85</sup> Héléne Carrère D' Encausse: *II. Katalin* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006). 233.

<sup>86</sup> Étienne Maurice Falconet (1716-1791. Párizs) francia szobrász, a barokk, rokokó, neoklasszicista stílus képviselője. David Warnes: *Orosz cárok krónikája* 142.

<sup>87</sup> David Warnes: *Orosz cárok krónikája*. 142.

terveztetett – a „kis” Ermitázst – még az 1760-as években, amelyhez körülbelül húsz évvel később építette hozzá Giacomo Quarenghi az Ermitázs színházat.<sup>88</sup>

A cárnő irodalmi munkássága is említésre méltó, sokat tett az orosz irodalmi élet fellendítéséért. Fiatalon, amikor az orosz udvarba került, a tanulás és az olvasás lett a mentsvára, tekintve, hogy igyekezett férjétől távol maradni.<sup>89</sup> Az orosz nyelvet gyorsan elsajátította és hamar megismerkedett új hazája kultúrájával. A franciát – melyet gyermekkorától tanult – továbbra is gyakorolta, eleinte regényeket olvasott, de hamar áttért Voltaire és Montesquieu műveire. Olvasott történeti munkákat is, Plutarkhoszt és Tacitust. Állítólag bárhová ment, mindig volt egy könyv a kezében.<sup>90</sup> Később maga is írt satírákat, cikkeket az orosz történelemlről, sőt színpadi műfajok, társadalmi vígjátékok, operai librettók is születtek a tollából.<sup>91</sup> Társadalmi komédiái kiváló megfigyelőkészségét tükrözik, kortársai gyengeségeit állítja pellengérré és nagyszerű érzékkel kezeli a párbeszédet. Operai szövegekönveihez már meglévő meséit használta fel, vagy az orosz folklórból merített.<sup>92</sup>

Szorgalmazta a külföldi művek oroszra fordítását is. 1748-ban megalapította az orosz Nyelvtudományi Akadémiát, itt adták ki az első orosz szótárt.<sup>93</sup>

A cárnő kortárs irodalmár honfitársai – közülük leginkább Gyerzsavin, a költő<sup>94</sup> – nagyra értékelték az uralkodónő kultúráért tett erőfeszítéseit. Gyerzsavinnak köszönhető a civilizátorságáról szóló mítoszt és a *Nagy* jelzöt.<sup>95</sup>

II. Katalin kultúráért és oktatásért folytatott tevékenységei közé tartozott még a szentpétervári Szmolnij intézet fővédnöksége,<sup>96</sup> a Köznevelési Bizottság felállítása 1782-ben, valamint egy tanítóképző intézet megalapítása 1783-ban. Az öttagú Köznevelési Bizottság kidolgozott egy általános oktatási tervet mindkét nem számára,

<sup>88</sup> Giacomo Quarenghi (1744-1817) orosz szolgálatban álló építész, a *neo-palladianizmus* nagymestere. David Warnes: *Orosz cárok krónikája*. 143-144.

<sup>89</sup> Héléne Carrère D' Encausse: *II. Katalin*. 51.

<sup>90</sup> i.h.

<sup>91</sup> i.h. 262.

<sup>92</sup> i.h.

<sup>93</sup> i.h. 51.

<sup>94</sup> Gavrila Romanovics Gyerzsavin (1743-1816.) a 18. századi orosz irodalom legjelentősebb költő egyénisége, II. Katalin felvilágosult abszolutizmusának híve. Mihail Heller: *Az orosz birodalom története* I. kötet. 386-388.

<sup>95</sup> Héléne Carrère D' Encausse: *II. Katalin*. 249.

<sup>96</sup> Az intézetet az Ifjú Nemes Hölgyek Nevelési Társasága alapította 1764-ben. Eredetileg a Szmolnij kolostorban működött, majd új, klasszicista épületét Quarenghi alkotta meg tíz évvel II. Katalin halála után. i.h.

és a 18. század végéig több mint 300 iskolát hozott létre, ahol legalább húszezer gyermek tanulhatott.<sup>97</sup>

A művészetek terén is változások következtek be, lassanként kiszélesedett a közönségük, amely azelőtt kizárólag a nemességből állt. Most már néhány alsóbb réteg – a középosztály és a bővülő értelmiségi kör – is élvezhette ezeket a kiváltságokat.<sup>98</sup> Zenei szempontból a közönség létszámának gyors növekedése és érdeklődése az új irányzatok iránt magával hozta a különböző zenei intézmények fejlődését is.

Az új tendenciák kialakulását főként két rohamosan fejlődő középosztály – a birtokos és a városi – ízlése határozta meg. Ez a megújuló orosz zenei nyelvezet tükrözte az akkori időszak viszonylagos stabilitását, a szakadék összehúzódását az udvari és az általános közművelődés között.<sup>99</sup> Az arisztokrata birtokok képzett jobbgáz-zeneszei reprodukálták a fővárosi művészi légkört – a saját ízlésük szerint alakítva –, távol a kulturális központoktól. A városi folklór pedig hatékonyan integrálta az ukrán, lengyel, német, olasz, francia behatásokat. Számos hazai zeneszerző dolgozott együtt külföldi művészekkel, és ez sokszor teljesen újszerű hangzásokat eredményezett.<sup>100</sup>

A muzsikálás kezdett az egyik legkedveltebb időtöltéssé válni nyilvános eseményeken és házi rendezvényeken, és ami még fontosabb: az állami tanterv része lett.<sup>101</sup> Fejlődött továbbá a zeneműkiadás üzletága, a hangszerkészítés és a koncertszervezés. Az 1780-as évek történelmi és kulturális szempontból is stabilitást és fejlődést hoztak Oroszországnak.

### **1.8. Az érett zeneszerzők tevékenysége - Berezovszkij hazatérése**

Sajnálatos módon Berezovszkij és Vedel pályája nem teljesezhetett ki igazán. Felnőtt életük, érett muzsikus létük ideje igen szűkre lett szabva, és meglehetősen méltatlan körülmények között fejezték be pályafutásukat.

Berezovszkij 1773. október 19-én tért haza Oroszországba, az itáliai sikerek után joggal várva a méltó feladatra. A vezető zenei pozíciókat azonban külföldi

---

<sup>97</sup> i.h. 138., 325.

<sup>98</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 155.

<sup>99</sup> i.h.

<sup>100</sup> i.h. 156.

<sup>101</sup> i.h. 155.

muzsikuskok foglalták el, őt magát csupán az udvari kórusához osztották be. 1774-1777-ig főként a kórusnak komponált évi 500 rubeles fizetségért, ami igen szerény összegnek számított. Családja anyagi nehézségeit az is növelhette, hogy a színházi főkönyvek bejegyzései szerint feleségét 1774. április 30-án elbocsátotta az Olasz Társulat.<sup>102</sup>

Az udvari zeneszerző, Tommaso Traetta távozásával Jelagin – a cárnő igénye szerint – ezúttal is itáliai művészt keresett, aki betölthette volna a karmesteri pozíciót is. Az állást elsőként Niccolò Piccinni-nek ajánlotta fel, aki nem élt a lehetőséggel.<sup>103</sup> Elfogadta azonban az ajánlatot némi habozás után Giovanni Paisiello, 1776 őszén.<sup>104</sup> Sajnálatos módon a megfelelő ember keresése során fel sem merült Berezovszkij neve. Valószínűleg nem tartották őt elég rátermettnak erre a pozícióra, a neve nem jelentett elég vonzerőt az udvar véleménye szerint.<sup>105</sup> Mellőzéséhez talán hozzájárulhatott az is, hogy II. Katalin cárnő negatív véleménnyel volt az ukrán származású zenészekről és a külföldi zenészeket preferálta.<sup>106</sup> Berezovszkijt sosem léptették elő, és ő aligha lehetett olyan naiv, hogy ne ismerje fel hátrányos helyzetét.

Ez okozhatta hipochondriáját és egyéb lelki betegségeit. Egy ideig még reményt kelthetett benne Patyomkin herceg ígérete, amely szerint alkalmazta volna őt igazgatóként a zenei intézményében, ami később Kremencsukban valósult meg. Amikor azonban ez realizálódott, Berezovszkij már meghalt, valószínűleg öngyilkosság következtében, 1777-ben.<sup>107</sup>

### 1.9. Bortnyanszkij feladatai a cári udvarban

Bortnyanszkij felnőtt élete jóval szerencsésebben alakult, mint kortársáé. 1779-ben hagyta el Itáliát és tért vissza Szentpétervárra, amikor Berezovszkij már nem élt. A kultúra fejlődése szempontjából – mint láthattuk – igen ideális időszak volt ez.

<sup>102</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 125.o.

<sup>103</sup> Niccolò Piccinni (1728-1800) itáliai operaszerző. Főként Rómában, Nápolyban és Párizsban dolgozott. *Grove's Dictionary of Music and Musicians, volume 6*. (London: The Macmillan Press Ltd., 1977).

<sup>104</sup> Giovanni Paisiello (1740-1816) a 18. század végének egyik legsikeresebb operaszerzője, 1776-ban érkezett Oroszországba II. Katalin cárnő meghívására, ahol az udvari zenekart vezényelte és az operatársulat igazgatója lett. 1777-1782-ig hét operát komponált. i.h. 80-81., *Grove's Dictionary of Music and Musicians, volume 6*. (London: The Macmillan Press Ltd., 1977).

<sup>105</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 126.o.

<sup>106</sup> Marika Kuzma: *Berezovsky*. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02764> (Utolsó megtekintés: 2018. 09. 12.).

<sup>107</sup> i.h.

Az udvar vezető zenésze, Paisiello abban a szerencsés időszakban tevékenykedett Oroszországban, amikor az 1770-es évek válságain túljutva a főváros légkörét a szórakozásra, szórakoztatásra való igény határozta meg.<sup>108</sup> Keletkezett ugyan ezekben az években *opera seria* – maga Paisiello is írt és színpadra vitt öt ilyen művet 1777-ben –, de már fárasztotta az orosz közönséget ezeknek az alkotásoknak a pátosza, ezért határozottan kezdett előtérbe kerülni az *opera buffa* műfaja.

Az olasz zeneszerző több, régebben írt *opera buffa*ját is bemutathatta az udvar és főként Katalin cárnő elismerő figyelve előtt. A bemutatók körüli feladatokon kívül kisebb megbízásokat is kapott, színpadi műveket, kantátákat írt fogadásokra és egyéb jeles eseményekre.<sup>109</sup> Elsősorban tehát a világi zenéhez kapcsolódott Paisiello munkája és az udvari kórus legtöbbször kívül maradt ebből a tevékenységi körből. Nem úgy, mint például Galuppi idején, aki hozzájárult a kórusrepertoár bővítéséhez is. Ésszerű volt tehát Jelagin felkérése, aki a kórus mellé hívta haza Bortnyanszkijt és az *Egyházzenei igazgató* címet ajánlotta fel neki.<sup>110</sup>

Bortnyanszkij kinevezése 1779 decembere és 1780 januárja között realizálódott. Fizetését – melyet 1000 rubelben állapítottak meg – 1780. január 18-án engedélyezték.<sup>111</sup> Feltételezik, hogy volt egy bemutató koncertje is, amely során II. Katalin meghallgatta néhány művét – szonátákat csembalóra, opera- és kantátarészleteket, kórusműveket – és alkalmazta, sőt pénzjutalomban is részesítette őt.<sup>112</sup>

A hazatérése utáni első időszokról kevés adat maradt fenn. A státusz, amelybe helyezték, új volt. A funkciója az lehetett, hogy felszabadítsa a fő karmestert az udvari kórusra vonatkozó tevékenységek alól.

Bortnyanszkij az udvari kápolna kórusának vezetőjeként az együttes irányítása mellett foglalkozott a Szmolnij Intézet énekkarával és komponált is, ebben az időszakban keletkezett kórusműveinek többsége.<sup>113</sup> Az 1780-as évek elején ezek közül három nyomtatásba került, kettő egyházi kompozíció volt és keletkezett egy *francia románc*, mely műfajból Bortnyanszkij később, 1793-ban teljes kötetet jelentetett

---

<sup>108</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 139.

<sup>109</sup> i.h.

<sup>110</sup> i.h. 156.

<sup>111</sup> i.h.

<sup>112</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 89.

<sup>113</sup> i.h. 94.



meg.<sup>114</sup> Sajnos az említett egyházi kórusokat lehetetlen pontosan beazonosítani, mert az eredeti kiadás nem került elő, csak az 1810-es években vizsgálták át a zeneszerző műveit. Az azonban elfogadott vélemény, hogy mindkét műfaj – a kortárs egyházi zene és *francia románc* – stílusa akkor újszerű, modern volt.<sup>115</sup>

Amellett, hogy az 1780-as években több műve is megjelent nyomtatásban, három portré is ismert abból az időszakból a fiatal Bortnyanszkijról. A portrék megléte – tekintve, hogy más kortárs orosz zeneszerzőről nincs fennmaradt kép – azt jelzi, hogy valóban divatos és népszerű zenész volt. Ezen kívül kedvelt lehetett az egyházi kóruszene is, amelynek fejlődéséhez Bortnyanszkij nagymértékben hozzájárult.<sup>116</sup>

### 1.10. Feladatok a „kis” udvarnál

Amikor Paisiello távozott az udvartól, Marija Fjodorovna<sup>117</sup> nagyhercegnő zongoraoktató nélkül maradt, és Bortnyanszkij a kórusral kapcsolatos teendői mellé megkapta ezt a feladatot is.<sup>118</sup>

Pavel Petrovics Romanov nagyherceg<sup>119</sup>, bár már megérett az uralkodásra, nem volt esélyes a trónra, míg II. Katalin a tevékenysége magaslatán állt. Apjához, II. Péterhez<sup>120</sup> hasonlóan a nagyherceg is porosz irányultságú volt és élvezte a szabadkőművesek támogatását, így egyfajta rejtett ellenzékét tartott fenn az anyja politikájával szemben. A cárnő éber megfigyelés alatt tartotta őt és biztos távolságban akarta tudni a fontos államügyektől.<sup>121</sup>

Pavel Petrovicsot türelmetlen, nehéz természetű embernek tartották. Ellenben a felesége, Marija Fjodorovna kellemes, művelt nő volt. Szabadidejében szívesen foglalta el magát rajzolással, fa- és csontszobrásszal és főként zenéléssel.

<sup>114</sup> „A *románc* elnevezést a 18. századi Oroszországban a pasztorális zsánerű, általában francia nyelvű dalokra alkalmazták.” Papp Márta: *Orosz népdal, dal, románc*. (Magyar zene, XLIV. évfolyam, 1.szám, 2006. február). 15.

<sup>115</sup> i.h.

<sup>116</sup> i.h.159.

<sup>117</sup>Marija Fjodorovna orosz cárné (1759-1828) I. Pál második felesége, született Zsófia Dorottya württembergi hercegnő. David Warnes: *Orosz cárok krónikája*. 188-189.

<sup>118</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 170.

<sup>119</sup>Pavel Petrovics Romanov, azaz I. Pál orosz cár (1754-1801). David Warnes: *Orosz cárok krónikája*.144-145.

<sup>120</sup> III. Péter cár (1728-1762) Pjotr Fjodorovics Romanov, született: Karl Peter Ulrich von Holstein-Gottorp herceg, II. Katalin férje, elődje. David Warnes: *Orosz cárok krónikája*. 128-130.

<sup>121</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 170.

*Malij Dvor*, azaz kis udvar elnevezésű rezidenciájukon, Pavlovszokban adott zeneleckéket Bortnyanszkij a nagyhercegnőnek.<sup>122</sup> A legalkalmasabb időszakban került oda, tekintve, hogy a házaspár nemrégiben tért haza európai körútjáról és az utazás alatt mély zenei benyomásokkal gazdagodtak. Állítólag Joseph Haydn is tartott zongoraórákat Marija Fjodorovnáknak, és Mozarttal is találkoztak. Mindemellett azonban nagy a valószínűsége, hogy mindenütt álnéven mutatkoztak be az útjuk során.<sup>123</sup>

A nagyhercegnővel való közös zenei munka emlékeként egy időre fennmaradt egy billentyűs hangszerekre – zongorára, csembalóra és klavichordra – írt gyűjtemény, M.F.-nak dedikálva. Sajnos az album elveszett, a múlt századi zeneteoretikus, Nyikolaj Findejzen számolt be róla 1929-ben.<sup>124</sup> A leírás szerint a gyűjtemény nyolc, csembalóra írt szonátával kezdődött, feltehetően Marija Fjodorovna e műfaj iránti szenvedélye miatt. A kötetben tizenhétből öt darab elején szerepelt ajánlás az úrnő részére.<sup>125</sup> Ismert még ebből a korszakból egy zongoranégyes, melynek összeállítása nem meghatározott és egy kvintett, ami *fortepiano-organizére*<sup>126</sup>, hárfára, hegedűre, viola da gambára és gordonkára íródott.<sup>127</sup>

Bortnyanszkij fő feladata azonban az udvari kórus irányítása maradt. Az egyházi eseményeken kívül nyári multságokra, a vendégek szórakoztatására is fel kellett készülniük. Ezek az alkalmak főként a pavlovszki és a gacsinai paloták kertjében történtek és a sok szórakoztató játék, mutatványos előadás mellett elengedhetetlen részüket képezték a koncertek. Muzsikálás folyt a teraszokon, pavilonokban, tavakon és a lakomák kíséretéeként.<sup>128</sup>

A nagyherceg seregének gyakorlatozásához katonai zenét is biztosítani kellett, e célból komponálhatta Bortnyanszkij a *Gacsinszkij-indulót*.<sup>129</sup> Az ünnepi alkalmakra írt grandiózus zenék hangvétele, karaktere időnként, mint látni fogjuk, a szerző kóruskoncertjeinek részleteiben is érzékelhető.

---

<sup>122</sup> Marika Kuzma: *Bortniansky*. Grove Music Online:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03638> (Utolsó megtekintés: 2018. 08. 11.).

<sup>123</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. i.h.

<sup>124</sup> Nyikolaj Fjodorovics Findejzen (1868-1928) orosz zenetörténész, újságíró. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09663> (utolsó megtekintés: 2018.3.24.).

<sup>125</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 170.

<sup>126</sup> A zongora és orgona kombinációja, úgy, mint a *claviorganum*. i.h. 9. lábjegyzet

<sup>127</sup> i.h.173.

<sup>128</sup> i.h.

<sup>129</sup> i.h.

Mindkét említett palota rendelkezett színházteremmel is, és tekintve, hogy Pavel Petrovics a francia színház szerelmese volt, alapított egy ilyen jellegű szórakoztató létesítményt a Pavlovszk-palotában. Az előadások repertoárján szerepelt komédia, tragédia, paródia, pásztorjáték és gyakran tűztek műsorra zenei műveket. Az előkelő iskolák tanulóinak számára tantervileg elő volt írva az előadóművészetekben való jártasság, így a fiatal udvaroncok többsége otthon volt a színészetben, zenében.<sup>130</sup>

Ott tevékenykedett továbbá a nagyherceg korábbi oktatója – F.H. Lafermiére<sup>131</sup> –, akinek hasonló szerepe volt mellette, mint Stählinnek annak idején az apja oldalán. Lafermiére központi szerepet játszott a színházakkal kapcsolatos eseményeken. Ahogy fejlődött a színházi élet és egymást követték a nagyszerű előadások, utat tört magának az az elképzelés, hogy kerüljön színpadra összetettebb zenei produkció: opera is. Lafermiére szövegeknyveire Bortnyanszkij komponálta a zenét és ahogy elkészült egy mű, rögtön be is mutatták azt valamelyik színházban. Ezekről az előadásokról, valamint az udvar pezsgő és kreatív légköréről írt emlékirataiban Ivan Mihajlovics Dolgorukij herceg,<sup>132</sup> amelyekben Bortnyanszkij személye is felbukkan. Dolgorukij herceg, aki szerepeket is vállalt, fellépett többek között a zeneszerző utolsó operájában is, a következőket írta:

Bortnyanszkij tanított engem énekelni, ő, aki az operáinkat írta és színpadra állította. Nevének említése visszahozza azt a hatalmas örömet, melyet közös gyakorlásunk okozott. Alkalmazkodó, barátságos, kellemes természetű művész és gyámkodása hamar operaelőadóvá érlelt engem. Minden előzetes zenei gyakorlat és tudás nélkül memorizáltam a rám osztott részeket, és igencsak komplikált jeleneteket énekeltem együtt a zenekarral és énekes társaimmal...<sup>133</sup>

<sup>130</sup> i.h. 174.

<sup>131</sup> F.H. Lafermiére svájci születésű francia irodalmár, enciklopédista, aki a Katalin által felkért francia filozófus, D’Alembert helyett tanította ifjúkorában a nagyherceget. M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. i.h.

<sup>132</sup> Ivan Mihajlovics Dolgorukij (1767-1823) – Dolgorukij szó szerint: hosszú kezű – Oroszország egyik legrégebbi, igen befolyásos hercegi családjának tagja. A Gyerzsavin-féle iskolához tartozó költő, a klasszikusokhoz sorolják. Kötteményeit, melyeket 1806-ban kiadtak Szentpéterváron, igazságosság és hazafiasság jellemzi.

*A Pallas nagy lexikona*. <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/027/pc002796.html>

<sup>133</sup> *Я обучался петь у г. Бортнянского, он руководствовал нашими операми, и при имени его с удовольствием воображаю многие репетиции наши... Он был артист снисходительный, доррый, любезный, попечения его сделали из меня в короткое время хорошего оперного лицедея, и не знал вовсе музыки, не учась ей никогда, я памятью одной вытверживал и певал в театре довольно мудрые сцены, не разбиваясь ни с оркестром, ни с товарищами.* M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. i.h. 175.

Az kitűnik ebből az írásból, hogy a zeneszerzőnek időnként nagy türelemre lehetett szüksége. Amatőr és minden bizonnyal nem könnyű természetű, arisztokrata származású előadókkal kellett színpadra vinnie igényes előadásokat. Emellett a hercegi pár naprakész és tájékozott volt kortárs operák tekintetében, ismerte a francia szerzők – például A. Grétry, A. Dezède – műveit. Bortnyanszkij felé ezért elvárás volt, hogy a francia vígopera stílusában komponáljon, amihez a nagyherceg teljes felszereltséget biztosított számára.<sup>134</sup> Így keletkeztek darabok az *opera buffa* műfajában francia nyelven, az udvar korabeli franciás ízlésének megfelelően. A művek sorrendben: *La fête de seigneur* (1786), *La Faucon* (1786), *Le fils rival, ou La moderne Stratonice* (1787). Az operákba rövid zenei számokat írt, hogy az amatőr hallgatóság könnyen be tudja fogadni.<sup>135</sup>

Az 1780-as évek vége felé az udvar légköre – Pavel Petrovics és a nagyhercegnő közti romló kapcsolat hatására – megváltozott. Az udvaroncok is belefáradtak az állandó szórakozásba és szórakoztatásba, így az opera műfaja igencsak háttérbe szorult. Bortnyanszkij kénytelen volt más műfajok és tevékenységek felé fordulni. Előtérbe kerültek a kamarazenei alkotások, melyek némelyike meglehetősen szokatlan hangszer-összeállításokra íródott. Például 1787-ben alkotott a komponista egy kvintettet, melynek apparátusa: hegedű, zongora, gordonka, viola da gamba és hárfa. Az 1790-ben keletkezett *Sinfonia Concertante* pedig fortepiano organisé-re, két hegedűre, fagottra, csellóra, viola da gambára és hárfára íródott.<sup>136</sup> A műveket – melyekben mintha színpadi szituációk és karakterek elevenednének meg – valószínűleg szintén az udvar zeneértő és virtuóz hangszerjátékosai, a nemes ifjak adták elő.

A kamarazenei művek mellett Bortnyanszkij 1793-ban kiadta a már említett *Francia románcok* elnevezésű gyűjteményét, melyek között szerepel néhány betétszám az operáiból.

A széleskörű és sikeres zenei tevékenység okán Bortnyanszkij joggal várhatta volna II. Katalin udvarának zenei főigazgatói posztját, de a kívánt pozíciót Paisiello távozása után Giuseppe Sarti töltötte be.

---

<sup>134</sup> i.h. 176.

<sup>135</sup> Marika Kuzma: *Bortnyansky*. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03638> (Utolsó megtekintés: 2018. 09. 13.).

<sup>136</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 180.

### 1.11. Giuseppe Sarti II. Katalin udvarában

Sarti oroszországi tevékenységéről több okból is érdemes szólnunk. Egyrészt igen hosszú időt töltött az orosz udvarnál (1784-1802), másrészt szerteágazó zenei tevékenységével az orosz egyházi kóruszenéhez is sokat hozzatett és különleges újításai révén is híressé vált.

Az addig főleg Itáliában és Dániában alkotó zeneszerző – aki tanulmányai nagy részét, Berezoovszkijhoz hasonlóan, Martininél végezte – II. Katalin meghívására került Szentpétervárra. Valószínűleg azért esett rá az uralkodónő választása, mert az elődje, Paisiello őt ajánlotta. De az is elképzelhető, hogy Pavel Petrovics nagyherceg – miután európai körútja során, Pármában hallotta az *Alessandro e Timoteo* című operáját – felhívta rá anyja figyelmét.<sup>137</sup>

Mindenesetre 1784. március 1-től szerződtek és hamar népszerűsége tett szert az akkori orosz fővárosban, annak köszönhetően, hogy művészi szintre emelte az olasz opera műfaját és oratóriumaival jelentősen hozzájárult a fontos politikai események grandiózus megünnepléséhez.<sup>138</sup> Ezek az események nem voltak híján a túlzó ünnepi elemeknek, mindezt pedig csak fokozták Sarti különleges hangszerelési technikái és újító zenei eszközei. Ezekben az egyházi művekben olykor háromszáznál is több előadó vett részt, és a hagyományos apparátus mellett (zenekar, kórus vagy kettőskórus, szólisták) kürtzenekar, harangzúgás, ágyútűz alkalmazása is fokozta a hatást.<sup>139</sup>

Sarti tehát kreatív volt, szorgalmas, sok területen tehetséges és mindemellett karizmatikus, vonzó személyiségnek írták le őt, aki sokáig felül tudott kerekedni az udvari intrikákon Dániában és Oroszországban is. Szentpéterváron ő volt az egyetlen honfitársai közül, aki elnyerte a Kollegiális Tanácsadó címet, ami egyenlő volt a katonai ezredesi ranggal. Pártfogója is akadt – Grigorij Patyomkin, II. Katalin

<sup>137</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 215.

<sup>138</sup> David DiChiera, Marita P. McClymonds and Caryl Clark: *Sarti*. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24599> (utolsó megtekintés: 2018.03.25.).

<sup>139</sup> A kürtgyüttesek egyébként is igen divatosak voltak ebben az időben Oroszországban. Saját repertoárral rendelkeztek egy egyedülálló műfajt alkotva, ami nem hasonlított semmilyen más típusú zenéhez, különösen a nyugati műfajokhoz. M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 216.o.

bizalmasa<sup>140</sup> –, aki rajongott Sarti operáiért és oratóriumokat is rendelt tőle.<sup>141</sup> A hercegnek saját szimfonikus zenekara, kúrtegyüttese, templomi kórusa, katonazenekara, balett-társulata, orgonája volt; zenével vette körül magát otthon és a csatamezőn egyaránt.<sup>142</sup>

A számos bemutató és népszerűségének folyamatos növekedése ellenére Sarti végül mégiscsak az udvari cselszövések áldozata lett, és a cárnő egy időre száműzte az udvartól. Ő azonban nem utazott haza Itáliába, hanem egy alternatív megoldást választott, Patyomkin herceg javaslatára. A herceg Ukrajnába hívta őt, ahol kapott egy falut, földbirtokot, illetve lehetőséget arra, hogy énekiskolát alapítson.<sup>143</sup>

Patyomkin már régóta tervezte, hogy Zenei Akadémiát hoz létre Jekatyerinoszlavban, Dél-Oroszországban.<sup>144</sup> Az intézmény igazgatói posztjára tervezte, hogy meghívja Berezovszkijt, de mire a projekt megvalósult, ő már nem élt. Így Patyomkin Sartit hívta meg vezetőnek, az intézmény helyszíne pedig végül Kremencsuk lett.

Sarti 1787-ben érkezett az új állomáshelyére. Az a néhány év, amit a Zenei Akadémia vezetésével töltött, örömteli, de egyben gyötrelmes is volt. Főként Patyomkin dokumentumaiból derül ki, hogy miként is folyt az élet a kremencsuki iskolában.<sup>145</sup> Az olasz zeneszerző nagyon komolyan vette a kötelezettségeit, annak ellenére, hogy a semmi közepén kellett létrehoznia egy komoly zenei képzési folyamatot. Mindezt azzal a céllal, hogy segítsen pótolni a képzett zenészek soraiban keletkezett hiányt. Nemes feladat volt ez és siker koronázta az erőfeszítéseit, sok igen jó énekes került ki az iskolából.<sup>146</sup> Viszont a hétköznapiok keservesek voltak, több levél tanúskodik arról, hogy nem volt elég pénz, papír, tinta, ruházat, és az orvosi ellátás is

---

<sup>140</sup> Grigorij Alexandrovics Patyomkin (1739-1791) orosz politikus és hadvezér, hercegi ranggal. II. Katalin kegyence. Hozzá fűződik a Patyomkin-falu elnevezés, a legenda szerint a cárnőt díszletfalvak távolról történő megtekintésével próbálta meggyőzni arról, hogy alattvalói a töröktől visszafoglalt területeken jólétben élnek. Ezt a feltételezést azonban sosem bizonyították. Robert K. Massie: *Nagy Katalin. Egy asszony portréja*. Fordította: Szántai Rita és Szántai Zsolt. (I.P.C. Könyvek Kft. 2013) 539-543.

<sup>141</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 215.

<sup>142</sup> A 18. századi orosz magas rangú arisztokrácia köreiből sokan rendelkeztek hasonló apparátussal. i.h. 218.

<sup>143</sup> David DiChiera, Marita P. McClymonds and Caryl Clark: *Sarti*. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24599> (utolsó megtekintés: 2018.03.25.).

<sup>144</sup> Jekatyerinoszlav ma Dnyipro néven ismert város Ukrajnában, alapításában részt vett Patyomkin herceg.

<sup>145</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 220.

<sup>146</sup> David DiChiera, Marita P. McClymonds and Caryl Clark: *Sarti*. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24599> (utolsó megtekintés: 2018.03.25.).

szegényes volt. Az oktatásban más itáliai zenészek is részt vettek, és az első tizenkét tanuló között ott volt a húszéves Artem Vedel is.

Sarti az iskolai feladatokon kívül a régióban megrendezett jeles események zenei részéért volt felelős, az 1780-as évek végén. Ezek a rendezvények is a fent leírt módon, látványosan, emelkedett stílusban történtek. A katonai táborhelyeken is volt igény a muzsikára, így a zeneszerző gyakran vezetett azokon a helyszíneken is egy olasz zenészekből álló kisebb együttest.<sup>147</sup>

Annak ellenére, hogy távollétében Szentpéterváron betöltötték posztját,<sup>148</sup> 1789-ben Sarti különleges megbízást kapott II. Katalintól. Egy operát kellett komponálnia, melynek librettóját maga a cárnő írta, címe: *Oleg korai uralkodása*.<sup>149</sup> Az opera a szezon szenzációja lett, természetesen a cárnő kedvence és a következő öt évadban repertoáron maradt. Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy 1793-ban a zeneszerzőt visszahívták a fővárosba és Katalin a zenei művek komponálásán és a karmesteri feladatokon kívül megbízta egy itáliai mintát követő konzervatórium létrehozásával. Annak ellenére, hogy az új cár, I. Pál is foglalkoztatta őt, Sarti II. Katalin halála után néhány évvel távozott Szentpétervárról.<sup>150</sup>

Az oroszországi idő alatt komponált operák és oratóriumok mellett írt orosz nyelven kórusműveket is, teljes liturgiát két kórusra,<sup>151</sup> orosz karácsonyi himnuszt, kórusműveket, melyekben ösztönösen jó érzékkel ötvözte az orosz hagyományokat és saját polifonikus stílusát. Alkotott ezek mellett monumentális, színekben gazdag és formailag változatos kóruskoncerteket, melyeket valószínűleg Artem Vedel is tanulmányozhatott.<sup>152</sup>

## 1.12. Bortnyanszkij a századforduló idején

II. Katalin cárnő haláláig Bortnyanszkij nem kapott előléptetést a szentpétervári udvarnál. Továbbra is vokális zenei igazgatóként tevékenykedett az udvari kórusnál és végezte egyre ritkuló feladatait Pavel Petrovics nagyherceg rezidenciáján. Sorsát végül

<sup>147</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 221.

<sup>148</sup> Az udvari zenei igazgató azokban az években Domenico Cimarosa (1749-1801) volt. i.h.

<sup>149</sup> *Начальное управление Олега* (1790).

<sup>150</sup> David DiChiera, Marita P. McClymonds and Caryl Clark: *Sarti*. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24599> utolsó megtekintés: 2018.03.25.

<sup>151</sup> A szentpétervári Történelmi Múzeum őrzi (i.h.)

<sup>152</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 235.

maga a nagyherceg, illetőleg akkor már I. Pál cár rendezte el a trónralépése után: 1796. november 6-án kinevezte őt a cári udvar zenei igazgatójának.<sup>153</sup>

Az akkori rendszer szerint ez civil és katonai címek odaítélésével is járt, főként azért, mert Bortnyanszkij származása nem felelt meg az új pozíció követelményeinek. Elsőként a kollegiális tanácsadó címet kapta, ami az ezredesi rangnak felel meg, majd következett sorban az állami tanácsadó (dandárparancsnok) és az aktív állami tanácsadó (vezérőrnagy) titulus.<sup>154</sup>

Az igazgatói poszttal járó feladatok végrehajtását azonban igencsak megnehezítették az új cár megszorító rendelkezései, amelyek az élet minden területére kihatottak, de különösen megsínylették azokat – mint általában mindig – a művészetek. Keserves időszak volt ez, korrupció és infláció jellemezte.

I. Pál, ahogy katonazenekarok létszámát lecsökkentette őt főre, úgy az udvari együttes létszámát is minimalizálni kívánta. A megszorításokat az udvari marsall, Seremetyev gróf felügyelte, vele tárgyalt Bortnyanszkij is ezekről a kérdésekről.<sup>155</sup> Az énekesek fizetése régóta stagnált és nem volt elég arra, hogy biztosítsák családjuk megélhetését. Nem szerveztek már akkoriban kirándulásokat, utazásokat az udvari nemesek számára sem, így azoknak a szórakoztató eseményeknek az alkalmi bevételeitől is elestek a zenészek.<sup>156</sup> Bortnyanszkij befolyása azonban nem volt elég a változtatások eléréséhez ezekben az években.

Később azonban – I. Pál halála után, I. Sándor uralkodása idején<sup>157</sup> – szövetségesre talált az ügyet illetően Marija Fjodorovna, a cárya személyében, aki Bortnyanszkij idős tanítványa lett.<sup>158</sup> Minden bizonnyal az ő támogatásával sikerült elérnie fejlesztéseit: elkülönítette az *a cappella* kórust az operakórustól, növelte az énekesek fizetését, renováltatta a zenészek lakónegyedeit, illetve újakat vásároltatott. Intézkedései során gyakran kérte az idős asszony támogató segítségét, aki egyfajta

---

<sup>153</sup> i.h. 313.

<sup>154</sup> i.h.

<sup>155</sup> Nyikolaj Petrovics Seremetyev gróf (1751-1809). I. Pál cár marsallja, képzett zenész, hangszerjátékos. Játszott hegedűn, csembalón és egyéb művészetekben is jártas volt. Gyermekkorában Katalin cárnő őt választotta ki Pál nagyherceg játszótársául. Robert K. Massie: *Nagy Katalin. Egy asszony portréja.* 349-350.

<sup>156</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music.* i.h. 314-315.

<sup>157</sup> I. Sándor cár (1777-1825) I. Pál cár fia. 1801-1825 között volt Oroszország cárja, valamint a Kongresszusi Lengyelország uralkodója (1815-1825) és Finnország első nagyhercege. Font Márta, Krausz Tamás, Niederhauser Emil, Szvák Gyula: *Oroszország története.* (Budapest: Pannonica kiadó, 2001). 298-316.

<sup>158</sup> Marija Fjodorovna, eredetileg Sophie Dorothea württembergi hercegnő (1759-1828). I. Pál orosz cár felesége, I. Sándor orosz cár édesanyja. David Warnes: *Orosz cárok krónikája.* 145-147.



védnökként lépett fel az együttes mellett, növelve Bortnyanszkij befolyását az udvarnál. Cserébe a zeneszerző mindig rendelkezésére állt, ha tanácsra volt szüksége zenei, vagy akár képzőművészeti kérdésekben, műkincsek vásárlásakor.<sup>159</sup>

Bortnyanszkij az életkörülmények javítása, a személyes ügyek elrendezése során különös gonddal fordult a kiskorú énekesek felé. Betiltotta a testi fenytést, ami addig bevett szokás volt; ezzel egy nyugodtabb, harmonikusabb atmoszférát teremtve a gyermekek életéhez. Fontosnak tartotta az általános műveltség megszerzését, nyelvek tanulását és azt, hogy felkészítse a serdülőket arra, hogy hangjuk változása után is megfelelő munkát találjanak. A gyermek énekesek toborzásánál nem csak az énekhangot vizsgálta, hanem felmérte értelmi képességeiket, intelligenciájukat is.<sup>160</sup>

Az együttesbe felvételt nyert diákok egyforma zenei képzésben részesültek, melyet Bortnyanszkij felügyelt. Különös gondot fordított a hangképzésre, speciális légzéstechnika kialakítására, mely mind a kórushangzás homogenitásának létrejöttét szolgálta. Az oktatásban részt vevő pedagógusok maguk is mind az együttes énekesei voltak korábban, így természetes módon alkalmazták a metódust a képzés során.<sup>161</sup>

1810-ben új épületet kapott az udvari együttes, amelynek halljában szombati napokon matiné koncerteket tartottak. Ezek az események később nagyszabású oratorikus művek előadásával gazdagodtak, amikor a Szentpétervári Filharmóniai Társaság zenekarával jött létre együttműködés. A Társaságot 1802-ben alapították és híres volt igényes, kortárs repertoárjáról.

A közös munka eredményeképp ma is jól ismert korabeli művek hangzottak el. Elsőként Haydn: *Teremtés*, majd *Évszakok* című oratóriuma (1802-től), ezt követte Mozart *Requiemje* (1805) Händel *Messiása* (1806), Beethoven: *Krisztus az olajfák hegyén* (1815) és végül 1824-ben a *Missa Solemnis*.

Az énekkar létszáma Bortnyanszkij intézkedéseinek köszönhetően ezekben az években már meghaladta a száz főt és a koncertek, valamint a gyakran nyilvánosan megtartott kóruspróbák a szentpétervári kulturális élet központi eseményeivé váltak.<sup>162</sup> Egy alkalommal Hector Berlioz is hallhatta a kórust Oroszországban és élményeiről

---

<sup>159</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 315.o.

<sup>160</sup> i.h. 316.

<sup>161</sup> i.h.

<sup>162</sup> Marika Kuzma: *Bortnyansky*. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03638> (Utolsó megtekintés: 2018. 06. 23.).

az *Evenings with the Orchestra* című írásában számolt be, elsősorban az egészen kivételes hangzást méltatva.<sup>163</sup>

Bortnyanszkij és az általa vezetett zenei intézmény egy kormányrendelet következtében elnyerte a kizárólagos jogot arra, hogy az egyházi művek kiadását felügyelje.<sup>164</sup> Ennek a monopóliumnak elsősorban az lehetett az oka, hogy I. Pál cár vidéki utazásai során a templomi szolgálatok kezelését túlságosan szabadosnak találta. Kifogásolta, hogy a szertartásokon nem egyházi szövegeket alkalmaztak a zeneművekben, hanem akár saját költésű verseket. Emellett az egyházi kóruskoncertek előadása világi események fő attrakciójává vált, nem maradt meg az egyházi berkeken belül. Sőt olykor a templomi szolgálat is inkább hangversennyé alakult át, azaz társasági eseményként funkcionált.<sup>165</sup> Jakov Ivanovics Bulgakov,<sup>166</sup> a nagykövet írt egy levelet a fiának arról, hogy Moszkva egyik templomának környéke az ilyen események idején tömve van kocikkal és a gyülekezet olyan arcátlaná vált, hogy a zeneművek végén hangos bekiabálásokkal kérnek ráadást.

I. Pál változtatásokat eszközölt a templomi gyakorlatban, de ő a zenei dolgokba nem szólt bele, a szöveggel törődött. Ezzel ellentétben az őt követő I. Sándor cár következetesebb irányelveket alakított ki a liturgiára vonatkozólag, melyekbe Bortnyanszkijt is bevonta. Bátorította, hogy fejlesszen ki egy új, a stílusában szigorúbb egyházzenei irányt. A zeneszerző a novgorodi és szentpétervári metropolita javaslatára megzenésítette Aranyszájú Szent János liturgiáját, az orosz gregorián énekek egységesítése érdekében.<sup>167</sup>

A cár 1816-os rendelete értelmében az összes templomi éneket csak nyomtatott kottából lehetett előadni, és a nyomtatásnak Bortnyanszkij jóváhagyásával kellett történnie. Az udvari zeneszerzőnek saját hivatali bélyegzőt készítettek, mellyel engedélyezhette a kiadásokat. Ő proponálta valószínűleg Sarti és Galuppi orosz nyelvű kórusműveinek, majd hazai kortárs szerzők, köztük Berezovszkij és a saját műveinek

---

<sup>163</sup>Hector Berlioz: *Evenings with the Orchestra*. Angolra fordította, valamint bevezetővel és jegyzetekkel kiadta: Jacques Barzun. (London and Chicago: The University of Chicago Press, 1956, 1973). 238-240.

<sup>164</sup> Marika Kuzma: *Bortnyansky*. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03638> (Utolsó megtekintés: 2018. 06. 23.).

<sup>165</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 320-321.

<sup>166</sup> Jakov Ivanovics Bulgakov (1743-1809) orosz diplomata, nagykövet, hatékonyan működött közre az osztrák-orosz közös érdekek képviselésében Konstantinápolyban. M. A. Petrova: *II. Katalin és II. József. Az orosz-osztrák szövetség formálódása 1780-1790*. Dinnyés Patrik összegzése. (Москва: Hayka, 2011).

<sup>167</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 321.

kinyomtatását is. A kiadott kották az akkori viszonyokhoz képest szokatlanul pontosak, alaposak és igényesek voltak. Elkészítésükkel Bortnyanszkij és munkatársai sokat tettek a kóruskoncert műfajának fennmaradásáért.<sup>168</sup>

A zeneszerző a halotti bizonyítvány szerint 1825. szeptember 28-án hunyt el agyvérzés következtében. Szentpéterváron temették el, a Szmolenszkij temetőben, de sírjának pontos helye ma már nem ismert. Van róla egy kép az *Oroszország ezer éve* elnevezésű emlékművön, és egy márvány emlékmű több orosz zeneszerző társaságában az Alekszandr Nevszkij temetőben, Szentpéterváron.<sup>169</sup>

### 1.13. Vedel pályafutása

Artem Vedel – a másik két komponistával ellentétben – sosem dolgozott a cári udvarnál, Szentpéterváron. Moszkvába kerülve P.D. Jeropkin főkormányzó kórusát irányította 1788-92-ig. Egy kijevi metropolita ajánlotta őt a főkormányzónak, aki egyházzenei tudással rendelkező embert keresett, mert udvari kápolnájában szükség volt zenei vezetőre.<sup>170</sup>

1792-től két éven keresztül Andrej Levanyidov<sup>171</sup> kormányzó zenei együttesével dolgozott Kijevben, és ez idő alatt formálisan letöltötte a katonai szolgálatot is. Katonai pályája egyébként sikeresnek mondható, többször előléptették, volt állomásparancsnok a tábornoki testületben, junior segédtsízt, majd segédtsízt, kapitányi rangban.<sup>172</sup>

Az 1792-97-ig tartó időszakban mutatkozott meg igazán magasfokú zenei kreativitása: számos kompozíció született ekkor, többségük a kóruskoncert műfajában.<sup>173</sup> I. Pál cár 1797-es, a zenére vonatkozó intézkedéseinek következtében sok zenei műfaj előadását betiltották a templomi szertartások során, az egész országban. Többek között az olyan kóruskoncerteket, amelyek szöveg szempontjából nem kapcsolódtak szervesen a szertartáshoz. Ez a tilalom különösen károsnak bizonyult az ukrán zenei kultúrára nézve és Vedel művészetét közvetlenül érintette.<sup>174</sup>

<sup>168</sup> i.h. 326-327.

<sup>169</sup> i.h. 335.

<sup>170</sup> Tetjana Huszarcsuk: *Артемійу Ведель у житті та бесмерті* - Artem Vedel életében és halhatatlanságában. (A Vedel művek gyűjteményének bevezetője, Kijev, Edmonton, Torontó: Ukrainian Music Society of Alberta, 2000). 2.o.

<sup>171</sup> Andrej Levanyidov-maga is kiváló tenor hanggal rendelkezett. i.h.

<sup>172</sup> i.h. 3.o.

<sup>173</sup> Tetjana Huszarcsuk: *The Musical Legacy of Artem Vedel*. Artem Vedel zenei öröksége.

<sup>174</sup> i.h.

A másik esemény, ami negatívan befolyásolta az életét, hogy Levanyidovot a cár 1798-ban eltávolította posztjáról, így Vedel jóakaró nélkül maradt. Feloszlatták a tábornok hadtestjét is, majd 1797. október 1-én Vedel levelet kapott az elbocsájtásáról. A szlobodai-ukrán tartomány új vezetője, Tyeplov azonban zeneszerető ember volt, így támogatta a zeneszerzőt, aki folytathatta a munkát a kormányzói kórusnál.<sup>175</sup>

1796-98 között a Harkovi Állami Iskola (más néven Latin Iskola, vagy Harkovi Kollégium) foglalkoztatta Vedelt a kórus vezetőjeként, valamint az ének tagozat igazgatójaként és zenei előadóként. Elődje Makszim Prokhorovics Konsevics volt – Berezovszkij és Bortnyanszkij generációjának tagja – aki 1773-tól dolgozott ebben az intézetben. Ő alapította a zenei osztályokat, gyakorlatilag egy zenei központot létrehozva, melynek célja az volt, hogy felkészítse az énekeseket a cári udvari együttesben való éneklésre.<sup>176</sup>

1798 márciusában az intézményt összevonták a harkovi Népfőiskolával. Vedel tevékenységi köre megszűnt, így visszatért Kijevbe, kórusvezetői posztot keresve. 1798 őszén még komponált (No. 11. és 12. koncert), de hamarosan levelet írt Turcsanyinovnak, melyben arról számol be, hogy hite elhagyta, nem tudja mit kezdjen az életével.<sup>177</sup> Végül aztán 1799. január 17-én novíciusként belépett a kijevi Pecserszkaja Lavra rendjébe.<sup>178</sup> Kevés időt töltött itt, nem is tette le a szerzetesi fogadalmat. Az egyházi hatóság szerint ugyanis tőle származott néhány tiszteletlen, kompromittáló széljegyzet I. Pálról, egy szent könyvben. Emiatt 1799 májusában letartóztatták, örültnek minősítették és egy másik kolostorba zárták. Ott is maradt 1808. július 14-ig, korán bekövetkezett haláláig.<sup>179</sup> A cár parancsára soha nem engedték ki, még a szabad levegőre sem.<sup>180</sup>

1801-ben, I. Pál halála után alapítottak egy csoportot, ami a régi ügyeket bírálta felül, így többek között Vedel esetét is. A kórházi vizsgálatok alapján továbbra is elmebetegnek nyilvánították őt. A zeneszerző halála természetes módon következett be, bebörtönzése ellenére tisztességben temették el, a vallási szokásoknak

---

<sup>175</sup> i.h.

<sup>176</sup> Marina Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. 299.

<sup>177</sup> A levél Pjotr Turcsanyinov önéletrajzában került említésre. Tetjana Huszarcsuk: *Артемій Ведель у житті та бесмеptі*. 9-es lábjegyzet.

<sup>178</sup> Pecserszkaja Lavra: A kijevi kolostort 1051-ben, Bölcs Jaroszláv idején alapították. A három nagyobb egységből álló épületegyüttes két dombon helyezkedik el.

<sup>179</sup> Tetjana Huszarcsuk: *The Musical Legacy of Artem Vedel*.

<sup>180</sup> Tetjana Huszarcsuk: *Артемій Ведель у житті та бесмеptі*. 3.

megfelelően. A leírások szerint sok ember volt jelen a szertartáson, de sírjának helyét ma már nem lehet meghatározni.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> i.h. 4. o.

## 2. Műfaj történet

### 2.1. A korai többszólamúság jellemzői

Az orosz ortodox egyház évszázadokon keresztül szigorúan tiltotta szertartási énekeiben a hangszerek használatát és törekedett az egyszólamú ének megőrzésére, annak ellenére, hogy a népi többszólamúság virágzott Oroszországban.<sup>1</sup>

Az egyházi ének kérdésével több uralkodó is foglalkozott. Az első jelentős változtatást IV. Iván cár tette ebben az ügyben a 16. század közepén, amikor a kijevi fejedelemség meggyengülése után Moszkva lett a központ politikai és kulturális szempontból.<sup>2</sup> Az ezt megelőző időszakban, III. Iván uralkodása idején, a tatár elnyomás alól felszabadult városállam megerősödött.<sup>3</sup> Az orosz művészet virágzott, különösen az irodalom, az építészet, az ikonfestészet és a templomi zene. IV. Iván cár – bár inkább félelmetes és őrült viselkedéséről volt közismert – jól ismerte és nagyra becsülte az egyházi énekművészetet, és maga is komponált énekeket. A korábbi nagyfejedelmekhez hasonlóan a cár Moszkvába hívta az egyházi ének szakértőit, hogy rendszerezzék a leginkább elterjedt pravoszláv orosz dallamokat. Az elődök kezdeményezéseit folytatva a 15. században összeállítottak egy gyűjteményt.<sup>4</sup> A 16. században készült antológiákban pedig már a kiemelkedően tehetséges vagy ismert alkotók neve is feljegyzésre került, többek között a cáré is.<sup>5</sup>

Az uralkodása során modernizációra és központosításra törekedő IV. Iván 1551-ben összehívta az úgynevezett Százfejezetes zsinatot, ahol – az egyházi vezetőkkel együttműködve – a belpolitikai kérdéseken kívül művészeti ügyekben is határozatokat hoztak. Megszabták, hogy az ikonfestők miként ábrázolhatják a szenteket és azt, hogy a templomi éneklést „szertartásosan és kifogástalanul” kell végezni. Arról is döntés született, hogy a nyelvtan és az írás tudománya mellett az éneklés művészetének elsajátítására is iskolákat nyitnak majd. A zsinat idején sok új

---

<sup>1</sup> Maria Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. (Burlington, USA: Ashgate Publishing Company, 2006). 22.

<sup>2</sup> IV. Iván (1530-1584) 1533-tól moszkvai nagyfejedelem, majd 1547-től az első orosz cár. Kiemelkedő államszervezői tehetségéről és mentális betegségéről egyaránt elhíresült. Reformjai következtében az orosz ortodoxia egészen Egyiptomig kiterjesztette a hatását. Rubiconline-Tarján M. Tamás cikke. [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1530\\_augusztus\\_25\\_rettegett\\_ivan\\_szuletese/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1530_augusztus_25_rettegett_ivan_szuletese/) (utolsó megtekintés: 2018. 04. 05.).

<sup>3</sup> III. Iván (1440-1505). Ivan Vasziljevics, más néven Nagy Iván. 1462-1505-ig uralkodott. David Warnes: *Orosz cárok krónikája*. 16.

<sup>4</sup> *Обуход* volt a gyűjtemény neve. Jelentése használat, szokás.

<sup>5</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music*. (Washington: Musica russica Dc. Ell., 2007). xlv.

orosz szentet iktattak be, ami később új *himnográfát* eredményezett. Fontos momentum volt továbbá, hogy a zsinat hivatalosan elismerte és engedélyezte az egyházi zenében a többszólamúságot.<sup>6</sup>

A népi többszólamúság fejlődése miatt az egyház végül egyébként is elveszítette volna annak a lehetőségét, hogy megőrizze az énekeit eredeti formájukban. Többszólamú egyházi énekekről főként a 17. századból találtak feljegyzéseket, de vannak írásos források, amelyek alátámasztják, hogy már a 16. században is léteztek.<sup>7</sup> A többszólamú kották feliratai mutatják, hogy széles körben használatban voltak, a kis falusi templomoktól a nagy kolostorokig számos helyen énekelték az említett énekeket. A polifon repertoár két főbb területre osztható:

- himnuszok az egyházi év főbb ünnepeire
- himnuszok az állandó eseményekre, mint például az éjjeli virrasztás, vagy

Aranyszájú Szent János liturgiája.<sup>8</sup>

A dallamok némelyike csupán kétszólamú, de gyakoribb a háromszólamúság, vagy „háromsoros” ének.<sup>9</sup> Ezekhez az alapdallamot a jelírással énekekből vették át, ez lett a *cantus firmus*. Általában ez a középső szólam (*puty*), ehhez társult egy alsó és egy felső szólam (*nyiz* és *verh*).<sup>10</sup> A 17. században történtek az első próbálkozások négy szólamra, bár ezek a művek még elég kezdetlegesek.<sup>11</sup>

A korai polifónia két csoportra osztható:

- *Znamennij* polifónia (1., 2., 3. kottapélda)
- *Gyemesztvennij* ének<sup>12</sup> (4. kottapélda)

A *znamennij* típusú példák dallamilag viszonylag egyszerűek, általában konsonáns hangközök szólnak együtt. (1. kottapélda)

<sup>6</sup> i.h.

<sup>7</sup> i.h.

<sup>8</sup> Aranyszájú Szent János liturgiája: *Antiochiában* kialakult liturgikus szövegekből Aranyszájú Szent János által összeállított mise. A 4. század végén keletkezett, de a későbbiek során újabb énekek, imák hozzáadásával továbbfejlődött. (Magyar Katolikus Lexikon <http://lexikon.katolikus.hu/A/Aranysz%C3%A1j%C3%BA%20Szent%20J%C3%A1nos%20liturgi%C3%A1ja.html>, utolsó megtekintés: 2018. 05. 31.)

<sup>9</sup> Ezt a típusú éneklést „sorosnak” nevezik, mert a szólamokat külön jelsorokkal jegyezték le, melyeket egymás fölé helyeztek. (Jurij Vszevolodovics Keldis: *Az orosz zene története*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958). 24.

<sup>10</sup> *nyть* – út (átvitt értelemben vezető), *верх* – felső, *низ* – alsó

<sup>11</sup> Marina Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 22-23.

<sup>12</sup> *знаменное пение*: *znamja*= zászló, azaz jel. Jelentése tehát: jelírással ének. *домественное пение*: valószínűleg a *domestic* – házi, otthoni – szóból ered, vallásos énekek éneklése templomon kívül, otthon. *Православная Энциклопедия*. <http://www.pravenc.ru/text/171656.html> (Utolsó megtekintés: 2018. 10. 20.).

The image shows a musical score for a Russian choir concert. It consists of three systems of music. The first system has two staves: Tenor (top) and Bass (bottom). The lyrics are written below the staves in Latin and Cyrillic. The second system also has two staves, Tenor and Bass, with lyrics below. The third system starts at measure 10 and has two staves, Tenor (T.) and Bass (B.), with lyrics below. The music is written in a 4/4 time signature and features a mix of vocal lines and piano accompaniment.

1. kottapélda: *Znamennij* többszólamúság a 17. század végéről

Megfigyelhető, hogy a kétszólamúságban a leggyakoribb hangköz az oktáv, kvint és a terc, azaz a konzonáns hangközök használata a jellemző. A szólamok többnyire egyszerre, orgánumszerűen mozognak, ritkán hallható oldalirányú mozgás. Érdekes jelenség az első nagy rész végén a *tá* hang feltűnése, majd állandósulása, ami *oktoton* hangkészletet eredményez.

A háromszólamú példák szintén homofon szerkesztésűek, gyakoriak a hármashangzat-mixtúrák, melyekbe a szűkített alaphármas is beletartozik. A nagyobb megállások általában üres kvintes akkordon történnek, sokszor hallhatóak plagális lépések. A két felső szólamban gyakori a szólamkeresztezés. (2. kottapélda)



[♩ = 72 - 80]

Alto  
(or Tenor)

Voz - brán - pou vo - ye - vó - de po - be - dí -  
Воз - бран - ной во - е - во - дѣ по - бѣ - ди -

Tenor

Voz - brán - pou vo - ye - vó - de po - be - dí -  
Воз - бран - ной во - е - во - дѣ по - бѣ - ди -

Bass

Voz - brán - pou vo - ye - vó - de po - be - dí -  
Воз - бран - ной во - е - во - дѣ по - бѣ - ди -

ĭel - na - ya, yá - ko iz - bávĭ - she - šĭa ot zlíh, bla -  
тел(ь) - на - я, я - ко из - бавль - ше - ся отъ злыхъ, бла -

ĭel - na - ya, yá - ko iz - bávĭ - she - šĭa ot zlíh, bla -  
тел(ь) - на - я, я - ко из - бавль - ше - ся отъ злыхъ, бла -

ĭel - na - ya, yá - ko iz - bávĭ - she - šĭa ot zlíh, bla -  
тел(ь) - на - я, я - ко из - бавль - ше - ся отъ злыхъ, бла -

go - dár - stven - na - ya  
го - дар - ствен - на - я

go - dár - stven - na - ya  
го - дар - ствен - на - я

go - dár - stven - na - ya  
го - дар - ствен - на - я

2. kottapélda: *Znamennij* többszólamúság a 17. századból (*kontakion* a legszentebb Istenszülőhöz)

A *tá* hang más dallamokban is gyakran megjelenik, különös módon akár szeptimhangzás részeként. A terc nélküli szeptimakkordok egyébként is gyakoriak, eltérve a kortárs nyugat-európai gyakorlattól, de ezt minden bizonnyal a felső szólamok tercpárhuzama eredményezi. Mégis igen különleges, hogy a következő mű a részek végén több alkalommal és az utolsó kadenciában is ezzel a harmóniával zár, illetve a domináns érzetet tekintve inkább nyitva hagy.

3. kottapélda: *Znamennij* többszólamúság a 17. századból (kerub himnusz)

Az F-dúr tonalitásúnak érzékelhető mű záró részletében több ilyen terc nélküli szeptimhangzás is megfigyelhető a hármashangzatok mixtúrális lépéseit megszakítva. Épül pentaton jellegű hangzat *d* hangra, félszűk hangzású *e*-re, de a leggyakoribb a domináns típusú, például *f*-re építve *esz* módosítással és a zárlatokban a *c*-re felépített akkord.

A következőként bemutatott *gyemesztvennij* ének elején megfigyelhető a szólamok fent említett elnevezése. (4. kottapélda)

4. kottapélda: *gyemesztvennij* többszólamúság a 17. századból (*sztihira-énekvers* Krisztus születésére)

Az eredeti dallamot hordozó középső szólam hosszabb értékekben mozog. Jóval sűrűbb értékekben kíséri azt a felső szólam, de még inkább a basszus, ami a három szólam közül talán a legdíszesebb. A *znamennij* énekhez képest ez a többszólamúság ritmikailag változatosabb, figurációkban gazdagabb. Hosszú melizmatikus szakaszok jellemzik. Ez valószínűleg az ősi egyszólamú énektípusnak köszönhető, ami nem alkalmazkodott a templomi ének szabályaihoz, és jellegzetességeit tekintve közelebb állt az orosz népdalhoz. Ezek mellett a darabban gyakoriak a disszonáns szekundsúrlódások, és a *h* valamint a *b* hang együttes használata itt is nyolcfokú hangkészletet eredményez. A korai polifónia mindkét típusában igen jellemző a gyakori motívumismétlés, ami alapvetően az orosz népzene és műfajtól függetlenül az ortodox liturgikus zene egyik meghatározó stílusjegye.<sup>13</sup>

A többszólamúság lejegyzésének módja elég nehezen született meg, a jelírással énekhez képest (*знаменное пение*) jelentős fejlesztéseket igényelt.<sup>14</sup> Az újítások közül

<sup>13</sup> Rajkné Kerek Judit: *Puskin lírája és a XIX. századi orosz románc*. (Doktori értekezés, 2018). 16.

<sup>14</sup> Egyezményes jelek (*знамя*=jel, zászló) voltak ezek, később formájuk miatt horognak is nevezték. (*крюковое пение*, azaz horgos ének) *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music*. xlv. 2. lábjegyzet

Ivan Sajdurov rendszere volt akkoriban a leginkább használható, ő dolgozta ki az ún. *cinóberjelek* rendszerét a jelírás mellé.<sup>15</sup> Ezeket a kiegészítő jelzéseket, melyek a *neumajelekhez* hasonlítottak, az alapjelek mellé helyezték – így határozták meg a dallam hangjainak abszolút magasságát –, és a láthatóság érdekében vörös színnel jelölték.<sup>16</sup> A kiegészítő jelek miatt azonban a már amúgy is bonyolult rendszer még nehezebben értelmezhető lett.

## 2.2. Hagyományőrzés és újítások

A 17. század tehát nagy változásokat hozott az orosz kultúra fejlődésében. A világi hatalom centralizációja mellett az ortodox liturgia központosításáért is folyt a harc. Célul tűzték ki a liturgikus dokumentumok átvizsgálását és hitelesítését, melyek addig tele voltak hibákkal és számtalan variánssal a dallamokat illetően is.

Ebben a feladatban tevékenyen vett részt Nyikon pátriárka,<sup>17</sup> aki barátságos viszonyban volt Alekszej Mihajlovsz Romanov cárral, és közösen dolgoztak a revízió.<sup>18</sup> Azonban a pátriárka – aki a görög ortodox hitet követte – végül szembekerült más vallási vezetőkkel, akik szemében a görög egyház már hitelét veszítette, mivel képviselői a 15. században a római katolikusok kegyeit keresték. A nézetek különbsége végül az orosz egyház kettészakadásához vezetett. Az *óhitűek*, akik a hagyományos orosz vallási gyakorlat mellett álltak ki, és elutasították a nyugati irányzatok behozatalát, saját egyházat alapítottak, és önkéntes száműzetésbe vonultak.<sup>19</sup> Így tudták megőrizni tradicionális szertartásaikat és az ősi éneket, a *kantot*.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Ivan Akimovics Sajdurov (16. sz.) híres novgorodi pedagógus és mesterdalnok. A hangmagasságok még pontosabb jelölésére ószláv kifejezéseket használt, melyek alapján a tanítványai pontosabban tudtak intonálni. (pl.: nagyon mély, mély, középmély, komor, a komornál magasabb...). *Keleti egyház. Tudományos és egyházpolitikai folyóirat*. (Miskolc: Melinda utca, 1941). [http://byzantinohungarica.hu/sites/default/files/keleti\\_egyhaz\\_1941\\_04\\_aprilis.pdf](http://byzantinohungarica.hu/sites/default/files/keleti_egyhaz_1941_04_aprilis.pdf)

<sup>16</sup> Innen származik az elnevezés, cinóber: higany-szulfid, mérgező élénkpiros színű festék, leggyakrabban pecsétviaszhoz használták. [www.szintan.hu/lista/c/c17.htm](http://www.szintan.hu/lista/c/c17.htm) (utolsó megtekintés: 2018. 03.30.).

<sup>17</sup> Nyikon moszkvai pátriárka, (1605-1681) eredeti neve Nyikita Minyin. Vallási vezető volt, aki az orosz egyházi gyakorlatot a görög ortodox hagyományok mintájára kívánta alakítani, sikertelenül. (Britannica.com: [//www.britannica.com/biography/Nikon](http://www.britannica.com/biography/Nikon), utolsó megtekintés: 2018. 05. 29.)

<sup>18</sup> I. Alekszej cár, (1629-1676.) Alekszej Mihajlovsz Romanov. 1645-1676-ig volt cár, uralkodása alatt zajlott le az orosz ortodox egyház kettészakadása. David Warnes: *Orosz cárok krónikája*. 69-76.

<sup>19</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 25-26.

<sup>20</sup> *Kant*: ének.

Az egyházi éneklés viszont éppen Nyikon pátriárka tevékenységének következtében ment keresztül a legnagyobb változásokon. Amikor az 1640-es évek végén Novgorod püspöke lett, hozott néhány szabályozó intézkedést a zenei gyakorlatot illetően is, mert véleménye szerint a templomi többszólamú éneklést nem művelték következetesen. Betiltotta a disszonánsnak ítélt lineáris polifóniát, és ő segített elterjeszteni a letisztultabb, homofon jellegű háromszólamú éneket, ami a kijevei modellen alapult. Ennek jellemző vonása tehát az egyszerűség, a közvetlen kifejezés, dallami felépítése közel áll a népdaléhoz, szigorúan hangszerkíséret nélküli. Mindezt már láthattuk a fentebb bemutatott zenei példákban is.

Ezzel az énektípussal Nyikon pátriárka lenyűgözte a novgorodiakat, sőt magát Moszkvát is meglepte és a 17. század második felében teljesen elfogadottá vált a műfaj gyakorlata.<sup>21</sup> Különös fordulat volt ez, hiszen az orosz ortodox több évszázados, többszólamúság elleni küzdelme után végül egy egyházfő tette törvényessé a *szólamos ének* alkalmazását a templomi szertartások során.

E forradalmi újítás mellett a régebbi lejegyzési rendszerek idejétmúlttá váltak, nem voltak már alkalmasak az új énekek pontos rögzítésére. Lassanként elfogadták és bevezették az ötvonalas rendszer használatát, *kvadrátnotációs* lejegyzéssel. Ez volt a *kijevei kvadrátos hangjegyzés*.<sup>22</sup>

Az énekeket öt alapkötetbe iktatták be:

- *Obihod*, azaz hétköznapi dallamok gyűjteménye
- *Oktoikh*, a nyolc tónus könyve
- *Irmologij*, kanonok könyve
- *Prazdnyiki*, az ünnepek könyve
- *Triodi*, Nagyböjti és Húsvéti triódák<sup>23</sup>

Emellett sok kézirat tartalmaz még dallamokat, melyeket *putyevoj* vagy *gyemesztvennij* énekként azonosítanak.<sup>24</sup> Az énekes kódexek számos variáns dallamot

<sup>21</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. i.h.

<sup>22</sup> *Kvadrátnotáció*: négyzetes hangjegyzés (lat.) A gregorián hangjegyzés késő középkori változata. Magyar Katolikus lexikon, Dobszay László <http://lexikon.katolikus.hu/K/kvadr%C3%A1tnot%C3%A1ci%C3%B3.html>, (utolsó megtekintés: 2018. 05. 30.).

<sup>23</sup> *Обиход, Октоих, Ирмологий, праздники, Триоди. Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music*. xlv.

<sup>24</sup> *путевой*: úti.

őriztek meg. Ezek a gyűjtemények különböző városokból – Tyihvin, Vologya, Szmolenszk, Osztrog, – vagy kolostorokból, katedrálisokból származnak.<sup>25</sup>

### 2.3. A 17-18. század fordulója, egyházi énekes műfajok

A 17. század második felében jelentős átalakulások történtek az orosz templomi éneklés történetében. A lejegyzésmód, a zenei stílus és a liturgia zenei elvárásai alapvetően megváltoztak. Bár az *óhitűek* továbbra is harcoltak az újításokkal szemben és a nyugati hatások ellen, közülük sokan visszavonultak a városközpontokból, melyek légkörét a legnagyobb mértékben befolyásolták az új irányzatok. Ők gyakorlatilag a mai napig őrizni kívánják a hagyományos énekek egyszólamúságát, védik az ősi lejegyzési módot, bonyolult kéziratokat készítenek a templomi gyakorlathoz.

Mindezek mellett a legfőbb kincsük az, hogy a *kant* eredeti előadásmódját is sikerült megőrizniük, épp ezért az elmúlt évtizedekben sok információval szolgálhattak az e területen kutatók számára.<sup>26</sup>

A többszólamú egyházi ének új típusa a 17. század második felében tehát megtalálta az útját Oroszországban Nyikon pátriárka előzetes törekvéseinek köszönhetően. Segítette ezt a folyamatot az is, hogy Alekszej Mihajlovics cár jól képzett és az új stílusban jártas kijevei énekeseket hívott Moszkvába, akik énekelték repertoárjukat a templomokban és az udvarnál egyaránt. Az újszerű művek elfogadása nem volt mindenhol zökkenőmentes, főként azért, mert sokak szerint nem ortodox gyökerekből táplálkoztak.

Ennek ellenére a különféle egyházi és világi intézményekben hamarosan professzionális énekegyüttesek alakultak meg és alkalmazták az újszerű énekeket, melyek ötvözték a hazai hagyományos vonásokat a nyugat-európai többszólamúság jellegzetességeivel. A művek szerkezeti szempontból a nyugati klasszikus formákat mutatják, de melodikájuk, harmóniai összefüggéseik az orosz örökségre utalnak.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music. i.h.

<sup>26</sup> i.h.

<sup>27</sup> i.h.

Az új stílust *partesznij*, azaz *szólamos* éneknek nevezték el és partitúra helyett szólamkönyvekből adták elő.<sup>28</sup> Ezek a kórusművek magas szintű énekes tudást, valamint az új lejegyzési mód alapos ismeretét követelték meg.

A *szólamos ének* legfontosabb szabályait elméletileg is megalapozták a 17. század második felében. Ezekről az elvekről Nyikolaj Gyileckij ukrán zeneszerző írásában, a *Музыкайская грамматика* -ban lehetett tájékozódni.<sup>29</sup> Ez az elméleti munka adta meg az irányvonalat a többszólamú vokális egyházi zenével foglalkozó orosz zeneszerzők számára.<sup>30</sup>

Gyileckijnek maradtak fenn kompozíciói. (5. kottapélda)

1.

Soprano 1  
 Нва - Їі - те і - ѿіа Ghos - рód - ѿе, Ghos - рód - ѿе,  
 Хва - ли - те и - мя Гос - под - не, Гос - под - не,

Soprano 2  
 Нва - Їі - те і - ѿіа Ghos - рód - ѿе, Ghos - рód - ѿе,  
 Хва - ли - те и - мя Гос - под - не, Гос - под - не,

Аlто  
 Нва - Їі - те і - ѿіа Ghos - рód - ѿе, Ghos - рód - ѿе,  
 Хва - ли - те и - мя Гос - под - не, Гос - под - не,

Bass  
 Нва - Їі - те і - ѿіа Ghos - рód - ѿе,  
 Хва - ли - те и - мя Гос - под - не,

5. kottapélda: Gyileckij: *Хвалите имя Господне* (135. zsoltár)<sup>31</sup>

Ez a műve régebbi hagyományokon alapul, bár jelentős változások figyelhetők meg benne a korábbi többszólamú kórus-kompozíciókhoz képest. A 135. zsoltárra írt darab ritmikáját már ütemvonalak teszik rendezettebbé, a szerkesztésmód többnyire

<sup>28</sup> A szólamos ének – *partesznoe penie* – tulajdonképpen többszólamú éneket jelent. Keldis: *Az orosz zene története*, 29. 2. lábjegyzet: „Neve a latin *pars*= rész szóból származik és *részekben*, szólamokban való éneket jelentett.”

<sup>29</sup> Nyikolaj Gyileckij (~1630-1680.) 17. századi zeneteoretikus, zeneszerző. Nevét Kijev, Vilnius, Szmolenszk és Moszkva városokhoz kötik. Zeneelméleti műve: *Музыкайская грамматика*, azaz *Zenei nyelvtan*. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.S07795> (utolsó megtekintés: 2018. 04. 07.).

<sup>30</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music*. i.h.

<sup>31</sup> *Dicsérvétek az Urat! Dicsérvétek az Úrnak nevét.* (Károli Gáspár fordítása)

homofon, azonban helyenként kezdetleges imitációs építkezés figyelhető meg a két szoprán szólam között. A két szólam együttmozgás esetén tercpárhuzamot hoz, akár sűrű figurációkban is. Ezek a díszítések Isten nevének éneklésekor gyakoriak. A basszus funkciós szerepet tölt be, ritkán hoz bonyolultabb dallami formákat. Ez a szólam is akkor díszít, amikor az Úr nevét (*Господне*) ejti ki.

Gyileckij művében még mindig az alaphármasok használata jellemző (olykor mixtúrában is), és továbbra is nyolcfokú a hangkészlet a *tá* hang használata miatt. Különleges szint képvisel a zárlati késleltetésekből állandóan jelen lévő kettős szekundsúrlódás. (pl: a 41. ütemtől, 6. kottapélda)

41

losī Ye - gó, al - ĩ - lú - ya, al - ĩ - lú - ya, al - ĩ - lú - ya.  
лость Е - го, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я.

losī Ye - gó, al - ĩ - lú - i - ya, al - ĩ - lú - ya, al - ĩ - lú - ya.  
лость Е - го, ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я.

i - ya, al - ĩ - lú - i - ya, al - ĩ - lú - ya, al - ĩ - lú - ya.  
и - я, ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я.

al - ĩ - lú - ya, al - ĩ - lú - ya, al - ĩ - lú - ya, al - ĩ - lú - ya.  
ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я.

#### 6. kottapélda (41-45. ütem)

A korabeli nyugat-európai hallgató számára furcsán hatott volna a basszus és tenor szólam közötti gyakori oktávpárhuzam. A komponista sokszor alkalmaz motivikus ismételtetést, ami a záró *Alleluja* részeknél szekvenciális. Formailag egyszerű, két nagyobb, strófikus jellegű részből áll.

Az istentiszteleten elhangzott többszólamú énekek zöme Gyileckij kompozíciójához hasonlóan négyszólamú és korálszerű volt, bár keletkeztek énekek nyolc, tizenkettő, vagy akár több szólamra is. Az egyszerűbb, kevesebb szólamra íródott templomi kórusművek egyik leggyakoribb típusa a *vallásos kant* volt, melynek felbukkanása a 17. század közepére tehető. Bár ezek a művek nem tartoztak szorosan az egyházi repertoárhoz, mégis fontos említést tenni róluk, mert erőteljesen hatottak a kóruskoncert kialakulására, fejlődésére. A *kant* 2-4, de leggyakrabban három szólamra



íródott. Formája strófikus, felépítése egyszerű volt. Kezdetben szinte mindig vallásos témát dolgozott fel, de nem illeszkedett a liturgiába. Történelmi események megünneplésének alkalmából is létrejöhetett.<sup>32</sup>

A *kant*nak lengyel gyökerei vannak, a 16. század folyamán gyűjtemények jelentek meg Lengyelországban ebből az énektípusból, *kantyczki* elnevezéssel.<sup>33</sup> Ezekből a dallamokból sok megtalálható az orosz összeállításokban is, és a kéziratokból megállapították, hogy a *kant* a későbbiekben dallami és szerkezeti átalakuláson ment keresztül, egyre inkább orosz vonásokat tükrözve.<sup>34</sup>

A legtöbb *kant* szerzője mára nem ismert, de néhány költő-zenészt azonosítottak, ami lehetséges volt például az általuk írt *akrosztichon*on keresztül.<sup>35</sup> Ezek a zeneszerzők minden bizonnyal jól képzett; a nyugati zenei irányzatokat ismerő, de az orosz tradíciókhoz ragaszkodó muzsikusok voltak.<sup>36</sup>

A 18. század elején, Nagy Péter cár uralkodásának idején, elterjedt a *dicsőítő kant* műfaja. Ezeket az énekeket általában a cár tetteinek, győzelmeinek megünneplésére komponálták.

Ugyanebben az időszakban alakult ki a *lírai kant*, ami személyesebb hangvételű, gyakran a szerelem különféle arcait megrajzoló énekes műfaj volt. Ismert orosz költők – mint például M. Lomonoszov<sup>37</sup> és A. P. Szumarokov<sup>38</sup> – világi szövegeire íródott, és gyorsan népszerűvé vált. A *vallásos* és a *lírai kant*-ot később, a 19. században is énekelték szerte Oroszországban, és népszerűsége megmaradt egészen a 20. század elejéig. A *lírai kant* az orosz románccá alakult át a 19. század elejére.<sup>39</sup>

A *kant* műfaját a későbbiekben átemelték a liturgiába. A kéziratokban meg lehet találni önálló himnuszok harmonizációit és teljes templomi szolgálatra – például

<sup>32</sup> Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music. i.h.

<sup>33</sup> A *kantyczki* lengyel kifejezés, szintén vallásos himnuszt jelent.

<sup>34</sup> i.h.

<sup>35</sup> *Akrosztichon*: (gör.), olyan költemény, melyben a versszakok – esetleg a sorok – kezdőbetűi összeolvasva egy nevet vagy valamilyen mondást tesznek ki. (többnyire a szerző nevét).

[http://www.kislexikon.hu/akrosztichon\\_a.html#ixzz5HSiK2TtL](http://www.kislexikon.hu/akrosztichon_a.html#ixzz5HSiK2TtL), (utolsó megtekintés: 2018. 05. 30.)

<sup>36</sup> Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music. i.h.

<sup>37</sup> M. V. Lomonoszov (1711-1765.) világhírű orosz polihisztor, főként a fizika, kémia, prózáírás területén alkotott maradandót. Halászlégenyből lett akadémikus. Font Márta, Krausz Tamás, Niederhauser Emil, Szvák Gyula: *Oroszország története*. (Budapest: Pannonica kiadó, 2001) 266-267.

<sup>38</sup> Alexandr Petrovics Szumarokov (1717-1777) orosz költő, drámaíró,ínházigazgató, az orosz irodalomban a klasszicizmus egyik első képviselője. Mihail Heller: *Az orosz birodalom története*. 277.

<sup>39</sup> Orosz románc: az orosz szentimentális költészet nagy témáinak – elválás, búcsú, beteljesületlen szerelem – zenei feldolgozása. Papp Márta: *Orosz népdal – dal – románc* (Magyar zene XLIV. évfolyam 1. szám, 2006. február) 15.

reggeli áhítatra, Vecsernyére – írt, több részből álló műveket. Ezek az új típusú, úgynevezett *kant harmonizációk* leginkább négy szólamból álltak, bár léteznek 5-6 szólamú, sőt többkórusos feldolgozások is. Ez utóbbiak apparátusa lehet kettő, de akár hat kórus is, a szólamszám pedig 8-24 szólamig terjedhet.<sup>40</sup>

A leginkább népszerű, négyszólamú darabokban a tenor szólamban helyezkedett el a *cantus firmus*, a két felső szólam – *discantus* és *alt* – díszítő szerepet töltött be. A basszus többnyire a harmóniakat alapozta meg, olykor párhuzamosan mozogva egy felsőbb szólammal, de időnként gyors figurációkat is hozhatott. A művek szerkesztésmódja lényegében homofon volt, de egyre gyakrabban alkalmaztak ellenszólamot, utat nyitva a polifonikus gondolkodásnak.

A műfaj bizonyára népszerű lehetett, ez kiderül a kéziratok magas számából. Több száz harmonizációs összeállítást őriztek meg különféle szentek tiszteletére, a teljes egyházi évre.<sup>41</sup> Ebben a műfajban is ismeretlen a legtöbb darab szerzője, de megemlíthetjük Vaszilij Tyitov nevét, aki sok *kant* alapú szolgálati zenét komponált nyolc, tizenkettő, vagy akár huszonnégy szólamra.<sup>42</sup> (1. kottamelléklet: V. P. Tyitov: *Безневестная Дево* (Ó, hajadon szűz)

Tyitov kórusának szövege *sztyichira*, azaz az Istenszülőt köszöntő énekvers.<sup>43</sup> A kórusmű nyolcszólamú, és barokk *partesznoje penyie*-ként határozzák meg, de véleményem szerint stílusában inkább reneszánsz. Formailag – a szöveget követve – kisebb szakaszokból építkezik, *responzoriális* technikát alkalmaz. A részeket, mintegy előhangként a Szűzet megszólító két-háromszólamú férfikar, vagy tercett indítja, mindig ugyanazzal a zenei motívummal, erre válaszol a teljes apparátus hosszabb-rövidebb szakaszokkal.

Az eddig tapasztalt *oktotón* hangkészlet Tyitovnál újabb *diézis* hangokkal bővül ki, melyek főként a zárlatokban jelentkeznek. A *szi* hang használatával az alaphangnem összhangzatos a-moll, melyben többnyire *picardiai* zárlatokra érkeznek a részek. Minden szakasz A-dúr akkordon zár, melyet a következő rész a-moll akkordja követ. A szerző a reneszánsz kor kívánalmainak megfelelően egy szólamon belül kerüli a kromatikát, inkább keresztállást alkalmaz. Az a-moll mellett a *tutti*

---

<sup>40</sup> Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music. i.h.

<sup>41</sup> i.h. xlviii.

<sup>42</sup> Vaszilij Polikarpovics Tyitov (1650-1715) orosz zeneszerző. Azon komponisták közé tartozott, akik a többszólamú stílust bevezették Oroszországban. Grove Music Online: Gerald Abraham: *Titov*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28025> (Utolsó megtekintés: 2018. 10. 14.).

<sup>43</sup> *Egyháziismereti lexikon* (<http://www.egriparochia.hu/lexikon/d>)

részekben bejárja a paralel C-dúrt és a –1-es d-mollt. A törzshangok mellett a *szi*, *di* és *tá* hang használatával tízfokúvá válik a mű hangkészlete.

A refrénszerű indító szakaszok alig változnak: a szólamösszetétel módosul, de a harmóniarend állandó (lá-moll, Szó-dúr, Dó-dúr, ré-moll, Mi-dúr 4-3-as késleltetéssel, majd Lá-dúr). A *tutti* szakaszokat azonban jelentősen variálja a zeneszerző. Először tömbszerű hangzást ér el a nyolc szólam homofon felrakásával. A későbbiekben a zenei szövet bonyolultabb: szólamcsoportok felelgetnek egymásnak, általában a vegyeskari négy-négy szólam (vagyis 1. és 2. kórus).

A részek ritmikája változatos, van lassú értékekben mozgó és tizenhatodos díszítéseket tartalmazó, fürge tempóérzetet keltő *tutti* szakasz is a műben.

Tyitov kompozíciója az eddig vizsgált kórusdarabokhoz képest már jóval összetettebb kompozíciós technikákat mutat, felépítésében egyértelműen észrevehető a koncertálás jegyei, főként a szólamcsoportok alkalmazása miatt.

#### 2.4. A kórusra írt *concerto* jellemzői, koncertáló technikák – előzmények

A műfaj kialakulása a 17. századnál jóval korábbra tehető, hiszen már a 16. században létezett és használatos volt Itáliában a *concerto* főnév is. Énekhangokból, különféle hangszerekből, hangszercsoportokból vagy mindezek kombinációjából összeállított együttesek megjelölésére szolgált, valamint az ilyen együttesekre írt művek ezt a címet kapták.<sup>44</sup> Elsőként Andrea és Giovanni Gabrieli énekhangokra és hangszerekre írt, többek között motettákat és madrigálokat tartalmazó sorozatát nevezték így.<sup>45</sup> Az első kétkórusos darab vélhetően Fra Ruffino d' Assisitól, a padovai dóm karnagyától származott, aki aztán valószínűleg kilenczórosos művet is komponált.<sup>46</sup>

A *concerto* szó jelentése magába foglalja a versengés és az együttműködés fogalmát egyaránt. Két legfőbb típusa a szóló és a tutti alárendelt viszonyára épülő *stile concertato*, és a több egyenrangú csoport felelgetésére épülő *cori spezzati*.

Ezeket a többkórusos kompozíciókat – melyekben az énekes csoportok egymást felváltva és együtt is szerepeltetve vannak – a velencei Szent Márk

<sup>44</sup> Claude V. Palisca: *Barokk zene*. Fordította: Hézszer Zoltán. (Budapest: Zeneműkiadó 1976). 96-97.

<sup>45</sup> *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli*, Velence, 1587.

<sup>46</sup> Horváth Balázs: *A térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban*. (DLA értekezés 2005). 23-25.

székesegyházban tökéletesítették.<sup>47</sup> Andrea és Giovanni Gabrieli számtalan kombinációt alkalmazott együtteseiben, kihasználva a Szent Márk bazilika térbeli adottságait. Az alább felsorolt koncertáló elemek többségét az orosz kóruskoncertekben is megfigyelhetjük, de kizárólag énekhangokra komponálva.

- magas kórus-mély kórus
- fő kórus-koncertáló kórus (akár szólolisták)
- hangszín kombinációk
- a csoportok térbeli elhelyezkedésének variálása
- énekszólamok hangszeres megerősítése
- kórusok közötti sűrű váltások
- visszhangszerű jelenségek

Bár a többkórusos koncertálás a 16. században élte virágkorát, a barokk korban is jellemző volt. Ennek egyik legkiválóbb példája Heinrich Schütz műve, a *Psalmen Davids samt etlichen Moteten und Concerten*, melyet 1619-ben jelentetett meg a szerző. Schütz közvetlenül a velenceiektől sajátíthatta el a koncertáló technikákat, hiszen 1609 és 1613 között Giovanni Gabrieli tanítványa volt, majd két évtizeddel később Monteverdivel is kapcsolatba került.

Fent említett sorozatában 22 darab jelent meg 2-4 kórusra komponálva, melyeket a zeneszerző műfaj szempontjából három csoportba sorol: zsoltárok, motetták és koncertek szerepelnek benne. A többkórusos koncertek zsoltárok kiválasztott versszakait dolgozzák fel művészi, képszerű ábrázolással. A lényeg tehát Schütz számára a velencei *concerto* változatos eszközeinek, hangszíneinek átvétele mellett a szöveg zenei megjelenítése volt.<sup>48</sup>

Címében illeszkedik a témánkhoz az 1648-ban Schütztől megjelent, *Geistliche Chormusik*. A *geistliche* szó rímelt az azonos jelentésű orosz *духовный* (*duhovnij*) kifejezésre, melyet a vallásos kóruskoncertek jelzőjeként alkalmaztak az orosz szerzők.<sup>49</sup> Schütznek azonban ebben a kötetében a szólisztikus koncertálás műfajával

---

<sup>47</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje: folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. (Budapest: Typotex kiadó, 2009). 306.

<sup>48</sup> I.h. 309.

<sup>49</sup> *духовный*: egyházi, lelki.

találkozhatunk, melyet meg is határozott a mű előszavában: *generálbasszus felett koncertáló kompozíciós stílus Itáliából*.<sup>50</sup>

## 2.5. A kóruskoncert Oroszországban

A kóruskoncert műfaja Oroszországban a *kanthoz* hasonlóan a 17. második felében jelent meg és a 18. században fejlődött ki.<sup>51</sup> Ezt tehát *duhovnij*, esetenként *horovij* koncertnek nevezték, de előfordul a *partesznij koncert* kifejezés is.<sup>52</sup> A többszólamú kompozíciók legfejlettebb típusa ez és speciális, ünnepélyes események alkalmával került előadásra. Bármennyit is változott az idők során a kóruskoncert stílusa, az ilyen típusú művek hangulata, karaktere mindig magasztos, fenséges, ünnepélyes maradt. Ezt a fennkölséget csak fokozhatta a templomi előadás, az énekesek karzaton való elhelyezkedése és az ének hatásos visszhangja.

A művek főként vallásos szövegekre íródtak – melyeket a korai koncertek esetében a liturgiából emeltek ki – és még szorosan kötődtek a liturgiához, az egyházi tradíciókhoz. Leginkább az Úrvacsora ideje alatt kerültek előadásra és előfordult, hogy az előírt úrvacsorai himnuszok szövegeit dolgozták fel. Azonban gyakoribb volt, hogy a zeneszerző szabadon választotta meg a szöveget, ami lehetett zsoltárvers, teljes zsoltárszöveg, vagy egy adott ünnepi alkalomhoz megfelelő himnusz.<sup>53</sup> A korai kóruskoncertek többnyire egytételűek voltak, egyféle karakter, jellemzi ezeket. Ebbe a kategóriába tartozik a már bemutatott Gyileckij és Tyitov kórusmű, valamint egy ismeretlen szerző darabja a 17. század végéről, melynek a záró része már mutat némi változatosságot a zenei felépítésben. (2. kottamelléklet: Ismeretlen szerző: *Царице моя преблагая*)<sup>54</sup>

Ez a kompozíció Tyitov darabjához hasonlóan Theotokoszról, az Istenszülőről szóló szöveget dolgoz fel.<sup>55</sup> Bár négy szólamra íródott, többnyire két, vagy három szólam énekel egyszerre, kivéve az utolsó szakaszt. Ez a rész más szempontból is határozottan elkülönül, hiszen az *alla breve* alaplüktetést felváltja a 3/4-es metrum, szabályos reneszánsz proporcióváltással. A szerkesztésmód az előzményektől eltérően

<sup>50</sup> I.h. 311.

<sup>51</sup> Sz. Sz. Szkrebkov: *Избранные статьи*. Válogatott tanulmányok. (Moszkva: Музыка, 1980). 188.

<sup>52</sup> *хоровый*, azaz kórusra írt.

<sup>53</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music*. xlix.

<sup>54</sup> *Царице моя преблагая* (~ Az én legáldottabb királynőm)

<sup>55</sup> Szűz Máriát nevezik így a keleti kereszténységben. *Magyar Katolikus lexikon*: <http://lexikon.katolikus.hu/E/efezusi%20zsinat.html>, utolsó megtekintés: 2018. 06. 20.).

homofonná válik és ez szövegileg is lezáró jellegű része az imádságnak: *Megőriz engem és megvéd engem korokon át. Amen.*<sup>56</sup> Az Amen szót megerősíti egy kiszélesített, 2/2-es, autentikus, majd plagális akkordfűzéssel. Végül *picardiai* zárást alkalmaz g-dór, vagy g-moll alaphangnemben. Azért kérdéses a hangnemi rendszer, mert a mutáció miatt, olykor *e*, olykor *esz* hangot hallhatunk. A *g* hangnemi központ időnként átadja a helyét a paralel B-dúrnak és a +1-es d-mollnak.

A darab első nagy része szakaszosan dolgozza fel a szöveget, a zeneszerző általában férfi és női szólampárokat szerepeltet együtt. Ez utóbbiak között gyakori a tercpárhuzam, és a funkciós basszus kíséri őket. Jellemző a szólampárokból az imitáció is, ami többnyire kánonszerű indítást jelent. A szövegábrázolás sem idegen az ismeretlen szerző számára: az *öröm* szót (*радосме*) például sűrű tizenhatodmozgás, a *szomorúságot* (*сгорѣ*) hosszú félérték érzékelteti.

Az orosz kóruskoncertek szövegeihez a zeneszerzők tehát szabadon válogattak a *Szentírásból*, leggyakrabban Dávid zsoltárait zenésítették meg.<sup>57</sup> A 17. századtól az orosz művészetben jellemző volt a zsoltárok zenei tolmácsolása, többnyire kortárs költők – például Lomonoszov és Szumarokov – átiratait felhasználva. A kóruskoncertek zeneszerzői azonban leginkább a hagyományos, Bibliából származó zsoltárokat vették alapul, bár – ahogy az a későbbiekben ki is derül – időnként meglehetősen szabad szövegkezeléssel.<sup>58</sup>

Mindenesetre a kóruskoncertek szerzői újszerű módon álltak a szöveghez, leginkább a szöveget rendelték a zenéhez. Gyakori volt a széttördelés, ismételtetés a szekvenciákban, az imitációkban és a ritmikai variációkban. De a korábbi orosz hagyománnyal ellentétben az új stílust meghatározta a szöveg szubjektív értelmezése is.<sup>59</sup>

## 2.6. Az orosz kóruskoncert a 18. században

Az egy részből álló többszólamú énekkel ellentétben a 18. századi kóruskoncert ciklikus műfaj volt. Különböző karakterű és hangnemű részekből állt, felépítését leginkább a szöveg határozta meg, melynek kiválasztása és elhelyezése

---

<sup>56</sup> *Яко да сохраними мя и покроеши во выки выков. Аминь.*

<sup>57</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music.* i.h.

<sup>58</sup> Például előfordult, hogy nem az elejétől dolgozták fel a zsoltárt, vagy kihagytak versszakokat.

Esetenként több zsoltár bizonyos soraiból állították össze a mű szövegét.

<sup>59</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music.*

összekapcsolódott a ciklikus rendszerrel. Sokan Berezovszkij nevéhez kötik az új, klasszikus típusú koncert kialakulását.

Bortnyanszkij – akinek első zenei tapasztalatai a kórushoz, kórusművészethez kötődtek – szintén jelentősen hozzájárult a műfaj fejlődéséhez. A klasszikus stílus jegyeit hordozzák ezek az *a cappella* darabok, melyekkel a zeneszerző létrehozta az orosz *duhovnij koncert* 18. századi típusát.<sup>60</sup>

A történelmi, kulturális változások miatt, és talán e két zeneszerző tevékenységének következtében, a műfaj jelentős változásokon ment át ezekben az években. Mindezt befolyásolhatta az, hogy a cári udvar II. Katalin idején nyitott Nyugat-Európa felé és a felvilágosodás irányába. A külföldi vendégművészek, köztük muzikusok, komponisták – akik a cárnő hívására érkeztek az országba – hatást gyakoroltak az Oroszországban élő művészekre. Berezovszkij és Bortnyanszkij esetében ehhez még az is hozzátett, hogy mindketten Itáliai tanulmányútra mehettek és olasz mentoruk segítette zenei fejlődésüket.

Abban a korszakban, amikor ők éltek, a kóruskoncert létezése Oroszországban már szinte egy évszázados múltra tekintett vissza. A két szerző sok tekintetben megőrizte a korábbi szerzők műveinek zenei, formai hagyományait, de, mint látni fogjuk, jelentős újításokat vezettek be.<sup>61</sup> A orosz kóruskoncert azonban mindvégig *a cappella* maradt. Szóló állásokat tartalmaznak a művek, de főként a koncertálás eszközeként, a szólisták nem jutnak önálló szerephez, mindvégig a kórus az elsődleges.

A *duhovnij koncert* – a nyugati koncertáló kórusművekhez hasonlóan – kontrasztokra épül. Ellentétes karakterűek a ciklikus mű részei, változhat a hangnem, a ritmika, a metrum. A zeneszerzők kihasználják a hangszínek, hangmagasságok variálásában rejlő lehetőségeket. Alkalmazzák a kisebb-nagyobb csoport – szóló-tutti – váltogatása által elérhető kontrasztokat is, de a leggyakoribb az, hogy mindez egy kóruson belül valósul meg. Bortnyanszkij és Vedel művei között találunk azonban eleve két kórusra írt *concertot*.

Mindenképpen említést kell tenni még az úgynevezett *bűnbánati koncertről*, mely az 1700-as évek végén bukkant fel Oroszországban. Ez a műfajnak a melankolikus hangvételi típusa, mely valószínűleg a 18. század második felében

<sup>60</sup> Sz. Sz. Szkrebkov: *Избранные статьи - Válogatott tanulmányok.* (Moszkva: Музыка, 1980). i.h.

<sup>61</sup> i.h.

eluralkodó szentimentalizmusnak köszönheti létezését. Az irányzat Oroszországban az irodalomban is jelen volt, leginkább két költő – Mihail Nyikityics Muravjov (1757-1807) és Nyikolaj Mihajlovics Karamzin (1766-1826) – nevéhez köthető.<sup>62</sup> A szentimentalista hangulat természetesen hatott a kor zeneszerzőire is; az 1790-es évektől a zeneművekben fokozottan érzékelhető a hatása.<sup>63</sup>

A kóruskoncert e fajtájának kialakulására legalább ennyire befolyással volt a korabeli olasz zene iránti rajongás. Hiába volt az udvarokban erőteljes a német hagyományok jelenléte, hiába terjedt egyre inkább a francia stílus; a szentpétervári és moszkvai hallgatóság legalább annyira vágyott az olaszos zenére, mint a szentimentális hangulatra. Ez az *Itália-mánia* a 19. század elejére szinte hisztérikussá vált.<sup>64</sup> Zenei kiadók, kereskedők úgy reklámozták az eladni kívánt kottákat, hogy *olasz misék*, vagy például: *új orosz dal refrénnel, itáliai stílusban*.<sup>65</sup>

A jobbágy énekeseket is árusították, például így: *...Jártasak a szólamos ének itáliai előadásmódjában...*<sup>66</sup> Minden alkotás – legyen az képzőművészeti, zenei, vagy bármi más –, minden művész többbe került, ha itáliai volt, vagy elsajátította az olasz stílusú zenét. Vlagyimir Grigorijevics Orlov gróf írta egy levelében fiának:

Sok dicséretet kap egy itáliai, aki tavaly érkezett ide és éneket tanít. Azt hiszem, Minarelli a neve és Bibikov alkalmazta. A két fiát tanítja, és 200 rubelt kap egy hónapra. Ez egy örületes összeg, meglepő, hogy egy ilyen fukar férfi ilyen nagylelkű tud lenni, amikor a zenéről van szó.<sup>67</sup>

A *bűnbánati koncertre* 1790 és 1800 között is jellemző volt tehát az olasz kifejezésmód, ami modern stílusnak számított és legfontosabb művelői között ott volt Bortnyanszkij, Vedel és ez utóbbi kortársa: Gyegtyarjov.<sup>68</sup> A kórusműveket elsősorban a megbánás és gyász hangulata jellemzi és éles ellentétben állnak a korábbi évtizedek főként dúr hangnemű, fesztelenebb koncertjeivel.

---

<sup>62</sup> Dukkon Ágnes-Szőke Katalin: *Az orosz irodalom története* [http://szlavintezet.elte.hu/szlavtsz/slav\\_civil/orosz-irodalom.htm#h1](http://szlavintezet.elte.hu/szlavtsz/slav_civil/orosz-irodalom.htm#h1) (utolsó megtekintés: 2018. 06. 28.).

<sup>63</sup> Maria Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 297-298.

<sup>64</sup> i.h. 273.

<sup>65</sup> i.h.

<sup>66</sup> Jobbágy, vagy alacsony származású, földműves réteg.

<sup>67</sup> *Хвалят очень италианца, которой учит петь, он приехал сюда прошедшую зиму. Помнится имя ему Минарелли, учит у Бибикова 2 мальчиков, получает по 200 на месяц, цена бешеная, удивительно, что такой скулец столячлив на музыку.* i.h.

<sup>68</sup> Sz. A. Gyegtyarjov (1766-1813) Jobbágyzenészből lett zeneszerző, karnagy. I.h. 272.



Sajnálatos módon sokszor igen nehéz beazonosítani, hogy ezek a kórusművek mely szerző tollából származnak, mert a kottanyomtatás magas költségei miatt inkább kéziratokban terjesztették ezeket. A kéziratokat jobbágy másolók készítették, akik olcsó munkaerőnek számítottak Oroszországban.<sup>69</sup> Ráadásul ugyanaz a szöveg akár több zeneszerző által is feldolgozásra került, és gyakran csak a címet említették meg bizonyos katalógusokban, például az 1793-as KPN-ben.<sup>70</sup> Ezt a katalógust ma egy moszkvai múzeumban őrzik, és valószínűleg egy helyi birtok jobbágykórusának repertoárját tartalmazza.<sup>71</sup>

Hogy megértsük, hogyan függ össze ezeknek a jobbágykórusoknak a létezése a 18. század végének kóruskoncertjeivel, meg kell említeni a jobbágy zenészek szerepét a korabeli orosz társadalomban. A 18. századi orosz arisztokrácia tagjai mérhetetlen vagyonukat főként a jobbágyok munkájának köszönhették. Azonban a jobbágyok nem csupán az urak fényűző életstílusát és az anyagi háttérrel teremtették meg keserves robotjukkal, hanem ebben az időszakban sokan aktívan részt vettek például a zenei kultúra fejlesztésében zenészként, énekesként, zeneszerzőként.<sup>72</sup> A jobbágy zenészeket adták-vették, erről tanúskodnak a következő hirdetések:

Eladó 12-13 zenész vokális, vagy hangszeres együttest alkotva, күртөкөн játsзва.

Eladó egy kiváló zenész és énekes, aki játszik brácsán és fagotton, emellett jó inas, megfelelő a magassága, húszéves. Ára 1200 rubel.

Eladó egy zenész, aki játszik hegedűn, basszus hangja van, emellett remek orvosi asszisztens. Vele együtt eladó a felesége is, aki alkalmas néhány munkára. Mindketten fiatal emberek.<sup>73</sup>

<sup>69</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 289.

<sup>70</sup> KPN: *Каталог певческой ноты* (énekes kották katalógusa) Kézírt katalógus, melyet egy anonim zenekedvelő személy adott ki 1793. január 16-án. Marina Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. xxvi., 158.

<sup>71</sup> I.h. 290.

<sup>72</sup> I.h. 256.

<sup>73</sup> *Продается музыкантов 12 или 13 человек составляющих вокальную и инструментальную музыку, играющих на рогах., Продается очень хороший музыкант и певчий, который в инструментальной музыке играет на альте, а в духовой на фаготе, он же и хороший лакей, немалого росту, от роду ему 20 лет, цена 1200 руб..., Продается музыкант, который играет на скрипке и поет баса, он же хороший подлекарь, с женою, которая способна ко всяким должностям. Оба люди молодые i.h.*

Jobbágyok közreműködtek tehát a kórusokban, szimfonikus és fúvószenekarokban, valamint az akkor igen népszerű kúrtegyüttesekben és színházi társulatokban. A legnagyobb jobbágy-együttese talán Nyikolaj Petrovics Seremetyev grófnak, az ősi bojár család igen gazdag leszármazottjának volt, aki egész iparágat épített ki birtokán a jobbágyok alkalmazásával. A gróf állítólag gazdagabb volt, mint maga a cár és a tulajdonába tartozott az ingatlanok, földbirtokok és egyebek mellett kétszázezer jobbágy.

Seremetyev a rezidenciáin – melyek Moszkva külvárosában helyezkedtek el – színházakat létesített, illetve az apja által létesített színházat fejlesztette óriásivá, ez utóbbinak több mint 1000 fős apparátusa volt. A gróf zenekedvelő, de zenét művelő férfi is volt, csellón játszott, vezényelt. Számos előadói együttesel rendelkezett: kórusral, szimfonikus zenekarral, kúrtegyüttesel, rézfúvós együttesel, opera- és balett-társulattal.<sup>74</sup> Zenészei között voltak oroszok, ukránok, kazahok, akiket hazai, vagy nyugat-európai muzikusokkal képeztetett ki. Volt olyan, aki olasz mesterektől, például Sartitól, vagy Paisiellótól tanult.<sup>75</sup>

Az olasz, francia, orosz operák és kortárs európai hangszeres művek mellett az udvar repertoárjának fontos részét képezte a kórusmuzsika, ezen belül is főként az orosz egyházi koncertek. A már említett Sz. A. Gyegtyarjov – aki szintén a gróf jobbágyzenészei közé tartozott – megrendelésre írt neki több koncertet is, melyeket az arisztokrata saját tulajdonának tekintett.<sup>76</sup>

Seremetyev gróf a saját birodalmának kulturális fejlesztésében apja példáját követte. Halála után fiú unokája, A. D. Seremetyev (1859-1931) – aki államférfi volt, de karmester és komponista is – továbbvitte ezt a családi hagyományt. A grófi család által alapított kórus még a 19. században és a 20. század első harmadában is működött. Akkorra gyakorlatilag vállalkozásként funkcionált, kibővülve zenekarral, de ingyenes koncerteket is adtak, hogy hazájuk koncertéletét fellendítsék. Repertoárjuk a 18. századi orosz világi zene mellett olasz, francia operákat, európai kortárs szerzők hangszeres műveit tartalmazta, de fontos részét képezték az egyházi vokális művek, főként az orosz kóruskoncertek.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Maria Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 257-258.

<sup>75</sup> I.h.

<sup>76</sup> I.h. 265.

<sup>77</sup> I.h. 258.

A 18. század második felének pezsgő kulturális élete a kóruskoncert fejlődésének csúcspontját, a műfaj virágzását is magával hozta Oroszországban. Az időszak kóruskoncert-komponistái közül Bortnyanszkij volt a legismertebb és a legelismertebb, róla lehet ma a legtöbbet tudni. Ez nyilvánvalóan a zeneszerző életútjának, korabeli pozíciójának köszönhető. Ennek eredménye lehet az is, hogy tőle maradt fenn a leggazdagabb repertoár, ezen belül a legtöbb kóruskoncert is.

### 3. Bortnyanszkij kóruskoncertjei

Bortnyanszkij koncertjeit klasszikus stílusúként szokták jellemezni, ami sok szempontból teljesen helytálló. A formálás, a melodikai jellegzetességek, a harmóniahasználat általában a bécsi klasszikus szerzők műveire emlékeztet. A korai Bortnyanszkij-kóruskoncertek többnyire dúr hangnemhasználata is erre utal. Annak ellenére vagy amellett, hogy jól érzékelhetők az akkori korstílus jegyei a szerző vokális művészetében, ott van az ősi orosz ének, a *kant* lenyomata, azonban kisebb mértékben, mint ahogy azt Vedel műveiben megfigyelhetjük. Kóruskoncertjei ötvözik a honi hagyományokat a nyugat-európai stílusjegyekkel, az adott kornak megfelelő egységes, átlátható stílusban megkomponálva.

Az, hogy számos kórusműve fennmaradt, nyilvánvalóan annak köszönhető, hogy későbbi státuszából adódóan neki volt lehetősége kiadni, terjeszteni a szerzeményeit. A 19. század elején, 1816-ban kiadott cári rendelet kitért kóruskoncertek szabad terjesztésének szabályozására is.<sup>1</sup> Így történhetett, hogy főként az ő, valamint az általa nagyra becsült itáliai komponisták művei kerültek nyomtatásba, míg másoké kiadatlanok maradtak, így például Vedel alkotásai, melyek sorsáról később írok majd.<sup>2</sup>

Bortnyanszkij kóruskoncertjeit ma egyrészt egy jóval későbbi kiadásból lehet megismerni, melyet a 19. századi orosz zeneszerző, Csajkovszkij felügyelt. A kötet nyomtatásával – melyben a négyszólamú kóruskoncertek mellett rövidebb egyházi művek is voltak – eredetileg P. I. Jurgenson zenei kiadót bízták meg 1881-ben. Ezt követően csak több mint egy évszázad múlva, 1995-ben, Moszkvában adták ki újra a gyűjteményt. Az új kiadvány csupán a kóruskoncerteket tartalmazta, modernebb hangjegyzírást alkalmazva, a Csajkovszkij által beírt tempójelzéseket, zenei utasításokat megtartva.<sup>3</sup> Csajkovszkij egyébként maga is leírta a kötetben az 1. koncertnél, hogy a művekben kijavította a látható hibákat, változtatott a dinamikai jelzéseken, ahol logikusnak ítélte azt, és bizonyos helyeken a nagyon gazdag díszítőelemeket elhagyta, vagy leegyszerűsítette, ha az előadás úgy kívánta.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Bővebben az *Életutak* című fejezetben írtam erről.

<sup>2</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music*. L.

<sup>3</sup> D. Bortnyanszkij: *35 концертов*. (Москва: Музыка, 1995). Előszó.

<sup>4</sup> i.m. 5.

A koncertek legújabb kiadványa 2009-ben jelent meg Urtext kiadásban a Carus Verlagtól, Marika Kuzma megjegyzéseivel és előszavával. Ebben a kötetben a koncertek szövegeit orosz, német és angol nyelven egyaránt megtalálhatjuk, a bibliai források pontos megjelölésével.<sup>5</sup>

Bortnyanszkijtól a leírások szerint a 35 négyszólamú koncert mellett 10 kétkórusos koncertáló mű került még nyomtatásba, az utóbbiakból sajnos nem áll rendelkezésemre kotta. Számos kézirat is fennmaradt tőle, melyeket azonban nehezebb volt azonosítani. A korabeli újságokban gyakran meghirdették eladásra az új zenei művek kottáit, ezekből következtették ki, hogy a komponistának nagyjából még húsz kiadatlan kóruskoncertje lehet.<sup>6</sup>

A zeneszerző kóruskoncertjeinek keletkezését a 18. század utolsó két évtizedéhez és a 19. század elejéhez kötik. Ezt támasztják alá a fentebb említett újsághirdetések számos koncertről (például 1794-ből, 1796-ból, 1804-ből), valamint az a tény, hogy 1796-tól Bortnyanszkij a birodalmi udvari együttes vezetője lett.<sup>7</sup> Koncertjeinek számozása minden bizonnyal magától a szerzőtől származik, aki valószínűleg akkor állította sorrendbe ezeket, amikor évekkel később a kiadásukra készült. A számozás azonban valószínűleg nem tükrözi a művek keletkezésének kronológiai sorrendjét.<sup>8</sup> Ettől függetlenül látni fogjuk, hogy az egymáshoz közeli számozású koncertek rokon vonásokat mutatnak egymással, tehát feltételezhető, hogy nagyjából egy időben keletkeztek.

A koncerteket két csoportra oszthatjuk:

1. Korai koncertek az 1780-as évekből, melyeknek zenei forrásai: a *kant*, a fanfárok, az indulózene, a táncok. Jellemzőjük az emelkedett hangvétel, a világi zenei elemek megjelenése és legtöbbször a dúr hangnem használata. Emellett ezek a művek véleményem szerint egyszerűbbek, kezdeti próbálkozások a műfajban. Bortnyanszkij koncertjeinek első harmadát és a kétkórusos műveket sorolják ide.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Dmitry Bortnyansky: *35 Geistliche Konzerte für Chor*. Edited by Marika Kuzma. (Stuttgart: Carus Verlag, 2009).

<sup>6</sup> М. Рыцарева: *Композитор Д. Бортнянский - Жизнь и творчество*. D. Bortnyanszkij a zeneszerző – Élet és művészet. (Москва: Музыка 1979). 100.

<sup>7</sup> 1796-1825-ig. Maria Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 158.

<sup>8</sup> М. Ритзарев: *Композитор Д. Бортнянский - Жизнь и творчество*. i.h.

<sup>9</sup> i.h. 102.

2. Késői koncertek főként az 1790-es évekből és az 1800-as évek elejéről, melyeknek többsége már a *bűnbánati koncertek* sorába tartozik. A szóló és kamaracsoportok alkalmazása sokkal fejlettebb ezekben a művekben. A dicsőítő hangvétel mellett egyre inkább megjelenik a *lamentoso*, az érzékeny folklorisztikus elemek használata, és sokkal gyakoribb a moll hangnem alkalmazása. A szerkezeti és tematikus építkezés logikusabb, és a késői koncertek zöme négy tétel.

Az alábbiakban egy táblázat segítségével részletesebben áttekinthetjük a korai és későbbi koncertek formai, hangnemi jellegzetességeit. (1. táblázat)

	Szöveg forrása	Tételek rendje				Egyéb sajátosságok
1. koncert	149. zsoltár: 1-4	Allegro	Maestoso	Andante con moto	Allegro moderato	A 3-4. tétel között átvezető szakasz
		4/4	4/4	3/4	6/8	
		B-dúr	C-dúr	d-moll	B-dúr	
2. koncert	Ismeretlen eredetű feltámadási szöveg	Allegro maestoso	Largo	Allegro maestoso		Az 1. tételben koncertálás a négy szólam + 2 szoprán között
		4/4	3/4	2/4		
		C-dúr	F-dúr	C-dúr		
3. koncert	21. zsoltár: 2-6	Allegro maestoso	Andante moderato	Allegro		Barokkos szekvenciák, terc- és szextmenetek
		3/4	4/4	2/4		
		C-dúr	F-dúr	C-dúr		
4. koncert	66. zsoltár: 1, 2, 4, 8 82. zsoltár: 3 67. zsoltár: 8	Allegro maestoso	Adagio	Allegro moderato	Allegretto	A 3-4. tétel között átvezető szakasz
		4/4	3/4	4/4	2/4	
		B-dúr	Esz-dúr	c-moll	B-dúr	
5. koncert	20. zsoltár: 2-5, 10	Adagio maestoso	Larghetto	Allegretto		A 2-3. tétel között átvezető szakasz
		4/4	3/4	2/4		
		C-dúr	F-dúr	C-dúr		
6. koncert	<i>Sztichíra</i> az 51. zsoltár után Krisztus születésére	Allegro	Adagio	Andante	Allegro	A 4. tételben visszatér az 1. tétel zenei anyaga!
		4/4	3/4	2/4	4/4	
		G-dúr	C-dúr	e-moll	C-dúr	
7. koncert	95. zsoltár: 1-2 37. zsoltár: 22, 29 72. zsoltár: 18, 19	Allegro maestoso	Larghetto	Andante moderato		A 2-3. tétel között átvezető szakasz
		4/4	3/4	2/4		
		C-dúr	F-dúr	C-dúr		
8. koncert	89. zsoltár: 2-6	Allegro moderato	Andante	Andante moderato		

	70. zsoltár: 4	4/4 D-dúr	3/4 G-dúr	2/4 D-dúr		A 2-3. tétel között átvezető szakasz
9. koncert	118. zsoltár: 24	Allegro moderato	Largo	Andante		Gyakori a női és férfi szólamok közötti párbeszéd
	95. zsoltár: 1 79. zsoltár: 13 68. zsoltár: 28 61. zsoltár: 6, 7, 8 85. zsoltár: 7	4/4 C-dúr	3/4 F-dúr	2/4 C-dúr		
	47. zsoltár: 3 96. zsoltár: 3 100. zsoltár: 4, 5 145. zsoltár: 3	Andante maestoso 4/4 Esz-dúr	Adagio 3/4 c-moll	Andante 2/4 Esz-dúr		
10. koncert	28. zsoltár: 6,7 66. zsoltár 17, 19 71. zsoltár: 8	Andante maestoso 4/4 B-dúr	Adagio 3/4 Esz-dúr	Allegretto 4/4 B-dúr		A mű elején lassú bevezetés, a 2-3. tétel között átvezető szakasz
	144. zsoltár: 9 71. zsoltár: 3, 7, 6 116. zsoltár: 17 66. zsoltár: 15 40. zsoltár: 11 25. zsoltár: 20	Allegretto 4/4 B-dúr	Largo 4/4 Esz-dúr	Andante maestoso 2/4 B-dúr		A mű elején lassú bevezető
	81. zsoltár: 1-2 62. zsoltár: 8 96. zsoltár: 8 105. zsoltár: 5, 7	Andante moderato 4/4 D-dúr	Larghetto 3/4 g-moll	Allegro moderato 2/4 D-dúr		
13. koncert	45. zsoltár: 2, 4, 5, 8	Allegro maestoso 4/4 F-dúr	Adagio 3/4 B-dúr	Andante 2/4 F-dúr		A mű elején lassú bevezető
	15. koncert <i>Sztichíra</i> (feltámadási)	Allegro maestoso 4/4 D-dúr	Adagio 4/4 h-moll	Allegro moderato 4/4 D-dúr		Erőteljes szövegi megjelenítés
		145. zsoltár: 1 92. zsoltár: 4 97. zsoltár: 11-12	Allegretto moderato 4/4 F-dúr	Largo 4/4 B-dúr	Andante moderato 2/4 F-dúr	
84. zsoltár: 2-3, 12-13		Adagio	Allegro moderato	Largo	Allegro moderato	

		3/4	4/4	3/4	4/4	szakasz, Imitációk, barokkos szekvenciák
		F-dúr	d-moll	B-dúr	F-dúr	
18. koncert	92. zsoltár: 2-5, 9	Larghetto	Allegretto	Adagio	Allegro	A 3-4. tétel között átvezető szakasz, Imitáció a 4. tételben
	5. zsoltár: 12	3/4	2/4	3/4	4/4	
		F-dúr	d-moll	B-dúr	F-dúr	
19. koncert	110. zsoltár: 1-3	Largo- Andante moderato	Larghetto	Allegro moderato		A 2-3. tétel között átvezetés, sok imitációs szakasz, barokkos fordulatok
		4/4	3/4	4/4		
		G-dúr	C-dúr	G-dúr		
20. koncert	71. zsoltár: 1, 5-7, 17	Adagio- Allegretto	Larghetto	Allegro moderato		A 2-3. tétel között átvezetés, imitációs szakaszok a tételekben
		4/4	3/4	4/4		
		B-dúr	Esz-dúr	B-dúr		
21. koncert	91. zsoltár: 1-4, 7, 11-16	Largo	Allegro maestoso	Adagio	Allegro moderato	Imitációs szakaszok a tételekben
		4/4	3/4	4/4	2/4	
		f-moll	Asz-dúr	c-moll	f-moll	
22. koncert	27. zsoltár: 1, 3, 5, 6	Moderato	Allegro	Adagio	Allegretto	Szólampár vezeti be az 1. tételt
		4/4	3/4	4/4	2/4	
		B-dúr	Esz-dúr	g-moll	B-dúr	
23. koncert	89. zsoltár: 16-18, 20-21, 25, 23, 22, 26, 28, 30, 29	Andante	Larghetto maestoso	Allegro moderato		Jellemző a szólampárok alkalmazása, 2- 3. tétel <i>attacca</i>
		4/4	3/4	4/4		
		B-dúr	Esz-dúr	B-dúr		
24. koncert	121. zsoltár	Adagio	Andante moderato	Allegro maestoso		A 2. tételben kürtmenetek, 3. tételben imitáció
		4/4	3/4	4/4		
		a-moll	C-dúr	a-moll		
25. koncert	<i>Troparion</i> a Boldogasszonyhoz	Largo	Andante	Allegro moderato		A nápolyi szext gyakori alkalmazása, imitációs szakaszok a tételekben
		4/4	3/4	4/4		
		g-moll	d-moll	g-moll		
26. koncert	A királyok első könyve 8. rész: 23, 27-30, 50, 43	Largo maestoso	Largo e sostenuto	Andante moderato	Allegro	Átvezetés a 3-4. tétel között, a 4. tétel ABA forma
		4/4	4/4	4/4	4/4	
		B-dúr	Esz-dúr	c-moll	B-dúr	
27. koncert	77. zsoltár: 1	Adagio	Allegretto vivace	Larghetto	Allegro moderato	Sok imitációs szakasz a tételekben, 4. tétel kettősfuga
	18. zsoltár: 6, 18- 19, 20-22	4/4	3/4	2/4	4/4	
		c-moll	Esz-dúr	Asz-dúr	c-moll	



28. koncert	112. zsoltár 1-3 132. zsoltár: 11-12, 18	Adagio	Allegretto	Largo	Allegro	Sok imitációs szakasz a tételekben, 4. tételben <i>fugato</i>
		4/4	3/4	4/4	4/4	
		G-dúr	C-dúr	a-moll	G-dúr	
29. koncert	69. zsoltár: 30 117. zsoltár: 2	Allegro moderato	Largo	Andante		Lassú bevezető, a 4. tételben imitáció
		4/4	4/4	2/4		
		D-dúr	G-dúr	D-dúr		
30. koncert	61. zsoltár: 1 118. zsoltár: 28 35. zsoltár: 23, 28	Adagio	Maestoso	Andante moderato		A 2-3. tétel között átvezetés, sok imitációs szakasz a tételekben
		4/4	3/4	2/4		
		d-moll	B-dúr	d-moll		
31. koncert	47. zsoltár: 2-3, 7-8	Allegro maestoso	Largo	Allegro moderato		A 4. tételben <i>fugato</i>
		4/4	4/4	4/4		
		D-dúr	h-moll kezdés után A-dúr	D-dúr		
32. koncert	39. zsoltár: 5-7, 11, 13-14	Andante moderato	Largo	Moderato		A 2-3. tétel között átvezetés, a 4. tételben imitációs kezdés
		4/4	3/4	4/4		
		c-moll	Asz-dúr	c-moll		
33. koncert	42. zsoltár: 6 23. zsoltár: 4,6 59. zsoltár: 17-18	Largo	Allegro moderato	Larghetto	Allegro moderato	Imitációs szakaszok a tételekben, a 4. tételben <i>fugato</i>
		4/4	2/2	3/4	4/4	
		d-moll	B-dúr	d-moll	d-moll	
34. koncert	68. zsoltár: 2-5, 35-36	Allegro	Largo	Allegro moderato		Átvezetés a 3-4. tétel között, a 4. tétel végén <i>fugato</i>
		3/4	4/4	4/4		
		F-dúr	B-dúr	F-dúr		
35. koncert	15. zsoltár: 1-3, 4, 5	Adagio	Larghetto	Allegro moderato		A 4. tételben <i>fugato</i> két témával
		4/4	3/4	4/4		
		G-dúr	C-dúr	G-dúr		

### 3.1.A tételek rendje

A tételek száma a korai koncertek esetében többnyire három, az 1., 4., 6. koncerttől eltekintve, melyek négytétélesek. A három rész szinte mindegyik műben a gyors-lassú-gyors tételrendet mutatja, ami a barokk és klasszikus kor formálására egyaránt jellemző volt. A koncertek középső tétele azonban többnyire nem a klasszikus lassú

tételekre jellemző dallamos apróbb ritmusértékeket tartalmazó zenei anyagot hozza, hanem egyfajta elegáns, méltóságteljes menüettet.

A menüett ritmusának alapját Bortnyanszkij vokális zenéjének esetében nem a nyugat-európai minta határozta meg, hanem az *orosz ének* (*российская песня*), vagy más néven a *lírai kant*, amely már említésre került a műfaj története során. Ennek az úgynevezett népies műdalnak a felbukkanása éppen a 18. század második felére tehető, majd a 19. században rendkívül népszerűvé vált. A dalokban, melyek leginkább háromszólamúak – a két felső duettként is énekelhető, a basszus pedig funkciós jellegű –, olykor feltűnnek az orosz parasztdalok jellegzetes fordulatai. Bortnyanszkij lassú tételeinek bizonyos szakaszai motivika és metrum szempontjából ezekkel mutatnak hasonlóságot. Jól illusztrálja ezt a 7. koncert 2. tételének indítása).

Протяжно  
Соло  
т.  
- му, вос - клик - нем Е - му, вос - клик - нем Е - му. Я - ко бла - го - сло -  
- му, вос - клик - нем Е - му, вос - клик - нем Е - му. Я - ко бла - го - сло -  
70  
- вя - щ и - и Е - го на - сле - дят зем - лю,  
- вя - щ и - и Е - го на - сле - дят зем - лю, |

7. kottapélda Bortnyanszkij: 7. koncert *Приидите, возрадуемся Господеви*<sup>10</sup> 2. tétele

A négyütemes zenei részletben jól látható a két szoprán szólam összetartozása – ami itt tercpárhuzamban való mozgást jelent –, valamint az, hogy a basszus funkciós

<sup>10</sup> 95. zsoltár. *Jöjjetek el, örvendezzünk az Úrnak.* (Károli Gáspár fordítása).

szerepet tölt be. Az orosz ének jellegzetességeihez hasonlóan a harmóniak egyszerűek, a dallam lefelé halad, ugyanakkor gazdagítják a felugró szext és kvart hangközök. A szerkesztésmód homofon, egyszerű ritmusokat alkalmaz.

A háromszólamú szerkesztés kissé összetettebb változatát láthatjuk a 9. koncert 2. tételének egyik tercettjében. (8. kottapélda)

94

Д. *Соло*  
т.

Б.

Я - ви нам, Гос - по - ди, ми - лость Тво - ю, я - ви нам,  
я - ви нам, Гос - по - ди, ми - лость Тво - ю,

Д.

Т.

Б.

ми - лость,  
Гос - по - ди, ми - лость, ми - лость, ми - лость Тво - ю,  
я - ви нам ми - лость, ми - лость, ми - лость Тво - ю,

8. kottapélda Bortnyanszkij: 9. koncert *Сей день, его же сотвори Господь*<sup>11</sup>  
2. tétel, részlet

Az összetartozó két szoprán szólam tercpárhuzamos dallamára a basszus időbeli eltolódással felelget, ez a koncertáló technikák egyike. A ritmika egyszerű, a dallamot itt is légiessé és sajátossá teszik a felívelő nagyobb hangközugrások. A periodikus szerkesztés, ami ezt a kis formát jellemzi, szintén jellemző Bortnyanszkijra. Az utótagban ezúttal belső bővülést figyelhetünk meg (7-8. ütem).

A kóruskoncertek második teteleiben gyakori a szóló-rész. Ezek általában a fenn bemutatotthoz hasonlóan tercettek, de előfordul szólampárok alkalmazása. Igen ritkán és mindig csak rövid időre egyéni szólista is szerephez jut.

Az ilyen típusú nyugodt, kiegyensúlyozott középső tételeknek általában a szövege is megnyugvást, megbékélést sugall: *Mert akiket ő megáld, öröklik a*

<sup>11</sup>118. zsoltár 24. *Ez az a nap, a melyet az Úr rendelt.* (Károli Gáspár fordítása).

*földet,...Az igazak öröklik a földet, és mindvégig rajta lakoznak.*<sup>12</sup> (7. koncert 2. tétel)

*Mutasd meg nekünk Uram a te kegyelmedet...*<sup>13</sup> (9. koncert 2. tétel)

Az korai koncertek első tételei leginkább 4/4-es metrumban íródtak és élénk tempójelzést kaptak. A szövegtől is függően gyakori a homofon, fanfárszerű, tutti kezdés, Isten dicsőségét hirdetve. (9. kottapélda)

Подвижно и величественно

Гос - по - ди, Гос - по - ди! си - ло - ю Тво - е - ю  
Гос - по - ди, Гос - по - ди! си - ло - ю Тво - е - ю  
Гос - по - ди, Гос - по - ди! си - ло - ю Тво - е - ю  
Гос - по - ди, Гос - по - ди! си - ло - ю Тво - е - ю

9. kottapélda Bortnyanszkij: 3. koncert *Господи! силую твоею возвеселится царь* 1. tétel eleje

*Uram, a te erősségedben örül a király.*<sup>14</sup> - mondja a szöveg. Az első részre írt zenei anyag ehhez illően tömbszerű akkordokból áll, melyek főként alaphármasok és szextek. A dinamikai jelzés forte, a formai egység egy frázis. Hasonló az indítása többek között az 1., 2., 5., 6., 7. koncertnek, melyeknek egyaránt erőteljes a kezdete és első frázisukban ott szerepel Isten neve.

Itt érdemes kitérni arra a tanra, mely szerint az ortodoxok hisznek abban, hogy a szent dalok közös éneklése által még inkább megtapasztalhatják Isten jelenlétét. Így aligha lehet véletlen, hogy Bortnyanszkij számos alkalommal választott ki és dolgozott fel olyan szövegrészleteket, melyekben az Úr neve konkrétan szerepel.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Zsoltárok könyve: 37:22 eleje, 29. (Károli Gáspár fordítása).

<sup>13</sup> Zsoltárok könyve: 85:8. (Károli Gáspár fordítása).

<sup>14</sup> Károli Gáspár fordítása.

<sup>15</sup> Dmitry Bortnyansky: *35 Geistliche Konzerte für Chor*. (Előszó). Edited by Marika Kuzma. (Stuttgart: Carus Verlag, 2009).



orgonapontos IV. fok felé vezető mellékdomináns szeptim (5. ütem). A két felső szoprán szólam terc-, majd később szextpárhuzamban énekelve, komplementer módon ékelődik a zenei szövetbe ebben a 2+2+3-as, aszimmetrikus zenei mondatban.

A kóruskoncertek első tételeiben (akárcsak a többiben) néhány kivételtől eltekintve nem igazán találunk visszatérő zenei anyagot, a témák a szövegi szakaszokhoz alkalmazkodva változnak. Visszatérés jellege a műveken belül egyedül a záró tételnek van, annak is csupán hangnem szempontjából. Emellett a korai koncertekben az utolsó tételek karaktere, tempója is hasonlíthat az elsőhöz, sőt a himnikus, dicsőítő vagy éppen örvendező hangvétel még inkább jellemző rájuk. Persze ezt gyakran a szöveg, vagyis a zsoltárok utolsó szakasza is megkívánja.

Tovább fokozza a záró tételek ünnepélyességét a feszes ritmusú, indulószerű karakter. Ez Ritzarev szerint a zeneszerző más műfajú műveire emlékeztet, így például a *Gacsinszkij indulók* tematikájára, vagy Bortnyanszkij operáinak fináléira, melyek bizonyára jól illettek a cári udvar eseményeinek pompájához.<sup>17</sup> A tételek metruma többnyire 2/4, a korai koncertek esetében kezdetleges imitációs szakaszokat fel lehet fedezni bennük, és rendszerint kódával zárulnak. Ez a függelék ritmikailag szinte mindig kiszélesedik, a basszusban a befejezés előtt gyakran orgonapont van, és a záróakkord előtt hosszan elnyúló domináns harmóniák jelennek meg. Jellemző példa erre a 4. koncert vége. (11. kottapélda)

хвалы, хвалы Е-го.  
глас хвалы, хвалы Е-го.  
хвалы, хвалы Е-го.  
хвалы Е-го.

14758

11. kottapélda: Bortnyanszkij: 4. koncert *Воскликните Господеву вся земля*<sup>18</sup>  
befejező rész

<sup>17</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский - Жизнь и творчество*. 102.

<sup>18</sup> 66. zsoltár 1. *Örvendezz Istennek, oh te egész föld.* (Károli Gáspár fordítása).

A tételben a zenei anyag eddigi élénk ritmikája az itt látható záró motívumban kiszélesedik, hosszabban kitarított akkordokat figyelhetünk meg. A szubdomináns II<sup>6</sup>, majd a váltódomináns akkord után már csak domináns harmóniák váltakoznak: V, V<sup>7</sup> és orgonapontos, majd zárlati I kvartszext váltják egymást ebben az autentikus zárlatban. Az általában szillabikus szövegkezelés itt és az ehhez hasonló *kódákban* melizmatikus jellegűvé válik.

A korai koncertek közül néhány négytétéles, ám ezekben még nem az érett művek tételrendje körvonalazódik. A harmadikként beékelődő tétel rendszerint gyors tempójú és vagy a lassú tétel előtt (pl.: 1. koncert) vagy utána helyezkedik el (4. és 6. koncert). A mellette álló gyors tételtől valamilyen módon eltér. Ez a hangnemi és a metrikai változás mellett azt is jelentheti, hogy például sűrűbb a párbeszéd a szólisták, vagy hangcsoportok között (1., 4. koncert), vagy esetleg imitációs szerkesztésű a zenei anyag (6. koncert).

Bortnyanszkij későbbi kórusra írt koncertjei között már több a négy tételből álló, melyek kifejlődése jól követhető a táblázatban. A nyitó tétel elé egyre gyakrabban került bevezető szakasz. Ez a 11. koncertnél jelentkezik először rövid zenei egység formájában, és hangneme, metruma megegyezik az első tételével. Így van ez a 12. koncertben is, de ez a lassú szakasz már jóval hosszabb. Többféle apparátust alkalmaz és mintegy előkészíti az azt követő imitációs részt, amellyel szerves egységben alkotják az első tételt. A 16. koncertben a metrum is más, a 4/4-es, polifonikus szerkesztésű 1. tétel elé 3/4-es homofon bevezető került.

A 17. és 18. koncert esetében a két első részben már más a hangnem és az ütemmutató is, ettől kezdve gyakorlatilag két tételként értelmezhetők. Így már látható a késői koncertek jellegzetes felépítése: lassú-gyors-lassú-gyors. Amint a későbbiekben be fogom mutatni, ennek tartalmi okai is vannak, és a szerző a szerkezeti elgondolások mellett a hangnemválasztással is elősegíti mindennek a megvalósulását.

A lassú-gyors zenei részek a művek első nagy részében időnként tehát nagyon jól elkülönülnek, máskor inkább egybetartozónak érezhetők ezek – ahogy a táblázatban jeleztem is –, ez nyilvánvalóan képezhetné vita tárgyát.

A késői koncertek között is van háromtétéles, melyekben azonban a tempók megváltoznak, több a lassú rész. Ennek is a szövegválasztás lehet az oka, az úgynevezett *bűnbánati* koncertekhez illő textus.<sup>2</sup>

A ciklikusságban meg kell még említeni a gyakori átvezetést az utolsó két tétel között. Ez megtalálható a műveknek csaknem a felében és szerepe a finálé

előkészítése. Tempója általában lassú, elvezet a záró tétel hangneméhez, illetve az esetek többségében annak dominánsán áll meg. Előtte érinthet más hangnemeket, pl. a párhuzamos mollt, vagy a domináns, szubdomináns rokonságot. Rendszerint a teljes kórus énekl.

### 3.2. Szöveg és zene

Bortnyanszkij kóruskoncertjei ősi egyházi szláv nyelven íródtak, annak megfelelő ortográfiával és a modern szláv nyelvhez képest elavult betűkkel. A régi nyelv kiejtémódja bizonyos hangzóknál eltér, ezért autentikusabb a művek előadása, ha ezt szem előtt tartják. Ugyanakkor elfogadott dolog az is, hogy a modern orosz nyelv kiejtése szerint éneklük.<sup>19</sup>

A komponista koncertjeiben a tételek választott szöveg egy-egy szakaszára épülnek. A szövegválasztása a kortársakéhoz hasonló, azaz leggyakrabban *Dávid zsoltárai*, ritkábban más részletek a Bibliából (pl.: a 26. koncert esetében *A királyok első könyve*) vagy egyéb egyházi szövegek megidézése.

A zsoltárok feldolgozásának módjai értelmezhetőek a táblázat alapján, és később az Artem Vedel koncertjeiről szóló fejezetben részletezni fogom ezeket. Arról is írtam már, hogy a 18. századi orosz és ukrán zeneszerzők kórusműveiben a szöveg alárendelt szerepet játszik a zenei folyamatokban. De a komponisták természetesen nem mellőzik annak megjelenítését, zenei karakterekkel és egyéb eszközökkel való ábrázolását.

Így Bortnyanszkij a szövegnek elsősorban a hangulatát, tartalmát festette meg zenei eszközeivel. A korai koncertek dicsőítő, ünnepélyes hangvételt szinte mindig világos dúr hangnemekkel, egyszerű harmóniakezeléssel, feszes ritmikával fejezte ki. Így van ez már az 1. koncert indításában is. (12. kottapélda)

---

<sup>19</sup> Dmitry Bortniansky: *35 Geistliche Konzerte für Chor*. Edited by Marika Kuzma. (Stuttgart: Carus Verlag, 2009). Marika Kuzma előszava.



## КОНЦЕРТ №1

"Воспойте Господеви песнь нову"

Д. БОРТНЯНСКИЙ  
(1751 – 1825)

Оживленно

Дискант  
Альт  
Тенор  
Бас

### 12. kottapélда: Bortnyanszkij 1. koncert eleje<sup>20</sup>

A 149. zsoltár jól ismert szövegére (*Dicséritek az Urat! Énekeljétek az Úrnak új éneket;*) a teljes kórus megszólal, forte dinamikával, *homofon* szerkesztésmódban. A kezdő mondat felszólítása tonika-domináns-tonika ingára épül, a hangsúlyozott szót dallamilag is kiemelve. A második szövegrészben a koncertálás eszközeként piano-t hoz, és kitér kissé a szubdomináns irányba a mellékdomináns I fokú szeptim segítségével. A hét ütemes egység motívumokra bontható, 3+2+2-es felosztásban, ebből az első motívum az első mondatra íródott. Sok ehhez hasonló karakterű részt találhatunk a koncertekben, néhányat láthattunk már az 1. és 4. tételek vizsgálatakor.

A későbbi, súlyosabb hangvételi versekre írt bűnbánati kórusművek esetében már többnyire a moll hangnem a jellemző, és ehhez lassú tempó, pontozott ritmusok, valamint gyakran sóhajszerű motívumok társulnak. Többek között példa erre a 27. koncert indítása. (13. kottapélда)

<sup>20</sup> 149. zsoltár: *Dicséritek az Urat! Énekeljétek az Úrnak új éneket* (Károli Gáspár fordítása).

"Гласом моим ко Господу воззвах"

Медленно  
Соло

Д. Гла - сом мо - им ко Гос - по - ду воз - звах,  
А. Гла - сом мо - им ко Гос - по - ду воз - звах,  
Т. Гла - сом мо - им к Бо - гу, и внят  
Б. - им к Бо - гу, и внят

13. kottapélda: Bortnyanszkij: 27. koncert *Гласом моим ко Господу воззвах*<sup>21</sup>

A két női szólista *unisono*val indít, a dallam szünetekkel tördelt a fájdalom kifejezéseként. Ezt tovább fokozza a szextpárhuzamos második ütempár végén a lehajló motívum. A zenei mondat második felében ezek a sóhajmotívumok még kifejezőbbé válnak a kétszeresen nyújtott ritmusok által. Bortnyanszkij itt is mindannyiszor kiemeli Isten nevét, ami a 6-7. ütem között különlegesen szép szeptimugrással történik.

Hasonló karakterű, de más szerkesztésmódú az élete vége felé keletkezett 33. koncert kezdő része. (14. kottapélda)

<sup>21</sup> Szükségemben az Urat hívtam. (Károli Gáspár fordítása).



kifejezés elhangzásakor a zenei anyag homofonná válik és a magasra ívelő szoprán dallam hangsúlyt is kap. (4. ütem felütésétől) A vívódó kérdés kifejezéseként az első szakasz d-moll dominánsán áll meg, majd koronás szünet szakítja meg a zsoltár gondolatmenetét. Különlegesen szép szeptimakkordok fokozzák a következő szakaszban a drámai hangvételt: az 5. ütem elején lévő, késleltetett II szekund és a 6. ütem elején hallható, d-moll szerint értelmezhető VI<sub>2</sub>-IV<sup>7</sup> kapcsolat. A bűnbánati koncertek többségének indítása hasonló zenei anyagokra épül.

A 15. koncertben, ami húsvéti szövegre íródott különösen jól érzékelhető a 2. és 3. tétel közötti hangulati különbség. Ez a szövegi megjelenítés, ami a keresztre feszítés és a feltámadás közötti ellentétes érzéseket, hangulatokat ábrázolja, sokszor felbukkan a zenetörténetben. Bortnyanszkijnek ebben a feltámadási *sztichírára* épülő kórusművében is megfigyelhetjük ezt.<sup>24</sup> A 2. tétel hangneme h-moll, tempója lassú. (15. kottapélda, a cezúra utáni résztől)

Медленно

The image shows a musical score for a choir, specifically a section from the 15th example of Bortnyanszkij's 15th concert. The tempo is marked 'Медленно' (Ad libitum). The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes Russian lyrics. The lyrics are: - ще, зо - ву - ще: Рас - пный - ся, рас - пный - рас - пный - - ся, рас - пный - ся и по - гре - бый - - ся, рас - пный - ся и по - гре - бый - - ся, рас - пный - ся и по - гре - бый - - ся, рас - пный - ся и по - гре - бый - . The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'т.' (piano).

15. kottapélda Bortnyanszkij: 15. koncert *Приидите воспоем, людие* 2. tétel

<sup>24</sup> *Sztichíra*: A keleti szertartások antifónája. Magyar Katolikus Lexikon: <http://lexikon.katolikus.hu/S/sztichira.html> (Utolsó megtekintés: 2018. 04. 23.).

A hosszú tartott hangokat fájdalmat kifejező, pontozott ritmusú sóhajmotívumok törik meg, a dallamot kromatikus lépések jellemzik. Ez utóbbi inkább a basszusban figyelhető meg, ami a nyugat-európai zenében oly drámai hatású, ereszkedő kromatikus kvart, a *passus duriusculus* oktáv törésekkel gazdagított változata. A kottapéldában is megfigyelhető, majd a további zenei anyagban is jellemző a szűkített szeptim használata, ami gyakran alkalmazott zenei eszköz a keresztre feszítés ábrázolásában. A nyugat-európai zenéből is ismert zenei jegyek alkalmazását a szoprán-tenor közötti szextpárhuzam teszi sajátossá, oroszossá.

A tétel végén gyakorlatilag cezúra nélkül, *attacca* robban be az utolsó rész feloldó jellegű, ujjongó karakterű összkara. (16. kottapélda)

Oживленно  
gr.

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts (soprano and tenor), and the bottom two are piano accompaniment. The music is in D major and 4/4 time. The tempo is marked 'Oживленно' (Allegretto) and the dynamic is 'gr.' (grando). The lyrics are in Russian: '- ся и вос-кре-сый, и вос-кре-сый, и вос-кре-сый, - ся и вос-кре-сый, и вос-кре-сый, и вос-кре-сый, и вос-кре-сый, - ся'. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piano part features a chromatic quart in the bass line.

16. kottapélda Bortnyanszkij: 15. koncert *Приидите воспоим, людие* 3. tétel

A feltámadás szóra írt zenei anyag tempója igen élénk, a dallamok fürgé ritmusértékekben felfelé törnek. Bortnyanszkij ennél a kezdésnél is szólampárokat alkalmaz, ezúttal a női és férfi szólamok örömteli párbeszédét hallhatjuk. A szoprán-alt páros között az első motívum kürtmenetszerű, aztán a tercmenetek válnak jellemzőbbé. Az előző tétel szomorú h-mollja hamar dúrrá változik, először A-dúrba vált, majd a mű alaphangneme, a D-dúr tér vissza. A szerző a későbbiekben az öröm kifejezésére gyors, melizmatikus dallamokat, felugró kvarttal induló sűrű imitációt, rövid szakaszokból álló *szóló-tutti* felelgetést, valamint ritmikus homofóniát alkalmaz ebben a finálé tételben.



A mozgalmas, élénk tempójú, ujjongó kezdés *tutti*, de a szólampárok – basszus-szoprán kitarított hangja, tenor-alt szextpárhuzama – jól megfigyelhetők. A második ütem hármashangzat-felbontása után a szerző, a nála már megfigyelt módon, kiemeli Isten nevét. A határozott bevezető motívumot hangcsoportok szerepeltetése követi, azaz a női tercettek és férfi szólamok felelgetnek. Gyakoriak a tercspárhuzamok és a szólamcsoportok közötti tükörmozgás. A tétel végig a teljes karra íródott, akárcsak a finálé, ami lassú menüett jellegű, és egy kánonnal kezdődő *tutti*-szóló tétel után hozza vissza a nyitó zenei anyagot.

A művek formai kialakításának fejlődését leginkább az imitációk, *fugatok* változásában lehet megfigyelni. A polifonikus fejlesztés a korai koncertekben igen kezdetleges, gyakran kánonszerű. A belépő szólamok nem követik feltétlenül logikusan a kezdeti témát, ebben is megfigyelhető egyfajta szabadság. Ezek az imitatív részek rövidek, csupán egy-egy zenei szakasz elején rajzolódni ki, aztán a szokásos felelgetés, szólampáros felrakás, *tutti*, vagy tercett következhet. A témák többnyire csak néhány hangból álló dallamkezdemények. Kezdetben az ilyen típusú szerkesztésmód is inkább a koncertálás szolgálatában állhatott, mintsem önálló formaként jelentkezett.

Kánonszerűen kezdődik az előbb tárgyalt 6. koncert 2. tétele. (18. kottapélda)

Не скоро

бо - го - леп - но сла - во - сло - бо - го - леп - бо - го - леп

18. kottapélda Bortnyanszkij: 6. koncert 2. tétel indítása

Ez a tíz hangból álló téma igen hosszúnak számít a korai koncertek imitációi között. Mind a négy szólam ugyanazt a dallamot hozza, ugyanarról a hangról, a példában látható alt szólam mintájára. A témák elhangzása után a szólamok párokba rendeződnek, a tétel egy ideig a teljes kórus énekével folytatódik.





válnak. A késői darabok záró tételében már végigvonul a polifonikus gondolkodás, akár a teljes zenei anyag fúga-szerűen épül fel.

Ez természetesen nem idegen a korszak vokális zenéjétől, hiszen karfúgákat találunk a bécsi klasszikusoknál is az oratorikus művekben. A különbség az, hogy itt mindez *a cappella* kell, hogy megvalósuljon a műfaj követelményeinek megfelelően. Sajátos az is, hogy teljesen szabályos felépítéssel ritkán találkozunk, a témák átalakulnak, szabadon variálódnak, sőt néhány téma az első bemutatáskor kétszólamú. Erre találunk példát a 25. koncert utolsó tételében. (20. kottapéldák)

20. kottapéldák Bortnyanszkij: 25. koncert *He умолчим никогда, Богородице*<sup>27</sup>



A téma első megszólalása tehát két szólamban, alt *divisivel* történik, mely a sajátosság orosz zenei nyelvezetet – terc- és szextpárhuzam – tükrözi, ötvözve a klasszikus kürtmenettel az indításnál. A második belépő szólam erre már hagyományos módon, egyszólamban felel:



Domináns hangról indított tonális válasz ez a tenor szólamban, ami az előző dallam felső szólamára reagál. Harmadikként a basszus lép be a *dux* témát, azaz annak már csak a felső szólamát énekelve, némi változtatással:



A négyszólamú kiépülést a szoprán *comes* belépése fejezi be, ami teljesen megegyezik a tenor szólamával:



A témákhoz ellenszólam társul, ami állandóvá válik, kontraszsubjektumként értelmezhető.

<sup>27</sup> A Boldogasszonyhoz szóló *troparion*.

Különleges kezdete van a 121. zsoltárra írt 24. koncert utolsó tételének is. Ebben az egymást követő témák mindegyike variálódik valamilyen módon. (21. kottapéldák)

21. kottapéldák Bortnyanszkij: 24. koncert *Возведох очи мои в горы*



Az alt és tenor szólam kezdi az imitációt természetes, majd összhangzatos a-mollban kevés időbeli eltéréssel. Az előbbi felugró kvart indítására kvinttel kezdődő tonális választ kapunk, amelyben később is van némi eltérés a lefelé ereszkedő dallamvonalban. A másik szólampár első tagja a 3. ütemben lép be:



A basszus nyolcad helyett negyed értékkel kezd, valamint a 7. hangtól transzformálódik, e-moll felé veszi az irányt, amelyben az úgynevezett *fuga-expozíció* zárata történik majd. A szoprán a tenor mintájára szabályosan a *comes* témával lép be, ám a dallam iránya megváltozik, tulajdonképpen tükörtémát láthatunk. Bortnyanszkij *fugato* jellegű tételeiben a kissé szabadabb gondolkodás mellett jellemző az is, hogy ezekben a részekben is alkalmaz szólolistákat. Ebben a tételben is így van, közvetlenül az imitációs témák torlasztott megjelenése előtt a záró szakaszban, ahol ezt a *strettát* rövid, két ütemes szóló-tercett előzi meg, majd a témák elhangzása után ugyanaz a szólolistákra épülő zenei anyag újra elhangzik, nyilvánvalóan a koncertálás egyik eszközeként.

A későbbi koncertekben, mint fentebb említettem, gyakran imitációs szerkesztésű finálét találhatunk. Hosszabb imitáció figyelhető meg például a 18., 19., 20., 29. koncert utolsó tételeiben. Fuga jellegű zárótétele van a 25., 27., 28., 30., 31., 32., 33. kórusműnek. Ezek közül legösszetettebb és legérdekesebb a 27. koncert zárása.

A c-moll alaphangnemű tétel végig kórusra íródott, ezúttal hiányoznak a szóló-állások. A zenei anyag két témára és azok variánsaira épül. Az 1. téma felívelő, majd kromatikusan ereszkedő dallamvonallal járja be a c-mollt.

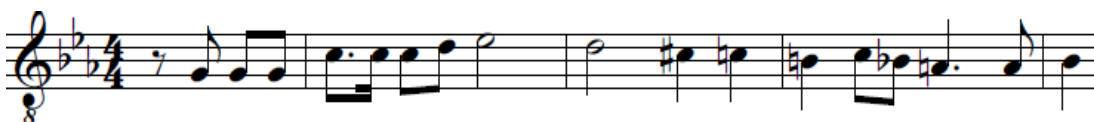
22. kottapéldák:



Erre először nem a *comes* felel, hanem a 2. téma, egyfajta ellenszólam a szopránban:



Ennek a dallama is felfelé indul, de skálaszerűen, majd az ereszkedés autentikus ugrásokkal történik, szekvenciálisan. Ez a téma a későbbiekben gyakran a leugró hangközök helyett szintén szekundlépésekkel (bár nem kromatikával) halad lefelé. Az 1. téma *comes* változatát a tenor szólamban hallhatjuk.



Ez a kvint kezdésre kvart hangközzel felel, őrizve még a c-moll kereteit, majd modulál g-mollba. Vele tart az alt a 2. téma g-moll változatával, ami a zárásától eltekintve teljesen reális az első megjelenéshez képest:



A tétel következő részében Bortnyanszkij ezekkel a zenei motívumokkal, azok részleteivel, ritmikájával dolgozik, barokkos szekvenciákat hoz, majd elidőzik a paralel Esz-dúrban. Érdekes módon ennek dominánsán áll meg a szabad fejlesztésű rész végén, hosszan kitartott basszus *B* orgonapont után, ezzel készíti elő a témák visszatérését c-mollban *G* domináns akkord helyett.

A visszatérés *general pausa* után következik, és bár a szólamok belépési sorrendje megegyezik, a 2. téma – a fent említett módon – olykor változik, és rövid motívumok jelentkeznek ellenszólamként a témát később hozó szólamokban.

A tétel végéhez közeledve a zeneszerző kissé feldúsítja az apparátust, a szoprán és tenor szólamokban osztásokat láthatunk, ami két belső tercetteket hoz létre. Ezekre hangcsoportokra épül a gyakran alkalmazott zenei párbeszéd. (23. kottapélda)

23. kottapélda:

A kialakult háromszólamú motívumokban a szokásos 1+2-es szólamelosztást láthatjuk, melyből a két felső tercpárhuzamban mozog. A rövid motívumok, melyek szekvenciálisan ismétlődnek, a témák ritmikájára íródtak, sőt emlékeztetnek azok melodikájára is. Ezt követően a tétel *kódája* következik, melyet sűrű motívum-ismételés, szekvenciális fordulatok, alsó és felső orgonapont jellemez, végül pedig ritmikailag kiszélesített záró frázis a 18. zsoltár 23. versére: *Mert minden ítélete előttem és rendeléseit nem hánytam el magamtól.*<sup>28</sup>

### 3.4. Kis formák

Az egyházi kóruskoncertekben a harmóniai összefüggések mellett Bortnyanszkij kisebb zenei egységeinek építkezése az, ami leginkább hordozza a klasszikus stílus jegyeit. A sűrűn előforduló mondatszerű frázisokon kívül gyakran találhatunk a művekben periódusokat, főleg a homofon szerkesztésű részekben. Ezek a leginkább letisztult formában a menüett jellegű tételekben jelentkeznek, a tercettek zenei anyagában. Valamelyest emlékeztetnek a bécsi klasszikusok, Haydn és Mozart vokális tercettjeinek építkezésére is. Kiváló példákat találunk erre a korai és késői koncertek sorában egyaránt. (24., 25. kottapélda)

<sup>28</sup> Károli Gáspár fordítása.

Довольно медленно

- ем. Да вос-хва-лят и-мя Е-го в ли-це,  
да вос-хва-лят и-мя Е-го в ли-це,

## 24. kottapélда Bortnyanszkij: 1. koncert, 3. тétel kezdete

Ez a periódusok egyik legtipikusabb példája, előbb fél-, majd egész zárlattal (mindkettő a sajátos súlyos-súlytalan relációt hozza), valamint funkcióáthelyezéssel korrespondenciával az elő- és utótag között. A dallamvezetésben azonban itt is megfigyelhetők a *lírai kant* sajátos jellegzetességei és a tercparhuzamos kapcsolat a két felső szólam között. Ez a lassú menüett típusú zene kivételesen harmadik tételként szerepel az 1. koncertben, mert ez négytételű (lásd a táblázatban).

A későbbi művek közül a már említett 24. koncert analóg helyét emelném ki.

Покойно  
А. т. Соло

Не даждьво смя-те-ни-е но-ги тво-е-я, ни-же воз-  
ни-же воз-  
дрем-лет хра-няй-тя:  
-дрем-лет хра-няй-тя:

## 25. kottapélда Bortnyanszkij 24. koncert 2. тétel

Ez a tétel az előzővel ellentétben szólistákkal indít, a nyolcütemes periódus pedig modulál a +1-es hangnembe. A női szólamok az elején tercpárhuzamban énekelnek, és tonikai zárlatot sejtet az első megállás. A basszus csak az utótagban lép be a harmóniák alátámasztásaként. A G-dúrhoz a váltódomináns jellegű harmóniák vezetnek el (7. ütem emelt alapú szűk IV<sup>6</sup>-DD II<sup>7</sup>). Ebben a periódusban nincs korrespondencia.

Bortnyanszkij sorozatában sok, a fentiekhez hasonló zenei egységet lehet felfedezni, természetesen a zárlatok és olykor az ütemszámok is variálódhatnak. A szabályosabb periodikus építkezés azonban mintha a későbbi koncertekre volna jellemzőbb. A koraiakban ritkább a logikusan kidolgozott egység, inkább különböző zenei motívumok összeillesztését figyelhetjük meg, amelyek többnyire bi- vagy tripódikusak. Ebben a tekintetben is látható tehát a fejlődés, az idő előrehaladtával. A korábban bemutatott 1. koncert indítása például még a motivikus építkezésben való gondolkodást mutatja. (3+2+2 ütem)

A kidolgozottabb periódushoz a későbbi koncertekben igen gyakran kapcsolódik külső bővítményként még négy ütem a koncertek elején, így a 12 ütemes egység többször előfordul a mű elején, mint egyfajta kezdő téma.

### **3.5. Hangnem, harmónia, dallam**

Bortnyanszkij korai és későbbi kóruskoncertjei hangnemi felépítés szempontjából is eltérnek. A koncertek első harmadában gyakorlatilag csak alacsony előjegyzéses dúr alaphangnem fordul elő (C-dúrban íródott az első tizből öt mű), és a belső tételekben is meglehetősen ritka a moll tonalitás. Tulajdonképpen ugyanez jellemző a koncertek második harmadára is; a 21. koncert az első, amely moll alaphangnemű. Az ezt követő darabok között, melyek a bűnbánati koncertek sorába tartoznak, már több moll tonalitást találunk, és ezekben a belső tételek is értelemszerűen gyakrabban íródtak valamely rokon moll hangnemben.

A tételek hangnemi elrendezésében is van visszatérő minta. A legfőbb törvényszerűség – ami a korabeli honfitársak műveiben is mindig megfigyelhető – az az, hogy a nyitó és zárótétel hangneme megegyezik. A kóruskoncertek felépítésében gyakorlatilag ez a momentum a legfontosabb eleme annak, hogy – bár a tematika rendszerint más az első és utolsó tételben – mégiscsak van valamiféle visszatérés, ami

keretet ad a műnek. (Ezt természetesen a hangnemi egyezés mellett jelezheti tempó-és karakterbeli hasonlóság is).

A dúr nyitótételek után Bortnyanszkij a lassú részt általában a  $-1$ -es hangnemben indítja, így a háromtétéles opusok esetében a tonika-szubdomináns-tonika hangnemi rend a legjellemzőbb. Ritkábban előfordul a mollbeli szubdomináns hangnemi váltás is (például 13. koncert), vagy a párhuzamos moll alkalmazása a középső tételben (15. koncert).

Ha a darab négytétéles, akkor általában egy moll hangnemű rész ékelődik közbe. Ez többnyire diatonikus rokonságban van az alaphangnemmél: a tonikai, domináns (+1), vagy a szubdomináns ( $-1$ ) dúr paralelje. Általában a lassú,  $3/4$ -es,  $-1$ -es hangnemű tételt követi, ritkábban előtte helyezkedik el.

A tételek hangnem tekintetében sokszor zárt egységet alkotnak, azonban az utolsó rész előtt, a klasszikus stílusra jellemző módon gyakran előfordul, hogy – akár hosszabb előkészítés után – a zenei anyag az alaphangnem dominánsára érkezik, mintegy előkészítve a hangnemi visszatérést.

A moll alaphangnemű kóruskoncertekben az esetek többségében a párhuzamos dúr hangnembe történik a kimozdulás (például 21., 24., 27. koncert), ritkábban a  $+1$ -es mollba (25. koncert), vagy ismét  $-1$ -es irányba, a  $-1$ -es moll paralel dúr hangnemébe (30., 32., 33. koncert).

Modulációk tekintetében Bortnyanszkij kóruskoncertjeiben szintén a klasszikus irányokat lehet megfigyelni. A nyitó tételek elején rendszerint a  $+1$ -es hangnembe modulál, ami akár a szonátaforma hangnemi fejlesztésére is utalhatna. Ám ezt követően szinte mindig visszatér az alaphangnem, és abban zár a tétel. További lehetséges hangnemi célpontok a paralel,  $-1$ -es hangnemek és azok diatonikus rokonai. A legsűrűbb hangnemi változások általában a lassú tételekben fordulnak elő, gyakran négy-öt hangnemet is bejár. Ilyen többek között a 3. koncert második tétele is. (25. kottapélda)

Не скоро

А. Соло т.

Же - ла - ни - е серд - ца е - го дал е - си, дал е - си е -

Т. Соло т.

Б. Соло т.

Же - ла - ни - е серд - ца е - го дал е - си е -

Д. Соло т.

и хо - те - ни - я уст - ну е - го

Т. - му, т.

и хо - те - ни - я уст -

Б. т.

- му,

т.

Соло

не - си ли - шил, не - си ли - шил е - го, и хо -

Все т.

Соло

Все т.

- ну е - го не - си ли - шил, не - си ли - шил е - го,

Все т.

Д.

- те - ни - я уст - ну е - го, и хо - те - ни - я уст - ну е - го

А.

1475R

26. kottapélda Bortnyanszkij: 3. koncert- *Господи! силую твою возвеселится царь* 2. tétel eleje

Amint a 21. zsoltárra írt koncert részletében is látható, modulációs eszközökként is a klasszikus szerzők által gyakran alkalmazott harmóniai fordulatokat alkalmazza Bortnyanszkij. A közös akkordos diatonikus moduláció mellett a mellék- és váltódomináns akkordok segítségével történő váltások a jellemzők.



A négyütemes frázisokból építkező tétel első kis egysége F-dúr. A tercettek szólamelosztása a *kantra* jellemző: 2+1-es. A felső két szólam tartozik össze szext-, majd a következő egységben tercpárhuzamban mozogva. Az első négy ütem F-dúr V. fokára érkezik, ami a következő részben már C-dúr I. foka, tehát közös akkordos, diatonikus a moduláció. A férfi és női tercettek párbeszéde végig C-dúrban történik, és ezt a hangnemet megerősíti a teljes kórusra írt zenei anyag frázisa is, egy összetett autentikus zárlattal.

A következő szóló tercett alt szólama C hangra már emelt negyedik hangot tartalmazó skálát énekel, váltódomináns jellegű harmóniával megcélozva a G-dúrt. A tétel további részében megjelenik még a D-dúr, egy *maggiore-minore* akkordváltással a g-moll, majd a c-moll, melynek dominánsa G-dúr tonikája lesz. Ebben a hangnemben ér véget ez a hangnemi szempontból igen mozgalmas rész, előkészítve a C-dúr tonalításban lévő folytatást.

Az, hogy a koncertek első és utolsó tétele mindig egyező hangnemben van, az első tétel általában kitér a +1-es hangnembe, és több zenei témát is felsorakoztathat, valamint a középső részben gyakoriak a modulációk, akár utalhatna egy nagy ívű szonáta elvben való gondolkodásra egy-egy darabon belül. Szkrebkov a tanulmányában utal is erre. Azonban ennek az elméletnek ellentmond néhány tény: az első szakasz végül általában alaphangnemben zár, az utolsó részben pedig szinte soha nincs visszatérő téma, már ismert zenei motívum.

Bortnyanszkij harmóniakezelése nem tér el a korabeli stílusban megszokottól. A bécsi klasszikus szerzők műveihez képest talán egyszerűbb is. A diatonikus alaphármasok és szextakkordok alkalmazása mellett kevesebb a négyeshangzat, a domináns zárlati akkordot leszámítva. Alterációk tekintetében sem túlságosan bőséges a választék, a már említett mellékdominánsok mellett előfordul a szűkített IV<sup>7</sup>, moll hangnemű tételekben lehet találkozni a nápolyi II szexttel, és elvétve akad egy-két bővített szextes harmónia. Megállapítható, hogy a korszak jellegzetes, döntően diatonikus és egyszerű harmóniakészletét használta.

A melodika azonban jóval izgalmasabb. Annak ellenére is, hogy a kiadásban aligha szerepel az összes díszítés, tekintve, hogy Csajkovszkij egyszerűsített egyes részeken a saját belátása szerint. A Vedel koncertekről szóló fejezetben láthatjuk majd, hogy mennyire gazdag lehet a díszítő elemek tárháza a szólókra írt tételekben.

Bortnyanszkij kórusműveiben a dallamvilág oroszosnak és nyugatiasnak, klasszikusnak és barokkosnak egyaránt nevezhető. A Vedel fejezetben az is világossá

válik majd, hogy ő inkább hazája zenei hagyományaira épít a dallamformálásban, erre utalnak az állandó terc- és szextpárhuzamok, a hihetetlenül gazdag díszítésmód, a különleges skálák használata. Bortnyanszkij is alkalmazza ezek egy részét; ettől sajátos az összkép, ha a kóruskoncertjeit hallgatjuk, viszont nála a barokk és bécsi klasszikus mesterek eszköztára erőteljesebben van jelen.

Az igen gyakran előforduló terc- és szextmenetek mellett a legjellegzetesebb együtthangzás a kürtmenet, amit a zeneszerző gyakran alkalmaz. Ez a bécsi klasszikában is jellemző dallammenet hasonlít az orosz népi többszólamúság fordulataihoz. Bortnyanszkij műveiben előfordul két szólam szólisztikus megszólalásánál, vagy elrejtve a teljes kórus megszólalásakor. A 11. koncert első tételének lassú bevezetője után így indítanak a szoprán szólamok: (27. kottapélda)

Довольно медленно  
Соло

бла-го-сло-вен Гос-подь, я-ко у-слы-ша  
- вен Гос-подь, я-ко у-слы-ша  
Гос-подь,  
Д.  
глас мо-ле-ни-я мо-е-го, у-слы-ша глас мо-  
у-слы-ша глас мо-

27. kottapélda: Bortnyanszkij: 11. koncert *Благословен Господь*<sup>29</sup>

A 28. zsoltár 6. sorát feldolgozó néhány ütemes lassú bevezető után – ami a teljes karra íródott – a női szólamok élénkebb mozgású jellegzetes hangközmenetét hallhatjuk. A szext, kvint és terc hangközökből álló kétszólamúság érzékletesen fejezi ki a szövegben érezhető örvendezést: ...*hogy meghallgatta esedezéseimet.*

A 11. koncert utolsó tétele három szólamban kezdődik, itt tehát a két felső kürtmenetét harmóniákká egészíti ki az alsó szólam, ami főként hármashangzat felbontásokat rajzol meg. Fontos megemlíteni, hogy a kóruskoncertekben a

<sup>29</sup> *Áldott az Úr.* 28. zsoltár, 6. vers. (Károli Gáspár fordítása).

hármashangzat felbontások leginkább az ujjongó, dicsőítő részekben vannak jelen. A 71. zsoltárból való szöveg is ilyen: *Megtelik szájam dicséreteddel, minden napon a te dicsőségeddel.*<sup>30</sup>

118

Д. Оживленно *Соло гр.*  
я - ко да вос - по - ю, вос - по - ю

А. *Соло гр.*  
я - ко да вос - по - ю, вос - по - ю,

28. kottapélda Bortnyanszkij: 11. koncert utolsó tétel

A kürtmenet tehát gyakori, számos példát találhatunk rá a 35 koncertben, és amint azt láthattuk, fugatéma kiegészítője is lehet egy kísérszólam, ami a kürtmenet töredékeit hozza létre. (Bortnyanszkij: 25. koncert *Не умолчим никогда, Богородице*)

Barokk jellegzetességként az imitációk és fugatok mellett elsősorban az autentikus szekvenciák nagyszámú jelenlétét lehet megemlíteni, amelyek többnyire a koncertek záró részében vannak jelen. A 20. koncert fináléjában az imitációs szakaszokat olykor felváltja a szabad dallami fejlesztés (29. kottapélda).

<sup>30</sup> 71. zsoltár 8. (Károli Gáspár fordítása).

- са Тво-я,  
 и до-ны- не воз-ве- щу чу- де- са Тво-  
 чу- де- са,  
 воз-ве- щу чу- де- са, и до-ны- не воз-ве- щу чу- де- са Тво-  
 воз-ве- щу чу- де- са Тво-я,  
 - я, чу- де- са Тво- я,  
 Тво- я,  
 - я, чу- де- са Тво- я,  
 и до- ны- не воз-ве- щу чу- де- са Тво-

29. kottapélda Bortnyanszkij: 20. koncert *На Тя, Господи, уповах*<sup>31</sup>

A szintén a 71. zsoltárt feldolgozó koncert alaphangneme B-dúr. A példában a 2. ütemben kezdődő szekvenciát férfi és női szólampárok felelgetése előzi meg. Ezután tulajdonképpen autentikus szeptim-szekvenciát hallhatunk – II<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, I<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup>, VII<sup>7</sup>, MD III<sup>7</sup> –, melynek harmóniáit kissé elmosza a késleltetett figurációkat hozó alt szólam. A szeptimek sorozatának utolsó, mellékdomináns tagja a paralel g-mollba vezet. Ennek a hangnemnek a dominánsán zár ez a rész, majd indul egy újabb imitáció a tételben.

Igen sűrű és mozgalmas zenei szövete van a 17. koncert utolsó sorainak. (30. kottapélda)

Тя, у-по-ва-

<sup>31</sup> 71. zsoltár 1. *Te benned bízom, Uram!* (Károli Gáspár fordítása).

30. kottapélda Bortnyanszkij: 17. koncert *Коль возлюбленна Сеения Твоя, Господи*<sup>32</sup>

*Seregeknek Ura! Boldog ember az, a ki bízik benned.* - mondja az utolsó rész szövege, a zsoltár utolsó verse. Ennek az örömnak, bizakodásnak a kifejezésére Bortnyanszkij egy folyamatosan hömpölygő, a szólamokban kvart felugrásokkal teli kartételt komponált. A zenei anyag mozgalmasságát a komplementer módon létrejövő, szinte állandó nyolcadmozgás is segíti. A kottapélda 2. ütemében kezdődő szekvencia kétrétegű: az apró értékekben mozgó alt szólamot egy negyed eltolással imitálja a basszus, a szekvenciális motívumok felfelé haladnak. A másik két szólam szerepe inkább a harmóniai kitöltés az alaphármasok autentikus sorozatában (I-VI-II-VII-III-I-IV). A dallamok mindvégig melizmatikus jellegűek a *bízik* szóra épülve.

A koncert zárásaként a szubdomináns, majd a *h* basszusra épülő váltódomináns akkord után hosszan kitartott domináns orgonapont következik, amely felett továbbra is igen élénk a szólamok mozgása. A domináns akkordok váltakozása után a *benned* szót kiemelve a várt I. fok helyett egy jelentős álzárlat következik váltódomináns terckvartra lépve. Ezt követően egy ritmikailag kiszélesített, szintén domináns és dominánst körülíró akkordokból álló két ütem vezet az F-dúr zárathoz. Az orgonapont

<sup>32</sup> 84. zsoltár 2. *Mily szerelmetesek a te hajlékaid, Seregeknek Ura.*

jelenléte, valamint a kiszélesített záró motívumok – akár az itt láthatónál jóval hosszabban is – gyakori jelenségek a zeneszerző kóruskoncertjeiben.

### 3.6. Koncertálás

Ennek lehetséges eszközeiről a Vedel-kóruskoncertekről szóló fejezetben írok bővebben. A 18. századi kóruskoncert komponisták koncertáló eszközei igen hasonlóak. Bortnyanszkij ide vonatkozó eszköztára annyiban tér el a Vedel által használtaktól, hogy a szólistákat sokkal változatosabb összeállításokban alkalmazza. Az udvari kórusban számos tehetséges, fiatal énekes volt – felnőtt és gyermekhangok egyaránt –, érdemes volt az adottságaikat kihasználni.

Vedel sokkal inkább ragaszkodott az szláv hagyományokhoz, és az autentikus többszólamúság mentén képzelte el a szóló részeket, azaz nála szinte kizárólag tercettek lehet találni, bár azt igen sokféle összeállításban.

Bortnyanszkij kórusra írt kompozícióiban azonban nem ritka, hogy egyéni szólista is szerepet kap, igaz, csak egy-egy sor erejéig. Jellemző továbbá a szőlampárokban való gondolkodás is, sőt négyszólamú zenei anyag is épülhet szóló hangokra. A fentebb idézett részletekben ezekre többnyire már láthattunk példákat.

Álljon itt végül egy részlet, amelyben a szólisták többféle felállásban szerepelnek, a részlet a 24. koncert már idézett 2. tételének folytatása. (31. kottapélda)

The image shows a musical score snippet with four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics in Russian. The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are: "ни\_ же у\_ снет" (ni\_ zhe u\_ snet) and "се не воз\_ дрем\_лет," (se ne voz\_ drem\_let,). The score includes markings for "Соло т." (Solo) and "(Соло) т." (Solo).

## 31. kottapélda Bortnyanszkij: 24. koncert 2. tétel-részlet

Először férfi tercett és női szólampár között osztja fel a zeneszerző a tétel második témáját, melynek hangneme G-dúr, az alaphangnemhez képest a +1-es hangnem. A zenei mondat második négy ütemében szóló kvartett énekel, autentikus zárlattal megerősítve a hangnemet. Ezt követően a zenei anyag a basszus és alt szólamok tercettjével, egy átmenet nélküli hangnemváltással C-dúrban folytatódik. A tercett hamarosan a –1-es F-dúr felé veszi az irányt, majd egy domináns zárlat után újra cserélődnek a szólisták szoprán-alt-basszus szólamra.

Bortnyanszkij koncertjeinek elemzésével reményeim szerint sikerült képet adni a szerző kórusművészetének gazdag eszköztáráról, a stílusok ötvözéséből létrejött egyedi hangról. Mindezt a három szerző egyházi műveinek bemutatása után részletesebben is összegzem.

#### 4. Az itáliai komponisták kóruskoncert-kísérletei

A Szentpéterváron tartózkodó külföldi zeneszerzők némelyike – vagy felkérésre, vagy a saját érdeklődéséből kifolyólag – írt *a cappella* kórusművet orosz nyelven, orosz stílusban. Valószínűnek tartják, hogy volt ilyen alkotása Hermann Raupachnak vagy Vincenzo Manfredininek is, de ezt nem sikerült bizonyítani.<sup>1</sup> Találtak azonban kottát Galuppi és Sarti kóruskoncertjeiből. A két itáliai komponista ilyen típusú művei próbálkozásoknak, kísérleteknek tekinthetők, az orosz minta követésének, a műfaj kínálta zeneszerzői eszközök leképezésének a szerzők saját stílusában. Alkalmaznak néhány jellegzetes szláv technikát, de ezek a kórusdarabok inkább csak megidéznek az orosz dallamvilágot, nem válnak igazán autentikussá.

Galuppit úgy értékelik az orosz kóruskoncert történetében, mint az új, olaszossá vált stílus megalapítóját, aki valószínűleg már Berezovszkij koncertjeinek keletkezése előtt létrehozta a kompozícióit ebben a műfajban, így a fiatal szláv szerző akár tanulmányozhatta is azokat. Azonban lehetséges, hogy ez fordítva történt, és Galuppi számára nyújtott kiindulópontot Berezovszkij kórusművészete, valamint az udvari kórus már meglévő repertoárja.<sup>2</sup> Mindenesetre Galuppinak ma tizennégy orosz nyelvű kórusművét ismerik, ezek közül három egyértelműen kóruskoncertként határozható meg. A művek fennmaradása – mint már említettem – Bortnyanszkijnek köszönhető, aki az 1810-es években kiadatta a darabokat.<sup>3</sup>

Sarti az operaszerzés mellett, 1784-85-ben Patyomkin herceg megrendelésére már komponált oratóriumokat zsoltárokra orosz nyelven, melybe – a tőle nem szokatlan, nagyszabású gondolkodás eredményeként – kúrtegyüttesnek is írt szólamot, a közönség nagy öröme.<sup>4</sup> Ugyanakkor kórusműveiben is remekül ötvözte az orosz hagyományokat saját polifonikus stílusával. Húsznál több orosz kórusművet hagyott hátra, köztük 6-8 szólamú és kétkórusos koncerteket is. Ahogy Galuppi és Berezovszkij kórusművészete kölcsönhatásban állhatott, úgy e téren Sarti és Bortnyanszkij is befolyással lehetett egymásra.

Két kompozíciót mutatok be röviden Galuppi és Sarti idetartozó művei közül. Mindkettő óorosz nyelven íródott és a húsvéti időszakhoz kapcsolódik. Eszerint

---

<sup>1</sup> M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 82-83.

<sup>2</sup> i.h.

<sup>3</sup> i.h.

<sup>4</sup> i.h. 219.



*bűnbánati koncertnek* tekinthetjük őket, amit a hangnemválasztás, a hangulati, karakteri tényezők egyaránt alátámasztanak.

Galuppi koncertje, a *Плотию уснув<sup>5</sup> exaposzteilarion*, ami Jézus haláláról, majd a feltámadásról és az afelett való örvendezésről szól.<sup>6</sup> A Jézus haláláról szóló mondat Galuppi művében mindössze egy háromütemes, bevezető jellegű zene, fájdalmas nyújtott ritmusokkal, hangsúlyokkal. A *мертвь* (*halott*) szó a bővített szextes harmónia után c-moll dominánsára érkezik, ami egyfajta várakozással teli feszültséget teremt (32. kottapélda).

Adagio.

Soprano

Pló - ū - yu u - snív yá - ko ĩertv, \_\_\_\_\_  
Пло - ті - ю у - снувъ я - ко мертвъ, \_\_\_\_\_

Alto

Pló - ū - yu u - snív yá - ko, yá - ko ĩertv, \_\_\_\_\_  
Пло - ті - ю у - снувъ я - ко, я - ко мертвъ, \_\_\_\_\_

Tenor

Pló - ū - yu u - snív yá - ko, yá - ko ĩertv, \_\_\_\_\_  
Пло - ті - ю у - снувъ я - ко, я - ко мертвъ, \_\_\_\_\_

Bass

32. kottapélda: Baldassare Galuppi: *Плотию уснув*, 1-3. ütem

A továbbiakban a mű gyakorlatilag két nagyobb részre tagolódik, melyből az első lassú tempóban, motettaszerűen dolgozza fel a szöveget, kifejezve annak hangulati változásait. Talán a szekvenciális menetek és az első rész egyszerűbb imitációs fejlesztései emlékeztetnek a hazai szerzők műveire.

Az első szakasz koronával ellátott domináns zárlaton áll meg, előkészítve a kiválóan szerkesztett fűgát, amelyben az első téma elhangzásával párhuzamosan megjelenik a *kontraszobjektum*, mindkettő más mondatrészt énekelve (33. kottapélda).

<sup>5</sup> ~ *Miután testében elaludt.*

<sup>6</sup> *Exaposzteilarion/ Exaposteilarion*: A görögkatolikus szertartásban a reggeli istentiszteleten elhangzó himnusz, vagy himnuszok csoportja. Magyar Katolikus Lexikon: <http://lexikon.katolikus.hu/F/f%C3%A9ny%C3%A9nek.html> (Utolsó megtekintés: 2018. 10. 01.).

**Allegro moderato.** [*mf*]

Mí - ra spa - sé - ñi - ye,  
ni - e,  
Pá - Pa -  
Pá - s'cha ñe - tje - ñi - ya mî - ra spa - sé - ñi - ye,  
ni - e,  
Па - ска не - тль - ни - я ми - ра спа - се - ни - е,  
ни - е,

33. kottapélda: Baldassare Galuppi: *Плотию уснув*, fűgáindítás

Ez a fajta szövegi rétegzés előfordul más klasszikus szerzőknél is, erre az egyik legismertebb példa Mozart néhány évtizeddel később keletkezett, *Requiem* című művének kettősfűgája. Bortnyanszkij koncertjeiben is akad ugyan kettősfűga, de azokban a témák ugyanarra a szövegre épülnek.

Galuppi fűgájában a két téma mozgása ellentétes irányú és ritmikájuk komplementer módon viszonyul egymáshoz. Összeadó, sűrű mozgásuk nagyszerűen kifejezi a feltámadás miatti ujjongást és Isten dicsőítését. A polifonikus szerkesztésű tétel vége előtt erőteljes álzárlatot hallunk (szintén bővített kvintszext), mely után néhány ütemes *kóda* zárja a művet. (34. kottapélda)

48

ye, spa - sé - ñi - ye, / e, spa - ce - ni - e, / mî - ra spa - / mi - ra spa -  
ye, spa - sé - ñi - ye, / e, spa - ce - ni - e, / mî - ra spa - / mi - ra spa -  
ye, spa - sé - ñi - ye, / e, spa - ce - ni - e, / mî - ra spa - / mi - ra spa -  
ye, spa - sé - ñi - ye, / e, spa - ce - ni - e, / mî - ra spa - / mi - ra spa -

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) of a choral piece by Baldassare Galuppi. The score is in G minor and 4/4 time. It consists of four staves, each with a vocal line and lyrics. The lyrics are in Latin and Russian. The lyrics are: 'Se - ce - ni - ye. ni - ye. ni - ye. ni - ye.'

34. kottapélda: Baldassare Galuppi: Kottapélda: Baldassare Galuppi: *Плотию уснув*, (záró ütemek)

A *kóda* kiszélesedő autentikus zárata igen jellegzetes a barokk és klasszikus korszakban, és Bortnyanszkij koncertjeiben is gyakran megfigyelhető. Érdeemes megjegyezni, hogy ez a néhány ütem nagyon emlékeztet a fentebb említett *Requiem Kyrie* kettősfűgájának záró szakaszára, amelyben Mozart szintén egy álzárati akkord után (szűk IV<sup>7</sup>), majdnem azonos harmóniamenettel zárja a tételt.

Azt gondolom, hogy Galuppi kóruskoncertje még igencsak kezdetleges példája a műfajnak. Ciklikusnak alig nevezhető, hiszen – bár két jól elkülönülő részből áll – az alaphangnem végig c-moll és a kezdő rész zeneileg mintha lassú felvezetője lenne a fűga-szakasznak. A koncertálás eszközeit ez esetben szólampáros felelgetések és a dinamikai árnyalások jelentik.

Sarti kórusműve összetettebb. A zeneszerzőnek a grandiózushoz, ünnepélyességhez való vonzódását már az apparátusból is látni lehet: a *Ныне силы небесныя* a szoprán és tenor *divisi* miatt gyakran hatszólamúvá válik. Ezenkívül ebben a darabban bizonyos tekintetben már jobban érzékelhető a ciklikus gondolkodás. Bár az alaphangnem végig g-moll, a szerkesztésmód, az előadói csoportok variációi és a hangulati különbségek, valamint a metrumváltás jól elkülöníthetővé teszik a részeket. Így összesen háromtétélesnek mondható a kompozíció, melynek első tétele több kis részre tagolódik. Mindazonáltal ez a ciklikusság messze áll Bortnyanszkij, vagy Vedel kóruskoncertjeinek felépítésétől, ahol cezúrák, hangnem- és metrumváltások egyaránt jelzik a tételek elkülönülését.

A szöveg népszerű lehetett: az áldozati (vagy feltámadási) liturgián elhangzó himnuszt többen is megzenésítették. Feldolgozta ezt akkoriban Bortnyanszkij, majd a 19. században többek között Alexander Seremetyev (1859-1931) és Csajkovszkij is.

A *Largo* tempójelzésű, lassan kiépülő, hosszú értékekben mozgó, misztikus hangvételű szakaszt (*Most a mennyei hatalmak láthatatlanul velünk szolgálnak*) egy koronás félzárlat után – hatalmas kontraszttal – tömörszerű forte akkordok követik. (*A Dicsőség Királya belép*)

The image displays two systems of a musical score. The first system, starting at measure 16, features five vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "zhah; se bo / жать; ce bo". The second system, starting at measure 21, features five vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "Цо - dit Tsař, Tsař / вхо - дить Царь, Царь".

35. kottapélда: Sarti: *Ныне силы небесныя* (16-23. ütem)

A két rész közti kontrasztot a dinamikán kívül a g-moll dominánsa (D-dúr akkord) utáni tercrokon kapcsolattal létrejövő hangnemváltás (B-dúr) is erősíti. A király szó (*Царь*) erőteljesen kiemelkedik, főként a második elhangzás fényes, tág szerkesztésű

Esz-dúr akkordja által. A *dicsőség* szó kifejezésére (*славы*) ezt követően hosszas, melizmatikus dallami fejlesztés következik.

A koronás szünet utáni rész orosz hagyományokat idéz. Tercettek, kvartettek és a már elhangzott, teljes karra írt részek váltogatják egymást színes összeállításban, a szokásos felelgető technikát alkalmazva. Ez igen hasonló az orosz szerzők koncertjeiben található szóló részekhez, bár itt nincs előírva a szólisták alkalmazása. Ráadásul a tercettekben két szólam között itt is gyakori a tercparhuzam, ami még autentikusabbá teszi Sarti zenéjét.

A súlypont az olasz komponista koncertjében az első részre esik, a 2. és 3. tétel jóval rövidebb. A 2. szakasz metrumba 3/4, a szólamok elosztása pedig 2+4: a két szoprán koncertál a többivel. A szeretettel és hittel való azonosulásról szóló rész felszabadult hangvételi, gyorsabb tempójú és szép ornamentikájú tercparhuzamokat figyelhetünk meg a szopránok kettősében. A többi szólam zenei anyagában archaizáló, plagális lépések hallhatók (3-4. ütem: g-moll I-V, majd B-dúr IV-I). A két apparátus közti koncertálás dinamikai árnyalásokkal is színesedik. (36. kottapélda).

36. kottapélda: Sarti: *Ныне силы небесныя* (88-92. ütem)

Az utolsó rész az *Alleluja* szóra épül. *Homofon* és *imitatív* szakaszok, negyedes mozgás és *diminuált* ritmikájú részek váltogatják egymást ebben a szövevényes, mozgalmas tételben.

114

Al - li - lu - ya, al - li - lu - ya,  
Ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я,

Al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya,  
Ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я,

Al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya,  
Ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я,

Al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya,  
Ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я,

Al - li - lu - ya, al - li - lu - ya,  
Ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я,

118

al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya,  
ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я,

al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya,  
ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я,

ya,  
я,

li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya,  
ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я,

al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya, al - li - lu - ya,  
ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал - ли - лу - я,

37. kottapéllda: Sarti: *Ныне силы небесныя* (114-121. ütem)

A sűrű, nyolcad értékekből álló belépések minden szólamon többször is végigvonulnak, változatos hangnemi kitéréseket (g-moll, c-moll, Esz-dúr) és szekvenciális fordulatokat eredményezve. A darabot rövid, autentikus zárlatokat ismételtető, ritmikus zenei függelék zárja.

Mindent figyelembe véve az itáliai szerzők kísérletei a kóruskoncert műfajában jók és érdekesek, bár sok, a műfaj befolyásoló elemet nem találunk bennük a nyugat-európai stílusjegyek megjelenésén kívül. Az biztosan állítható, hogy Galuppi a műveivel, tanításával befolyással bírt Bortnyanszkij kompozíciós stílusára. Kérdés, hogy a kóruskoncertjeit mennyiben vette alapul tanítványa a sajátjai megírása alkalmával. Elgondolkodtató az is, hogy a 18. század végén – a Bortnyanszkijjal egyidőben aktív –, többnyire Szentpéterváron működő Sarti e műfajban tett kísérletei

hatottak-e a szerzőre, vagy inkább Berezovszkij igen hasonló művei voltak mérvadók számára.

## 5. Vedel kóruskoncertjei

### 5.1. Kiadások, gyűjtemények

Artem Vedelnek körülbelül hatvan kórusművet tulajdonítanak, ebből legalább húsz a kóruskoncert műfajába sorolható. Ezek a művek több gyűjteményben megtalálhatók. A legismertebbek: Igor Szzonevitszkij antológiája, a *Sacred choral music a capella of Artem Vedel* (New York, 1990), valamint egy, a tizenkét egyházi kóruskoncertet is magába foglaló, 1996-os kijevi gyűjtemény, melyet 2000-ben Torontóban is kiadtak Vlagyimir Kolesnyik gondozásában: *Divine Liturgy and 12 Sacred Choral Concerti*.<sup>1</sup>

A Kijevi Zeneakadémián található emellett egy 2007-ben kiadott Vedel-gyűjtemény, melynek kiadását Mikola Hodbics és Tetjana Huszarcsuk felügyelte. Utóbbi már aktívan részt vett az előző kötet munkálataiban is, összefoglalót írva Vedel életéről, művészetéről.<sup>2</sup> A gyűjtemény címe: Artemij Vedel: *Духовни твори*, és az előző kiadásokon alapul, de modernebb, átláthatóbb kottagrafikával készült.<sup>3</sup>

Ezek a kiadások valószínűleg mind egy bizonyos kézirati gyűjtemény feldolgozásai. A kéziratok létezéséről elsőként 1854-ben számolt be egy cikkében V.I. Aszkocsenszkij.<sup>4</sup> Ebben az időben ezek az ő birtokában voltak, majd a Kijevi Teológiai Akadémia könyvtárának adományozta. Később ezek a kották a Kijevi Egyetem 1872-ben megnyílt Múzeumába kerültek. Amikor az bezárt, átszállították a hagyatékot a Pecserszkaja Lavra gyűjteményébe.

A kézirat tartalmaz Aranyszájú Szent János liturgiájából hat tételt, tizenkét kóruskoncertet és egy művet trióra és kórusra, a 10. és 11. koncert között. Ma a Kijevi Tudományos Akadémia Központi Könyvtárában őrzik, erre támaszkodva publikálta Vlagyimir Kolesnyik a kórusműveket.<sup>5</sup> Egy zeneszerző társával közösen vállalták a munkát, hogy hozzáférhetővé tegyék a mai előadók számára Vedel liturgiáit, kóruskoncertjeit. Az *Ukrainian Music Society of Alberta* (UMSA) intézte az adminisztrációs munkákat, beleértve a publikációs eljárást.<sup>6</sup> Az említett kanadai

---

<sup>1</sup> *Divine Liturgy and 12 Sacred Choral Concerti. Isteni liturgia és 12 egyházi kóruskoncert* (Kijev, Edmonton, Toronto: 2000).

<sup>2</sup> Tetjana Huszarcsuk: *The Musical Legacy of Artem Vedel*. Fordította: Victor Mishalow, Veronica Chuchman-Serhijczuk, Olesia Talpash (Kijev: 1996)

<sup>3</sup> Artemij Vedel: *Духовни твори, azaz Egyházi művek*. (Kijev: 2007.)

<sup>4</sup> V.I. Aszkocsenszkij történész, publicista, a Kijevi Teológiai Akadémia professzora volt. Cikke: *A. L. Vedel, az orosz zeneszerző*

<sup>5</sup> Veronica J. Chuchman: *Project to Publish of Artem Vedel*. (Edmonton: The Ukrainian Weekly, 1996. 05. 26.).

<sup>6</sup> I.h.



székhelyű szövetség célkitűzései között fontos helyet foglal el az ukrán zene támogatása, fejlesztése, a tehetséges fiatal zenészek felkarolása. A Vedel-művekből kiadott gyűjtemények, valamint az azokból szervezett koncertek az ukrán kutatóknak, előadóknak felbecsülhetetlen értékűek voltak, hiszen a művek feltárják az ukrán zenei hagyományok gazdagságát és egy szinte elfeledett zeneszerző művészetét.

A kéziratok a hitelesség szempontjából is igen nagy jelentőséggel bírtak. Amint az *Életutak* című fejezetben már említettem, Vedel művei több korabeli zeneszerző alkotásaival együtt háttérbe szorultak, nem kerültek kiadásra. Bortnyanszkij a zenei igazgatósága alatt más szerzőket részesített előnyben, és közvetlen zenei és társadalmi környezete sem segítette a komponista boldogulását. Nehéz meghatározni, hogy hány műve veszett el hanyatott sorsa, a perifériára szorulása és kompozícióinak betiltása miatt. Zeneműveit csupán kézzel írt másolatok formájában lehetett megtalálni és terjeszteni, mindez számos variánst és ezekben is hibákat, javításokat eredményezett.<sup>7</sup>

1902 és 1917 között már jelentek meg kórusművei, többek között a *Музыка и пенне* című újságban, amit 1894 és 1916 között adtak ki havi rendszerességgel Szentpéterváron.<sup>8</sup> Azonban ezek a kiadványok sem lehettek teljesen megbízhatóak a művek pontosságát illetően.<sup>9</sup> Egyrészt azért, mert a kiadóknak számos kézirati változat közül kellett választaniuk, másrészt maguk is módosítottak a nehezebb műveken úgy, hogy igazodjanak a kortárs liturgikus gyakorlathoz és az átlagos kórusok képességeihez. A darabok ritmikája, melodikus mozgása és a harmóniák szempontjából egyaránt történhettek egyszerűsítések. Ez az oka, hogy Vedel meglévő műveit rekonstruálni kellett: törölni az összes változtatást, téves szerkesztést és kideríteni azt, hogy valóban ő volt-e az adott kompozíció szerzője. Ezt a munkát vállalták fel a fent említett zenészek, kutatók, akiknek segítségével az utókor minden bizonnyal hiteles, megbízható képet kap Vedel műveiről. A kóruskoncerteket a Vlagyimir Kolesnyik-féle kiadásokban számozással látták el, ezeket használom majd a leírásokban, mellette megjelölve a mű pontos címét.

<sup>7</sup> Tetjana Huszarczuk: *The Musical Legacy of Artem Vedel*. Fordította: Victor Mishalow, Veronica Chuchman-Serhijczuk, Olesia Talpash (Kyiv, Ukraine 1996)

<sup>8</sup> *Музыка и пенне*, azaz *Zene és ének*.

[https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_music/5221/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/5221/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0)

<sup>9</sup> I.h.

## 5.2. Vedel kóruskoncertjeinek általános jellemzése

Marina Ritzarev leírása szerint Vedel kórusművészetében különféle hatások érezhetők. Ötvözte a klasszikus stílus jegyeit a *znamennij* énekek, a *kantok*, a zsoltárok és az ukrán dalok jellegzetességeivel. Kóruskoncertjei leginkább a bűnbánó koncert típusát idézik.<sup>10</sup>

Az elemzések során számomra az is kiderült, hogy ezek az 1794 és 1798 között keletkezett művek nem igazán köthetők egyértelműen egyetlen korstílushoz sem, mint például Bortnyanszkij esetében.<sup>11</sup> A kompozíciókban felfedezhető a barokk kor hagyatéka, a klasszikus stílus jellegzetességei, sőt akkordhasználat és hangnemi kapcsolatok tekintetében számomra a romantikus korszak jellegzetes fordulatainak előképei is felismerhetők. Integrálta tehát a *szólamos ének* hagyományait ezekkel a stílusokkal, melyek közül leginkább talán a klasszikus zenei jelenségeket lehet megfigyelni műveiben. A klasszikus stílusjegyeket valószínűleg Sarti és Vedel már említett harkovi elődje, a Bortnyanszkij-kortárs, Konsevics közvetítésével ismerhette meg.

A fentebb említett attitűdök mellett a műveket erőteljes egyéni hang jellemzi, egyfajta korlátok nélküli gondolkodással vegyülve. Ez a szabadság felfedezhető a formálásban, a hangnemi kapcsolatokban, a különleges skálák alkalmazásában és mindenekelőtt a szólók hihetetlenül gazdag díszítésében, ritmikájában.

## 5.3. A koncertálás eszközei

Vedel kóruskoncertjeinek apparátusa is vegyeskar és szólisták. A koncertáló technikák közül elsődlegesen ezek kombinációját alkalmazza a zeneszerző sokféle módon. Természetesen a legegyszerűbb a szóló-*tutti* váltogatás, ami előfordul tételen belül hosszabb szakaszok között, akár tételek között is triószerű szóló egységgel, de lehet rövidebb motivikus ismétlés is. A szóló szakaszokban ritka az, hogy egyetlen énekest használ, leginkább tercettek szólalnak meg. A három szólam elosztása a *kant* felépítéséhez és a szólamos ének hagyományaihoz hasonló, a két felső együtt mozog, főként terc, vagy szextpárhuzamban, az alsó pedig ad ehhez egyfajta alapot, leginkább

---

<sup>10</sup> Marina Ritzarev: *Eighteen-Century Russian music*. (USA, Burlington Ashgate Publishing Company 2006.) 298. o.

<sup>11</sup> Ведель Артем Лук'янович- композитор, диригент, співак, скрипаль (<http://www.ukma.edu.ua/index.php/component/content/article/91-about-us/vudatni-prof-stud/113-vedel>)

funkciós basszust. A szólisták szólamösszetétele is variálódik: lehet basszus és két női szólam, basszus és két tenor, basszus-tenor-alt, vagy alt és két szoprán. Fontos kritériumnak tűnik, hogy soha ne énekeljen egyszerre háromnál több szólam, még akkor se, ha az apparátus egy részen belül változik. (38. kottapélda)

**Maestoso**  
**Soli**  
**Пою Богу моему дондеже есм**

S.  
A.  
T.  
B.

По. ю Бо. гу мо. е. му, по. ю дон. де. же есм, по.

ю Бо. гу мо. е. му, по. ю дон. де. же есм, по.

По. ю Бо. гу мо. е. му, по. ю дон. де. же есм, по.

ю, по. ю, по. ю,

38. kottapélda: Vedel: 4. koncert – *Пою Богу моему дондеже есм*<sup>12</sup>

A 4. koncertet két női szólista indítja, akik szextpárhuzamban énekelnek egy szekvenciálisan ismétlődő motívumot. A basszus belépésekor a legfelső szólam kiszáll és a tenor alkot immár egy párt az alt szólammal, egy ideig tercekben mozogva, önállósulva, majd ismét a szextmenetet hozva. A sűrű melizmatikus díszítés a *Пою*, azaz *énekelek* szót jeleníti meg és bár igen nehéznek tűnik az, hogy ezeket a virtuóz dallamokat a szólisták egyszerre énekeljék, ez még Vedel egyszerűbb díszítései közé

<sup>12</sup> 146. zsolttár 2. *Dicsérem az Urat, a míg élek.*

tartozik. Ez és az ehhez hasonló zenei anyagok a dúsan díszített, melizmatikus, lassú (elnyújtott) parasztdalt, a *protyazsnaja*--t idézik.<sup>13</sup>

Kontrasztot hoznak létre a szólások és a kórus közötti zenei anyagok jellegzetességei. A szóló részek, amint láthattuk is, igen díszesek, bonyolultak, emellett megengedett egy viszonylag szabad előadásmód az éneklésük során. A kórusrészek egyszerűbbek, letisztultabbak ritmikai és dallami szempontból egyaránt, és ezekben a négyszólamú felrakás a legjellemzőbb. A szólók és *tutti* szakaszok között természetes módon jönnek létre dinamikai árnyalások, bár Vedel tudatosan rá is segíthetett erre az esetleges ide vonatkozó utasításaival.<sup>14</sup>

Koncertáló eszköz a szólamcsoportok alkalmazása. Ez is különféle felosztásokkal történik, gyakori a férfi-női csoportok felelgetése, vagy egy szólam (pl. basszus) szembeállítás a többivel. Kétkórusos koncert esetén értelemszerű a két együttes szembeállítás, a visszhangtechnikák, és ebben az esetben ehhez jön még akár négy szólista csoport alkalmazása. Ezt a későbbiekben még részletesebben ismertetem Vedel 9. koncertjének elemzése során.

A kontrasztálást erősítheti a kórus, vagy kórusok, szólista csoportok változatos elhelyezkedése, ami a templomi előadás esetén számos variációban lehetséges és a karvezető elképzelésére van bízva.

#### 5.4. Formai sajátosságok

A koncertek között van egyszerűbb, rövidebb opus (7. koncert – *Воскресни Господу*), de többnyire igen terjedelmesek, akár kórusfantáziának is lehetne nevezni ezeket. A 18. századi orosz kóruskoncert hagyományaihoz hűen Vedel művei is ciklikusak. A részeket cezúra különíti el és ez szinte mindig hangnemváltással is jár. A részek száma is igen különböző. A már említett, egyszerűbb 7. koncert hangnem és metrum szempontjából egyrészességet sugall, csak belső tagolódást lehet megfigyelni és ismétlődő zenei anyagokat. De ez a ritkább. A nagy részek (tételek) száma háromtól akár hétig is terjedhet és ezekben is csak ritkán figyelhető meg valamiféle visszatérés, ami a motívikát, karaktert illeti. Érdekes azonban, hogy a kórusművek első és utolsó

---

<sup>13</sup> *протяжная*. Műfaji meghatározás Nyikolaj Lvov – a 18. század végén Szentpéterváron élt polihisztor és népzene kutató – osztályozása szerint. Papp Márta: *Orosz népdal-dal-románc*. (Magyar zene, XLIV. évfolyam, 1. szám, 2006. február) 11.

<sup>14</sup> Arról, hogy a beírt előadói utasítások valóban tőle származnak-e, nincs információ.

tétele Vedelnél is szinte kivétel nélkül ugyanabban a hangnemben íródott, e szempontból tehát van visszaidézés, a szerző mintha keretbe foglalná a művet.

Az egységeket elkülöníti még a változatos tempók és karakterek alkalmazása. Tempójelzésekként főként *Adagio*, *Largo*, *Maestoso*, *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*, *Allegro vivace* utasításokat találhatunk, melyek a tételeket között tovább mélyítik a kontrasztot. A lassabb tempók inkább a szóló szakaszokra jellemzők, hogy kiteljesedhessen a gazdag díszítés és a viszonylag szabad zenei anyag. Gyors részek esetén *tutti* állások vannak és – elődeihez hasonlóan – a fináléra tartogatja a szerző a legélénkebb iramot.

Vedel műveiben a kis formák igen sajátosak, rendhagyók. Követik is a klasszikus mintákat, de sok szempontból el is térnek azoktól. Gyakran megfigyelhető egy egységen belül periodizálás, vagy zenei mondatra utaló motívika, de ezek felépítése számos esetben aszimmetrikus.<sup>15</sup> Ilyen például az 1. koncert 29-37-ig terjedő része, ami sok szempontból izgalmas. (39. kottapéllda)

29 **Andante**  
*Solo*  
Я. ко. же бо Жи. во. та  
Я. ко. же бо Жи. во. та

32  
Ма. тер к Жи. во. ту пре. ста. ви, пре.  
к Жи. во. ту пре. ста. ви,

35  
пре. ста. ста. ви, пре. ста.

<sup>15</sup> Persze nem szokatlan ez a bécsi klasszikában sem, többek között Haydn és Mozart műveiben is számos aszimmetrikus kis zenei egység található.

37 *Tutti mp*  
S. A.  
пре ста ви Ма тер,  
ви, *Tutti*  
T. B.

39. kottapélда: Vedel: 1. koncert *В молитвах неусыпающую Богородицу*<sup>16</sup> (29-37. ütem)

A férfiszólókra íródott kilenc ütem 4+5-ös tagolódású és periódusként értelmezhető, melynek mindkét zárata I. fokú, de az első ritmikailag gyenge és kevésbé tökéletes. Bár korrespondencia nem jön létre, a zárlatok érzékeltetik a formai egységet és az aszimmetrikusság szemmel láthatóan éppen a Vedelre oly jellemző virtuóz, harminckettes ritmusértékekből álló skálaszerű díszítés miatt jön létre. (35-36. ütem)

Ez a fajta szabadság egyébként is leginkább a szólistákat alkalmazó szakaszok sajátossága, bár leggyakrabban az *adagio* részeknél figyelhető meg. Ilyen a 2. koncert indítása a-mollban. (40. kottapélда)

*Adagio*  
S. *Soli* 1  
спа си мя, Бо же, спа си мя, Бо же, спа си мя, Бо же, я ко вни до ша  
*Solo*  
спа си мя, Бо же, спа си мя, Бо же, спа си мя, Бо же, я ко вни до ша  
A. *p*  
спа си мя, Бо же, спа си мя, Бо же, спа си мя, Бо же, я ко вни до ша  
во ди до ду ши мо с я, до ду ши мо е до ду ши  
6 *rit.*

<sup>16</sup> *Kontakarion* ~Isten anyja éber imádságában

Allegro maestoso  
mp

S.  
A.  
T.  
B.

я. Спа. си мя, Бо. же, спа. си мя, спа. си мя, Бо. же,

40. kottapélada: *Спаси мя Боже*<sup>17</sup> (1-9. ütem)

Ezt az *adagio* bevezető szakaszt női szólisták éneklék az orosz *kantra* jellemző 2+1-es szólamelosztásban. Itt is 4+5-ös a részek ütemszáma, de az első négy ütemben jól érzékelhető a 2+2-es tagolódás és a szekvenciális építkezés. A zenei mondatnak ez az első egysége klasszikus módon periodizál, a 2. ütem végén domináns, a 4.-ben tonikai zárlatot hozva. Az 5. ütemtől a felső tercmenetben mozgó szólamok szekvenciálisan emelkednek, megtámogatva a funkciós jellegű alt szólammal. A rész első megállása a-moll I. foka, de késleltetett és kevésbé tökéletes zárás, melyet az utolsó két ütem végén erős, tökéletes zárlat követ. Így ez az öt ütem önmagában 3+2-es felosztású és összességében a kilenc ütem aszimmetrikus zenei mondatként értelmezhető, melynek utolsó hangja a gyors rész *attacca* kezdete.

A homofon szakaszok mellett Vedelnél is gyakori az imitációs szerkesztés. Ez leginkább a gyorsabb tempójú részekben fordul elő, és többnyire dicsőítő hangvételi tartalmat fejez ki. Általában négy szólamban épül ki, lehet kánonszerű, vagyis minden szólam ugyanarról a hangról ugyanazt a motívumot hozza, de gyakoribb a szabályosabb imitáció, melyben tonikára domináns hangról történő indítás felel. Többnyire a záró tétel szerkesztésmódja imitációs, de a polifónia csak a négy szólam belépéséig tart, utána rendszerint szólamcsoportok közötti felelgetés következik és tutti befejezés. Az imitációk témái érdekes módon nem mindig emelkednek ki a zenei szövegből, előfordul, hogy megbújnak a kiépült többszólamúságban, illetve gyakori a szólamkeresztetés. Maguk a témák, vagy inkább kezdő motívumok nem túl hosszúak, egy-két ütemesek és nem is igazán bonyolultak.

Az 1. és 2. koncert záró részének imitációja igen egyszerű, inkább a reneszánsz polifonikus gondolkodást idézi. A néhány hangból álló kezdő motívumot

<sup>17</sup> 69. zsoltár 2. *Szabadíts meg engemet, oh Isten.*

kánonszerűen követi a többi szólam belépése ugyanarról a hangról, ráadásul regisztert sem vált a szopránhoz képest az alt (ugyanígy a férfiszólamok sem), így szólamkeresztezés lép fel. (41. és 42. kottapélda)

The image shows two systems of musical notation for a vocal choir. The first system, starting at measure 76, is marked 'Allegretto' and 'tr'. The lyrics are: 'во у. тро. бу Все. ли. вий. ся, Все. ли. вий. ся прис.' The second system, starting at measure 81, continues the lyrics: 'ли. вий. ся прис. но. див. ствен. ну. тро. бу Все. ли. вий. ся, Все. ли. вий. ся прис. но. во у. тро. бу Все. ли. вий. ся, Все. ли. вий.' The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like slurs and dynamics.

41. kottapélda: 1. koncert imitációs kezdése (76-85. ütem)

The image shows two systems of musical notation for a vocal choir. The first system, starting at measure 157, is marked 'Allegro' and 'mf'. The lyrics are: 'Да у. зрят ни щі і і воз. ве. се. Да у. зрят ни щі і і воз. ве. се. лять.' The second system, starting at measure 162, continues the lyrics: 'лять. ся, воз. ве. се. лять. ся, воз. ве. се. Да у. зрят ни щі і і воз. ве. се. лять. ся, воз. ни щі і і воз. ве. се. лять. ся, воз.' The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like slurs and dynamics.

42. példa 2. koncert imitációja (157-167. ütem)

A két téma indítása melodika és ritmika szempontjából hasonló – mindkettő a kvarttal feljebbi, tonikai hangra törekszik –, bár az első 2/4-ben van, a második pedig 2/2-ben, augmentált változatban. A szólamok belépési sorrendje is megegyezik. A *codetta* aztán



az 1. koncert esetében elvezet a domináns g-mollba, míg a 2.-nál a tonikai a-mollban marad. Igen különleges és Vedelre jellemző mindemellett az első koncert témájának bő szekundos dallama, amelyhez hasonló momentumokat a dallami jelenségekről szóló fejezetben még említeni fogok.

Vannak Vedelnek kóruskoncertjei, melyekben többször előfordul az imitációs szerkesztés. Ilyen például a 4. koncert, amelyet később részletesen ismertetek, a 6. koncert, amelyben a 7. zsoltár szövegét dolgozza fel, valamint a 27. zsoltárra komponált 8. koncert. Ez utóbbinak a záró, polifonikus szakasza már összetettebb témát dolgoz fel. (43. kottapélda)

**Allegro vivace**

187 Не от. вра. ти ли. ця Тво. е. го от ме. не, не от. вра. ти,  
 Не от. вра. ти ли. ця Тво. е.

194 не от. вра. ти,  
 го от ме. не, не от. вра. ти, не от. вра. ти, не от. вра.  
 Не от. вра. ти ли. ця Тво. е. го от ме. не,  
 Не от. вра. ти ли.

201 не от. вра. ти, не от. вра. ти, не от. вра. ти, не от. вра.  
 ти, не от. вра. ти, не от. вра. ти, не от. вра. ти,  
 не от. вра. ти, не от. вра. ти, не от. вра.  
 ця Тво. е. го от ме. не, не от. вра. ти, не от. вра. ти,

208 ти, не от. вра. ти ли. ця Тво. е. го от ме. не,  
 не от. вра. ти, не от. вра. ти, не от. вра. ти, не от. вра.  
 ти, не от. вра. ти ли. ця, не от. вра. ти, не от. вра.  
 не от. вра. ти, не от. вра. ти ли. ця, ли. ця Тво. е.

43. kottapélda: *Услыши, Господи, глас мой*<sup>18</sup> (187-212. ütem)

<sup>18</sup> 27. zsoltár 7. *Halld meg, Uram, hangomat.* (Károli Gáspár fordítása).

Az ötütemes téma – ami a zsoltár 9. versének első sorára épül. (*Ne rejtse el orczádat előlem*) A c-moll első fokának hangjait járja be átmenőhangokkal, váltóhangokkal kiegészítve, melyek közül a *fisz=ri* hang furcsa, keleties színt kölcsönöz a dallamnak. A 2. téma domináns hangról indul és a domináns g-mollt járja be. Mindvégig realisnak tűnik, ám a záróhangja által mégis tonális válasszá változik, előkészítve a 3. szólam *dux* témáját. A 4. téma ismét a *comes* és c-mollban zár a *fugato* kezdő szakasza.

Az ellenszólam egyfajta kontraszsubjektum, hiszen a téma anyagát követően állandósul az egyes szólamokban. Az imitációt követően szólampárok felelgetése következik (szoprán-tenor, alt-basszus) szekvenciális dallamfordulatokat hozva, komplementer módon kiegészítve egymást. Érdekessége ennek az autentikus szekvenciának, hogy mellékdomináns akkordokat használ és dúr hangnemeket érintve kanyarodik vissza az alaphangnemhez. Ez és maga a *fugato* is inkább barokk tradíciókat elevenít fel.

A szekvencia alkalmazása nem ritka Vedel koncertjeiben sem, és a 8. számúra különösen jellemző. Komplementer változatát figyelhetjük meg a darab 2. részében. (44. kottapélda)

118 *a tempo* *f* *mp*

1 ни. ни се воз. не. се, воз. не. се

125 *ГЛА.*

44. kottapélda: Vedel: 8. koncert (118-132. ütem)

Ugyanaz a típusú mellékdomináns akkordokat is tartalmazó autentikus szekvencia ez, Asz-dúr homofon indítás után Desz dúrban kezdve: I-IV-VII-III-md VI, és végül váltódomináns II. fok vezet vissza Asz dúrba, majd további moduláció következik a domináns hangnembe. Itt is a szoprán-tenor, alt-basszus szólampárok felelgetése látható, melyek egymást kiegészítve egy mozgalmas zenei szövetet hoznak létre. Ez a szekvencia többször visszatér ebben a tételben, más szólamfelrakásban is. A szekvenciális építkezés tehát megfigyelhető ebben a kiterjesztettebb változatában, de gyakran a kisebb egységek motivikus építkezését is ez jellemzi.

Vedel formálásában van egyfajta sajátos logika, de klasszikus vonásokat inkább a kis formai egységekben fedezhetünk fel, a nagy részek között nem igazán van összefüggés, visszatérés, csak néhány esetben találkozhatunk ilyennel. A kóruskoncertek tételeinek zenei anyaga is más és más, és Vedel esetében szintén nem emlékeztet egyetlen bécsi klasszikus műfaj formai felépítésére sem.

### 5.5. Hangnemi kapcsolatok, modulációk

Artem Vedel kóruskoncertjeinek többsége moll alaphangnemű, egy-két dúr tonalitású koncerttel találkozhatunk csupán. A moll hangnem, amint már említettem a 18. század 2. felének szentimentális hangulatú, úgynevezett *bűnbánó koncertjeire* igen jellemző. Dúr szakaszok előfordulnak a művekben, de ezek rövidebbek és ritkábbak.

A hangnemek kapcsolata Vedel műveiben a szokásostól az egészen rendkívüliig, sokféle mintát mutat. Leggyakoribb a diatonikus kapcsolatok alkalmazása – vagyis a +1-es, -1-es, vagy azok paralellei – a tételek között. Ilyen összefüggéseket mutatnak az 1. koncert tételei: c-moll, f-moll, c-moll; a 2. koncert egységei: a-moll, d-moll, a-moll, e-moll, a-moll. A 4. koncert – mely több szempontból

különleges és később alaposabban bemutatásra kerül – már távolabbi hangnemeket is érint: c-moll, f-moll, Desz-dúr, Gesz-dúr, c-moll. Vagyis az alaphangnemhez képest a 3. részben a nápolyi hangnemet használja, majd az utolsó részben a poláris hangnem bemutatása után érkezik vissza c-mollba. Persze például a 4. és 5. rész közötti váltás nem annyira kiélezett, mint azt gondolnánk, hiszen c-moll dominánsa felé veszi az irányt a zeneszerző a befejező rész kezdése előtt. Előfordul a tételek között a *minore-maggiore* váltás is.

Modulációk tekintetében is változatos képet mutatnak a kórusművek. Sűrűn fordul elő a közös akkorddal történő hangnemváltás, (pl. 1. koncert 4-5. ütem,) vagy a diatonikus moduláció alterált akkordot átértelmező változata. (váltódomináns, vagy mellékdomináns, pl. 2. koncert 20-23. ütem) Viszont nagyon gyakori az, hogy ezek a hangnemváltások átmenet nélkül történnek, egy g-moll lezárás után például rögtön c-mollban folytatódik a mű. Átmenet nélküli hangnemváltásként értelmezhető a 2. koncert 72-76. ütemeinek zenei folyamata. (45. kottapélda)

45. kottapélda: Vedel: 2. koncert (72-76. ütem)

Beethoven kedvelt hangnemi átmenetére emlékeztet ez a szóló-*tutti* részlet, amelyben a-moll a kiindulópont. A 72. ütemben kezdődő tonika-domináns-tonika inga után a koronás megállás a 74. ütemben, a-moll VI. fokán történik, majd ez előkészítés nélkül

F-dúr I. fokának tekinthető, és a darab ebben a *diatonikus terckapcsolatot* mutató hangnemben folytatódik.

Különleges akkordokat is alkalmaz modulációs eszközként a zeneszerző. Erre találunk példát az 1. koncert első nagy részében. (46. kottapélda)

46. kottapélda: Vedel: 1. koncert (15-20. ütem)

A részlet c-mollban indul, amelyből a 16. ütem kromatikus felső szólama alatti harmóniák segítségével Esz-dúrba modulál a szerző. Ez a taktus tulajdonképpen egy mellékdomináns szeptimeket és oldásukat tartalmazó szekvencia: c-moll V. foka után MD I kvintszett, MD IV. fok, ami már átértelmezhető Esz-dúr váltódominánsává, V. kvintszett, majd I. Az ilyen típusú moduláció nem szokatlan a klasszikus stílusban, viszont annál meglepőbb a 19-20. ütem közötti akkordok sorozata. A kiinduló harmónia az előbbi Esz-dúr I. foka, ami V kvintszextre lép, majd md III terckvartra. Ez már lehetne is c-mollba vezető akkord az új hangnem dominánsaként, azonban Vedel kromatikusán leszállítja a basszust, nápolyi hanggal színezett, bő szextes terckvartot létrehozva, ami a klasszikában csak elvétve fordul elő; a romantika mestereinél figyelhető meg inkább.<sup>19</sup> Ezt egyszerűen c-moll I. fokára oldva tér vissza az alaphangnembe a *kromatikus moduláció* végén.

<sup>19</sup>Természetesen akad példa a bécsi klasszikusok műveiben is nápolyi hanggal színezett bő szextes harmóniára, Mozart már említett *Requiem* című művének *Recordare* tételében is megfigyelhetünk ehhez hasonlókat a 108. ütemben, C-dúr hangnemi környezetben.

## 5.6. Hangnemek, harmóniahasználát, skálák

A kórusművek harmóniarendje elsősorban a bécsi klasszikus művek stílusát idézi. Ezt leginkább az autentikus akkordfűzések segítik elő, azok is főként a zárlatokban. Megfigyeltük a 17. századi koncertek esetében a *plagális* zárásokat, melyek pl. Rahmanyinovnál is visszatérnek később *neomodális* elemként. A 18. századi kóruskoncertek komponistái az összetett autentikus kadenciákat (T-S-Dk-D-T)<sup>20</sup> alkalmazzák. Vedelnél érdekes módon ez a végre gyakran szűkállású V<sup>7</sup>, majd terchelyzetű első fok lesz, ami a bécsi klasszikus művekben nem hallható túl gyakran, hiszen ott a tökéletes, oktávhelyzetű záróakkordot részesítik előnyben. Többször megfigyelhető még a szerző zárataiban, az V<sup>7</sup>-ben a 4-3-as késleltetés.

Az autentikus akkordfűzés a zárlatoktól függetlenül is jellemző, ezt jelzik a gyakran megjelenő, felugró kvartok a basszusban. A szekvenciákban, szekvenciális fordulatokban is az autentikus gondolkodás a meghatározó, ahogy a fenti példákban az már látható volt.

Vedel a kórusműveiben leginkább a diatonikus hármashangzatokat, a domináns és szűkített négyeshangzatot, a II. fokú szeptimet és a fordításait használja. Alterált akkordok is szép számmal előfordulnak a kórusművekben modulációs eszközként, vagy csak színezés céljából. A módosított harmóniak közül jellemző a mellékdominánsok alkalmazása, az emelt alapú szűk IV<sup>7</sup>; illetve a bővített szextes akkordcsalád tagjainak: a II terckvartnak, vagy ritkábban a IV szextnek az alkalmazása, akár a már fentebb bemutatott módon, nápolyi hangra épülve. Bő kvintszext nem szerepel a művekben, viszont számos alkalommal felbukkan annak az alapfordítása, az emelt alapú szűk terces IV<sup>7</sup>, ami szintén előremutató jelenség. Nápolyi szextet, mollból kölcsönzött harmóniakat nem lehet találni a művekben.

A többször előforduló szűk terces akkordok közül álljon itt egy egyszerűbb példa a 6. koncertből. (47. kottapélda)

---

<sup>20</sup> Dk: Domináns késleltető akkord, azaz I. kvartszext.

149 *f*  
 пі. те от ме. не, от. сту. пі. те всі, всі, всі, всі ді. ла. ю. щі.

156  
 і без. за. ко. ні. є, без. за. ко. ні. є. *rit.*

47. kottapélda: *Помилуй мя, Господи, яко немощен єсм*<sup>21</sup> (154-162. ütem)

Ebben a részletben a szűk terces IV<sup>7</sup> kiemelt helyen szerepel két V. fok között, ingamozgásban, váltóakkordként a 156. ütemben, a *беззаконіє*, azaz gonoszságaitok szót megjelenítve. Ezt megelőzően Vedel már mintegy előkészíti ezt a különleges hangzást a 155. taktus átmenő bő IV<sup>6</sup>-je segítségével. A női szólamokban ennek az ütemnek a ütem végétől, a nyugat-európai kortárs vokális zenében szokatlan, orgánumszerű kvintpárhuzam figyelhető meg. A részlet végén megjelenik a már említett szűkállású V szeptimet használó, terchelyezetű I. fokra érkező, jellegzetes zárlat.

Szokatlanabb a 6. koncert első részében előforduló szűk terces harmónia. (48. kottapélda)

<sup>21</sup> 6. zsoltár 3. *Könyörülj rajtam Uram, mert ellankadtam.* (Károli Gáspár fordítása).





*Solo*  
*p* пре. ста. ви к Жи. во. ту Ма. тер,  
 пре. ста. ви Ма. тер,  
 к Жи. во. ту, Ма. тер к Жи. во. ту пре. ста. ви, пре.  
 к Жи. во. ту, к Жи. во. ту пре. ста. ви,  
 ста. ви *mp* Ма. тер *p* Жи. во. та *Tutti mp* Ма. тер  
*Solo* *Solo* *Tutti*

## 49. kottapélда: Vedel: 1. koncert (59-66. ütem)

Az f-mollban lévő tercett basszusra és két tenorra íródott a szokásos 1+2-es szólamelosztásban. A funkciós basszus fölött a két felső szólam most is igen mozgékony és díszes ebben a mondatszerű kis formában (2+2+4). Végig tercpárhuzamban mozogva járják be az összhangzatos f-mollt és a 63., valamint a 65. ütemben megfigyelhetők a bő szekund lépések a skálaszerű dallamokban. Érdeemes itt megjegyezni, hogy Vedel, aki maga is kiváló tenor szólista volt, szívesen adja a bonyolult dallamú és ritmikájú szólókat ennek a szólamnak, virtuóz előadásmódot igénylő, sűrű *melizmatikus* díszítéseket alkalmazva. (Hasonló még a fenti 5. c kottapélда is.)

A 4. hang felemelése ritkább, inkább díszítő-, vagy váltóhangként találkozhatunk vele egy-egy pillanatnyi színezésként, mint például a 8. koncert 21. ütemében. (50. kottapélда)

50. kottapélda: Vedel: 8. koncert (20-22. ütem)

A g-moll hangnemű részlet legérdekesebb pontja tehát a 21. ütem elejének felső tenor 1. szólama, amelyben rövid dallamszakaszon belül megjelenik a *szi-fá* lépés és a *ri* hang is, bár az utóbbi alsó váltóhangként. Ritzarev könyvében olvasható, hogy ez a fájdalmas, melankólikus hangulatú dallamvilág meglehetősen idegen a 18. századi egyházi koncert műfajától, inkább más forrásokra utal: valószínűleg a kazár kultúrából eredhet.<sup>22</sup>

### 5.7. Metrum, ritmikai jellegzetességek

A kóruskoncertek tételei elkülönülnek hangnem, karakter, apparátus és metrum szempontjából is. A leggyakrabban alkalmazott ütemmutatók a 4/4, 3/4, 2/4, ritkábban előfordul 2/2, vagy 3/2. Az utóbbiak inkább gyors részekben, imitációs szakasznál fedezhetők fel, a reneszánsz, vagy barokk kor vokális polifóniájára utalva. Előfordul, hogy az *adagio* 3/4-es részek a *marche funèbre*-t idézik, tovább fokozva az egyes kórusművek komor hangulatát.

A *tutti* részek ritmikája rendszerint elég egyszerű és letisztult, ezzel szemben a szólóké rendkívül változatos és olykor meglehetősen bonyolult, igencsak próbára téve az előadót. Mindez valószínűleg a dallam sajátosságaiból fakad, az ősi, díszes ének felidőzéséből. Gyakoriak a harminckettes futamok – akár a jellegzetes terc-, vagy

<sup>22</sup> Marina Ritzarev: *Eighteenth-century Russian music*. (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006). 301.

szextpárhuzamban –, melyeket a két szólamnak egyszerre kell énekelnie. A nyújtott ritmus többféle változata is jellemző, a legapróbb értékben mozogva is. A tercettek annak ellenére, hogy meghatározott ütemmutatójuk és kiírt ritmikájuk van, szabadabb előadásmódot kívánnak meg. Láthattunk már ilyen zenei részleteket a fenti példákban, de a 4. koncert részletes elemzése alkalmával még bemutatok néhányat.

### 5.8. Szöveg és zene

Vedel az *a cappella* kórusműveit kortársaihoz hasonlóan egyházi szövegekre írta. Találunk köztük *kontakiont*, azaz himnuszt az Istenszülőről és más ortodox szövegeket, de leggyakrabban Dávid zsoltárait dolgozza fel többféle módon.

Ezek a következőképpen csoportosíthatók:

- Egy zsoltár egy versére írja művét.
- Feldolgoz egy teljes zsoltárt.
- Egy zsoltár több versét feldolgozza, sorrendben, vagy a sorrendet a saját zenei igényei szerint megváltoztatva.
- Több zsoltárból válogatja össze a szöveget.

A kóruskoncertek jellegzetességeinek általános bemutatásában a szöveg és zene kapcsolatának aspektusát hagytam a végére, nem véletlenül. A 18. századi koncertek esetében ugyanis – ahogy már a műfaj történetben kifejtettem – nem volt annyira szerves kapcsolat a megzenésített szöveg és a zenei anyag között. A Bortnyanszkij kórusművekről szóló fejezetben is említettem, hogy általánosan jellemző ezekre a művekre az, hogy a komponista a liturgikus szövegeket, zsoltárverseket kisebb egységekre (pl. sorokra) bontja és egy-egy tételen vagy szakaszon belül azt a részletet ismételteti, szabadon kibontva és váltogatva a zenei anyagot felette. Így ugyanazok a fontos szavak több helyen megjelennek, de nem mindig kiemelt jelentőséggel. A szövegábrázolás ritkább jelenség, de találunk rá példákat, amint néhányat már ki is emeltem.

A következő részlet is alátámasztja, hogy Vedel a fent említett technika alkalmazása ellenére kereste a szövegfestés lehetőségeit. Az idézet a *Ha реках Вавилонских* című koncert 5. részéből való. (51. kottapélda)



**5.9. Artem Vedel *Пою Богу моему дондеже есм* 4. koncert (3. MELLÉKLET)**

Vedel kóruskoncertjei közül ez talán a legizgalmasabb, a hagyományos klasszikus gondolkodástól leginkább eltérő zenei anyagú darab. Az 1795-ben keletkezett, öt tételből álló mű szövegét hét különféle zsoltárból állította össze a zeneszerző, teljes szabadsággal. A tizenegy szakasz a következőképpen szerveződik:

## 1. tétel:

146:2 *Énekelek az Istenemnek, a míg vagyok, dicsérem az Urat a míg élek.* (Ez a két sor a zsoltárban fordítva szerepel.)

142:3 *Kiöntöm előtte panaszomat, kitárom előtte nyomorúságomat*

## 2. tétel:

27:10 *Ha atyám és anyám elhagynának is,*

38:13! *és rokonaim messze állanak*

27:10 *Az Úr magához vesz engem*

66:19 *Figyelmez könyörgésem szavára*

40:2 *És meghallgatta kiáltásomat*

## 3. tétel:

40:3 *És kivont engem a pusztulás gödréből, a sáros fertőből és sziklára állította fel lábamat, megerősítvén lépteimet*

## 4. tétel:

40:4 *És új éneket adott a szájamba, a mi Istenünknek dicséretét*

## 5. tétel:

72:18 *Áldott az Úr Isten, a ki csudadolgokat cselekszik egyedül*

72:19 *Áldott legyen az ő dicsőséges neve mindörökké<sup>25</sup>*

---

<sup>25</sup> Károli Gáspár fordítása.

A zsoltárokból való válogatás, amint az olvasható, egységes dicsőítő és imádságos szöveget hozott létre, de ennek érdekében a szerző a zsoltárverseket nem használta fel maradéktalanul, vannak kihagyások. Egy helyen a kiadó valószínűleg helytelenül adta meg a vers számát (38:13 helyett a 12. vers részlete szerepel.)

A szövegek szabadon történő összeválogatása nem ismeretlen a zenetörténetben. Találunk ilyet többek között Schütz motettaköteteiben, a *Geistliche Chormusic* 9, 10, 18. darabja például konkrétan a *Zsoltárok könyvéből* merít. Bach egyházi kantátaiban is előfordul, hogy különböző zsoltárokból válogatott szövegekre épülnek, és végül említhetjük még a 19. századi zenetörténet egyik legszebb darabját, a *Német Requiem*-et, ami Brahms személyes hitvallása, a bibliai részletek egészen kivételes összeállítása alapján.

Vedelnek ebben a koncertjében az öt tétel határozottan elkülönül a cezúrák segítségével, de karakter, tempó, hangnem és apparátus szempontjából is. (1. táblázat)

## 2. TÁBLÁZAT

### Artem Vedel: *Пою Богу моему дондеже есм* 4. koncert

1. tétel	2. tétel	3. tétel	4. tétel	5. tétel
<i>Maestoso</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro vivace</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro vivace</i>
<b>c-moll</b> (g-moll, Esz-dúr, Asz-dúr)	<b>f-moll</b> (Asz-dúr, c-moll)	<b>Desz-dúr</b> (Asz-dúr)	<b>Gesz-dúr</b> (f-moll, Asz-dúr, c-moll, g-moll)	<b>c-moll</b> (g-moll, Esz-dúr)
szóló-tutti	tercett férfi szólistákra, kevés összkarral váltakozva	fugato, teljes kar	tercett férfi szólistákra	<i>fugato</i> , teljes kar, a középrészben tercett női szólamokra

A *Maestoso* bevezető elejéről már írtam szólampárok és díszítés tekintetében. A homofon szerkesztésű zenei anyagot a felső szólamok párhuzamos mozgása jellemzi, előbb egyszerű, majd bonyolultabb dallamanyagot bemutatva. Az 5. ütemben belépő

basszus leginkább funkciós szerepet tölt be a mozgékony szólampár alatt, emlékeztetve a szólamos ének hagyományaira.

Az első nagyobb rész a 19. ütemig tartó szóló, majd tutti zenei anyag. Ennek a 12. ütemig tartó 1. szakaszában az utolsó négy ütem melizmái a *Πιο*, azaz *énekelek* szóra, szekvenciálisan ismétlődve elvezetnek a +1-es g-mollba. Bár az ütemek száma eddig tizenkettő, a tagolódás aszimmetriát mutat: 2+2+5+3. Hasonlóan van ez a tutti folytatásban is, amelynek terjedelme hét ütem, tagolódása 5 (3+2) +2. Ennek zenei anyaga tulajdonképpen hasonló a szólistákéhoz ritmikai és dallami szempontból, de a szerkesztésmód imitatív a férfi és női szólamok között. Itt is c-mollból indulunk, de a végére Esz-dúr zárlatot kapunk.

Ebben az új hangnemben indul a második, férfiszólókra írt rész, a 2. zoltársorra, az elsőhöz hasonlóan felugró kvartokkal, amit Vedel előszeretettel alkalmaz. Érdeemes megjegyezni, hogy mindkét részben kiemelt, hangsúlyos helyen szerepelnek az *Istent* jelentő szavak. (*Βοϋ, Γοchnοδα*) A szóló rész Asz-dúrt is érintve végül Esz-dúrban zárul a 27. ütemben. Itt történik némi szövegi visszaidézés, ami formailag zenei mondat, 2+3+3-as felosztásban.

A 142. zoltár sorai következnek a 36. ütemtől. A kezdő zenei motívum igencsak hasonlít az eddigiekhez, egyfajta variáns a női szólistákra. A 40. ütemtől kezdődő sűrű motivikájú szekvencia a panasz kiáradását jelképezi (*kiöntöm előtte panaszomat*). Erre a részre is *tutti* felel, a formai építkezés lényegében nem változik, mondszerű.

Az 52. ütem koronás megállása után jön az utolsó szövegrész megzenésítése a 142. zoltárból, ami már csak egy tercett, nem felel rá kórus. A felugró hangközzel történő indítás itt is megjelenik az alsó két szólamban, amelyek között van egyfajta imitációs játék. A tenor melizmája az 57. ütemben felvillantja az összhangzatos c-moll bő szekundját és az 1. tétel ebben a hangnemben fejeződik be. A tétel a motivikát és a formai körvonalakat tekintve a variáció sorozatokat idézi. Ugyanazt az alapdallamot lehet felfedezni minden rész indításánál, ami variálódik, melodikai, ritmikai és hangnemi szempontból.

Az *Adagio* 2. tétel a szólók összeállításának változatos lehetőségeit mutatja be, meglehetősen kötetlen formában. Ebben a részben Vedel a díszítések legbonyolultabb fajtáit írja le, virtuóz, változatos ritmikájú szólókat, szólampárokat vonultat fel, viszonylag hosszú szövegi részt feldolgozva. A lassú 3/4-es lüktetés a gyászinduló karakterét jeleníti meg, ami a szerző más koncertjeiben is előfordul.

Ebben a kimért tempóban hallhatjuk a tercettek sűrű figurációit gyakran harminckettes ritmusokban, a jellegzetes kis nyújtott képletekkel, díszítésekkel gazdagítva. A tenor szólások itt is kiemelt szerephez jutnak, az ő melodikájuk a legvirtuózabb, legdíszesebb és egészen nagy hangterjedelmet igényel ezeknek a szólóknak az éneklése (Pl.: 93. ütem *a', b'* hangjai).

Az f-moll tétel *tutti* részei rövidebbek és töredékesen nagyjából végigéneklék a szöveget. A *szóló-tutti* váltások sűrűbbek, gyakoriak a felelgetések. (69. ütemtől, vagy 99. ütemtől) Az utóbbi hely felelgetései szövegi ábrázolással bírnak: a tömörszerű hangzású *внян* (hallja) reményteli kiáltásai és a *гласу* (hangomat) szólóinak szép szextpárhuzamos figurációi.

A 2. tételben már több alterált harmónia is megjelenik, szűkített szeptimek, bővített szextes akkordok. Az f-mollt ezúttal is csak a legközelebbi diatonikus hangnemi rokonok váltják fel rövid időre. (c-moll, Asz-dúr)

Annál meglepőbb a 2. és 3. tétel kapcsolata, amely több kontrasztos elemet mutat. Az előző tétel kiszélesített f-moll zárlata után a tercron Desz-dúrban megyünk tovább, az *Adagio*-t *Allegro vivace* váltja fel, a homofóniát polifónia.

A *возведе* (*felállít*) szóra felívelő hármashangzat-felbontást írt Vedel, ami a mannheimiek által elnevezett szuronymotívumra emlékeztet. A *fugato* erre a témára szabályosan épül ki négy szólamban, reális válaszokat hozva tonikai és domináns hangokról. Az imitációs rész a szerző szokásaihoz híven itt le is zárul, a kórusra írt tétel innentől szólamcsoportok felelgetésére épül, a basszuskettőzés miatt gyakran öt szólamban. Ez a kettőzés a tömörszerű hangzás elérése céljából történhetett, ami a *камени* (*kövek*) szónál a legerőteljesebb. A tételt – amelyet egyszerű szerkesztésmód, világos harmóniak jellemeznek – a bizakodás és remény hangja járja át.

A 4. tétel egyetlen zsolttársorra épül és még mélyebbre megy a hangnemek rendjében, Gesz-dúrban íródott. Ez az alaphangnem c-mollhoz képest *poláris* távolságra van, ami elég szokatlan kapcsolat ebben a korszakban. A tisztán tercetre írt *Andante* rész ornamentikája, még gazdagabb, mint a 2. tételé volt. A legváltozatosabban díszített rész a *ниже ново* (új ének) kifejezést ábrázolja (173-176. ütem), bonyolult ritmikájú tercpárhuzammal. Ez a szakasz már a +1-es Desz-dúrban indul és még egy kvinttel feljebbi hangnembe modulál. Az új tonalitást a 177. ütemben máris felváltja a paralel f-moll (ami a skálákat megfigyelve hol dallamos, hol összhangzatos), majd a ritmikailag egyre inkább kiszélesedő utolsó



szövegi részben elérjük a mű alaphangnemét, a c-mollt. Hangnemi változások tekintetében is ez a legmozgalmasabb tétel: Gesz-Desz-Asz-f-c, majd tovább vezeti Vedel a g-moll felé is, hogy a hagyományos módon előkészítse az utolsó tételben a visszatérő c-moll hangnemet.

Az *Allegro vivace* zárótétel a c-moll hangnem ellenére energikus, dicsőítő hangvételű finálé. Végre felfedezhetünk itt egy konkrét háromtagú formát, amelynek első része és variált visszatérése *fugato*val indul. Az A rész a 218. ütemig tart, a visszatérés a 257. ütemben indul és a 279. ütem felütésétől *kóda* következik. Szólók csak a középső részben vannak, szekvenciális zenei anyagot hozva, mondatszerű formai építkezéssel, kétféle szólamösszetételben megismételve azt. (230-244.) A tuttinál ebben a szakaszban a férfi és női szólamok elkülönítésének koncertáló eszközt alkalmazza Vedel. Hangnemi szempontból a B részben a c-moll mellett a +1-es g-moll jelenik meg.

A kezdő és záró rész közötti legérdekesebb különbség a *fugato* témájának transzformálása, amit a szerző minden szólamon következetesen végig visz. (52. kottapéldák)

a)



b)



52. kottapéldák: Artem Vedel: *Пою Богу моему дондеже есм* – *Allegro vivace* tétel, a *fugato* témája az első elhangzáskor és a visszatérésben

A négy szólam kiépülése itt is a legmélyebbtől a legmagasabb szólamig halad, ahogyan a 3. tételben. A szekvenciálisan felfelé haladó dallam az Istent dicsőítő szavakat jeleníti meg. A visszatérés transzformációját tulajdonképpen a moll hangsor változása okozza: a nyitó részben dallamos moll a témák hangsora (a c-mollról hamar g-mollra váltó 4-5. ütemekben), a visszatérésben pedig összhangzatos moll. (Ez utóbbi c-moll szerint értelmezve a már említett *ungár* skálát idézi). A domináns hangról induló válaszok tonálisak (a 9-10. hang között van a változás), visszavezetnek az

alaphangnemhez. A variált visszatérés témája, az új hangsor bő szekundja miatt, különleges szintet kap, mintha a szerző a saját ősi gyökereit hozná felszínre a mű végén.

A mű kódája a *в вѣк вѣка* (~mindörökké) szóösszetételre íródott és egyre inkább kiszélesedik, a ritmusértékeket tekintve. Eleinte a férfi és női szólamok válaszolgatnak egymásnak, kétszer is nagy dinamikai fokozást elérve. Ezt követően a mű végén a szólamok egyesülnek, és hosszú kitartott harmóniákkal hozzák az utolsó nagy autentikus zárlatot, erőteljes forte kórustuttival zengve az Isten örökkévalóságát.

## 5.10. Koncertáló technikák Vedel kétkórusos koncertjében

A birtokomban lévő kották közül Vedel *Проповідника вѣри* című kompozíciója az egyetlen olyan kóruskoncert, ami két teljesen elkülönülő vegyeskari apparátusra íródott, azaz többnyire nyolc szólamú.<sup>26</sup>

A darab Andrej Pervozvannij,<sup>27</sup> azaz András apostol szavait idézi, amely költői fordításban így hangzik:

A hit hirdetője, szavak szolgálója, Andrej dicsőítése:

„Üdvözlégy, szeretett kereszt! Te szépséget és ragyogást nyertél az Úr tagjaitól.

Mert mielőtt az Úr fölszállt volna reád, a föld rémülete voltál, most azonban rajtad keresztül az én Uramhoz megyek!”<sup>28</sup>

Vedel kórusművei között ez egy szokatlanul felszabadult hangvételő, gyors és mozgalmas kompozíció. A fényes C-dúr alaphangneme miatt is kitűnik a sok komor tónusú, moll darab közül. Ezekkel a jellegzetességekkel Vedel minden valószínűség szerint a megváltást, a Menny ígéletét fejezi ki.

A monumentális mű három nagy részre tagolódik: C-dúr és 2/4-es metrum jellemzi a két saroktételt, F-dúr és 3/4 a középsőt. Az nyitó és zárótétel nem csak hangnemében, metrumában, de karakter és melodika szempontjából is nagyon hasonló, egyértelműen visszatérésként értelmezhető. A szövegábrázolásban, felépítésben, hangnemek és harmóniák tekintetében nem igazán találunk benne

---

<sup>26</sup> *A hit prófétája* – Andrej Pervozvannij szent apostol reggeli evangéliumi éneke.

<sup>27</sup> A Pervozvannij hozzáadott név arra utal, hogy András a tizenkét tanítvány közül egyik társával elsőként követte Jézust (elsőként elhivatott) *Magyar Katolikus Lexikon*:

<https://archiv.katolikus.hu/szentek/szent232.html> (Utolsó megtekintés: 2018. 10. 12.).

<sup>28</sup> A pontos fordítást ez csak nagy vonalakban tükrözi.

újdonságokat a fent bemutatott művekhez képest, ezért leginkább a két kórus közti koncertáló eszközöket mutatom be.

A legjellemzőbb technika természetesen a két teljes kar szembeállítása, felelgetése, ami a két kórus térbeli elhelyezkedését is meghatározhatja. (53. kottapélda)

**Духовний концерт №9**  
**Проповідника віри**

**Allegro vivace**  
*non legato*

S.  
A.  
I.  
T.  
B.

ри,

S.  
A.  
II.  
T.  
B.

Про- по- від- ни- ка ві-

53. kottapélda: Vedel: *Проповідника віри*, kezdő ütemek

A *Hit hirdetőjének* szilárdságát erőteljes, homofon akkordok, majd élénk nyolcadfutamok fejezik ki a világos dúr hangnemben. Itt gyakorlatilag visszhangtechnikáról beszélhetünk, a két kar ugyanazt a zenei anyagot énekli. Ez az ismétlődő zenei technika szorosabb követésben is előfordul. (54. kottapélda)

The image shows a musical score for two voices, likely a canon. The score is in Russian and features the lyrics "Ан. дре. я вос. хва. лим, Ан. дре. я вос. хва. лим, Ан." and "хва. лим, Ан. дре. я вос. хва. лим, Ан. дре. я вос." The score is marked "Tutti non legato" and "p". The first voice part starts at measure 48. The second voice part starts at measure 50, one measure later than the first. The music is in a major key and 4/4 time. The lyrics are written below the notes. The score is in Russian and features the lyrics "Ан. дре. я вос. хва. лим, Ан. дре. я вос. хва. лим, Ан." and "хва. лим, Ан. дре. я вос. хва. лим, Ан. дре. я вос.".

54. kottapélda: Vedel: 9. koncert 49-52. ütem

Ebben az esetben kánonról beszélhetünk, a második kórus egy ütemmel később, ugyanazzal a zenei anyaggal követi az elsőt, a motívumok később szekvenciálisan egyre emelkednek, számos hangnemet – g-a-h-C-D – bejárva.

A kórusok közti párbeszéd másik formája a zenei anyag töredékes felosztása, ami ugyancsak lehet szekvenciális jellegű. (55. kottapélda)

25 *legato*  
i слу. гу Сло. ва,  
Сло. ва, i слу. гу

30  
i слу. гу Сло. ва, i слу.  
Сло. ва, i слу. гу Сло. ва,

## 55. kottapélda: Vedel: 9. koncert: 26-34. ütem

Rövid motívumokból épül ki a felelgetés, melyek mindegyike modulál, mellékdomináns akkordok és kromatikus menetek alkalmazásával. Először skálaszerűen emelkedve a C-D-E-dúr villan meg – azaz egymáshoz képest a váltódomináns hangnemek –, majd A-dúr és újra D-dúr érintésével G-dúr felé visz, ahonnan visszatér C-dúrba. A rövid, kórusok között elosztott motívumok segítségével tehát rövid időn belül, igen nagy hangnemi távolságokat jár be +1-es, majd –1-es irányban.

A szóló szakaszoknál már négy énekes csoport szerepeltetését is megfigyelhetjük. (56. kottapélda)

40 *Soli* *tr* Ан. дре. я вос. хва. лим, Ан. дре. я вос.  
ва, Ан. дре. я вос. хва. *Soli* *tr* Ан. дре. я вос.  
Ан. дре. я вос.  
хва. лим, Ан. дре. я вос.  
хва. лим, Ан. дре. я вос. хва. лим, Ан. дре. я вос.  
Ан. дре. я вос. хва. лим, Ан. дре. я вос.  
Ан. дре. я вос.

56. kottapélda: Vedel: 9. koncert 41-47. ütem

Az első kórus női szólistái kezdenek három szólamban, majd a férfiak lépnek be. Erre a kettes kar női, majd férfi tercettjei válaszolnak, teljesen megegyező zenei anyaggal, azaz mintegy visszhangozva az előbbieket.

Kórus és szólisták közti sűrű párbeszéd jellemzi az első nagyobb zárlat utáni G-dúr részt. (57. kottapélda)

61 *f* *Soli* *tr*  
хва. дре. я вос. хва. лим; той бо из глу. бх. ни, лим; лим;  
хва. лим, вос. хва. лим; лим; той бо из глу. би;  
хва. лим, вос. хва. лим; лим; той бо из глу. би;

66 *tr*

юй бо із глу. би. ни

ни, юй бо із глу. би. ни

*tr*

## 57. kottapélida: Vedel: 9. koncert 64-68. ütem

Az egyes kórus szóló duettjének zenei anyagát melodikailag és harmóniailag is kiegészíti a kettes kórus *tutti* állása, azaz komplementer módon rajzolódnak ki a motivikus egységek. A folytatásban a duett tercetté bővül, hosszabb összefüggő frázist hozva, így a formai építkezésben zenei mondat alakul ki.

Érdekes hely következik nem sokkal ezután: a szerkesztésmódok keveredése.

70 у. лов. ля. ет, ки ви. ки у. лов. ля. ет, у. лов. ля. ет, че. ло. ви. ки

ки у. лов. ля. ет, у. лов. ля. ет, че. ло. ви. ки

*Tutti p*

*tr*

*tr* че. ло. ви. ки у. лов. ля. ет, у. лов.

74

у. лов. ля. ст, у. лов. ля. ст, у. лов. ля. ст, у. лов. ля. ст, че. ло. ви. ки у. лов. ля. ст, у. лов. ля. ст, ви. ки у. лов. ля. ст, у. лов. ля. ст, че. ло. ви. ки у. лов. ля. ст, у. лов. ля. ст, че. ло. ви. ки у. лов. ля. ст, у. лов. ля. ст, ли ст, че. ло. ви. ки у. лов. ля. ст,

*mf*

58. kottapélda: Vedel: 9. koncert 73-77. ütem

A kettes kórusban a basszus mutatja be a témát, ami minden szólamon végigvonul, hangról-hangra egyre emelkedve, mintegy kifejezve a szöveg tartalmát: ...*a mélységből az embert felemeli...*A szekvencia emlékeztet a már bemutatott típusra, több hangnemet is felvillant: G-A-h-C-D, melyből az utolsó állandósul egy ideig. Az egyes kórus ezzel egyidőben szünetekkel széttördelt, *homofon* négyszólamúsággal fokozza a részlet mozgalmasságát. A Vedelnél nem ritka, bár nem is túl bonyolult imitációs szerkesztés más helyen is előfordul, akár mind a nyolc szólamon végigvonultatva.

Az egy kórusra írt koncertekben oly jellemző tercpárhuzamok a két kar visszhangszerű együtteséből adódnak össze a mű nyugalmasabb középső tételében. (59. kottapélda)

162

ло. ео. сит, и при. но. сит, и при. но. сит, и при. но. сит, и при. но. сит, и при. но. сит, и при. но. сит

*mf*

59. kottapélda: Vedel: 9. koncert 162-165. ütem





A következő szakaszt a szoprán és alt szólólista kezdi tercmenettel, belép a basszus, de a következő pillanatban már a teljes kórus csatlakozik, megerősítve a *вирнїи*, azaz a *hit* szót. Ezt a záró motívumot a kettes kar megismétli.

Vedel kétkórusos műve a polifónia, és a szerkesztésmódok változatosságának szempontjából talán elmarad a nyugat-európai nagy reneszánsz és barokk zeneszerzők hasonló műveitől. Azonban sok lehetőséget rejt a kóruskoncertben nélkülözhetetlen elem, a szólók alkalmazása és ezt a komponista ki is használta. Mindemellett ebben a formációban is megőrizte a hagyományos dallami párhuzamokat, a gyakori és érdekes hangnemváltásokat, a tripódiát és a díszítő elemeket, azaz egyéni stílusának különleges eszközeit.

## 6. Berezovszkij kóruskoncertje: *He отвержи мене во время старости*

Berezovszkij elsősorban a kórusműveiről ismert, hiszen ezekből az alkotásaiból maradt fenn a legtöbb. Hozzájárulhatott a műfajban való jártasságához képzése is, egyházi zenei tanulmányaiban központi helyet foglalt el a kórusművészet. Iskolai évei során ismerhette meg a szólamos ének hagyományait, annak modalitását és reneszánsz retorikáját. Az 1760-as évektől kezdett el a kóruszene műfajában alkotni, műveit a barokk és klasszikus stíluselemek keveredése jellemezte.<sup>1</sup> E kórusműveket még a fiatalkori zeneszerzői próbálkozásokhoz szokták sorolni, de ettől függetlenül hamar népszerűvé váltak.<sup>2</sup>

Ezekben az években alakult ki lassan ennek a már létező kórusmű-típusnak az a formája, amely mintát mutathatott később Bortnyanzkij, Vedel és kortársaik számára. Ennek a változásnak többek között történelmi okai is voltak. Erzsébet cárnő rendelkezései miatt a kóruskoncert műfaja stagnált az 1740-es és 50-es évek folyamán. A cárnő szándéka az volt, hogy megőrizze az ősi orosz templomi zenéket és ennek érdekében nem engedélyezte az újonnan komponált templomi motettákat, melyek magukon hordozták az olasz stílus jegyeit.<sup>3</sup> II. Katalin viszont közömbös volt a liturgikus, vagy egyházi zene stílusa iránt, nem gátolta annak fejlődési folyamatait, így az 1760-as évek elején új perspektívák nyílhattak a hazai zenészek előtt. Ők egy újszerű stílust fejlesztettek ki az egyházi *a cappella* kóruszenében, sokkal közelebb kerülve a kortárs zenei valósághoz, mint elődeik, akik a régi reneszánsz hagyományok alapján írták műveiket.

Stählin ezt „javított”, vagy „továbbfejlesztett” stílusnak nevezte írásaiban és az 1762-es évvel hozta összefüggésbe. Szerinte ez a fajta kórusművészet akkoriban egyre fontosabbá vált az udvari kórus repertoárjában, impozáns *kórus-concertok* formájában. Ezeket a teljes kórus előadásában lehetett hallani főbb ünnepek alkalmával, de kisebb ceremóniákon is; sőt a vasárnapi misék ugyancsak gyakran zajlottak le énekes kísérettel.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Maria Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 86.

<sup>2</sup> M. Ritzarev: *Композитор Д. Бортнянский*. 43.

<sup>3</sup> Erzsébet cárnő zeneértő volt, maga is képzett kórusénekesnek számított. M. Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. i.h.

<sup>4</sup> Maria Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 87.

A művek később elterjedtek a cári udvaron kívül is, az egész országban. Katedrálisokban, templomokban adták elő ezeket, tehetséges amatőr énekesekkel, és a kórusok repertoárja vegyítette a régi és a legújabb stílusú darabokat. Stählin az új műfajt nem csak az olasz szerzőkhöz – Manfredinihez, Galuppihoz – kötötte, hanem az ukránokhoz is, akik korábban templomi énekesek voltak. Közülük a legígéretesebbnek Makszim Berezovszkijt találta.<sup>5</sup> Ő jegyezte fel a már említett mondatot, ami Galuppi szájából hangzott el Berezovszkij egyik kóruskoncertjének előadásán. (*Soha nem hallottam ilyen csodálatos kórust Itáliában!*)<sup>6</sup>

Ebben a kikristályosodásban tehát Berezovszkij művészete minden bizonnyal meghatározó volt. Sajnálatos módon igen kevés mű maradt fenn a zeneszerzőtől, és ezek között a kóruskoncertek száma sem túl nagy. A legfontosabbak a *Zsoltárok könyvéből* merítenek, mint ahogy azt Bortnyanszkij és Vedel koncertjeiben is megfigyelhettük.

Ilyen a *Бог ста в сонми Богов*, ami a 82. zsoltárt dolgozza fel, a 93. zsoltárra írt *Господь воцарися* és a leginkább elhíresült *Не отвержи мене во время старости*, melyet a 71. zsoltárra komponált a szerző.<sup>7</sup> Ezeknek a műveknek a kottáira sikerült rátalálnom a kijevi Csajkovszkij Zeneakadémia könyvtárában egy Berezovszkij kórusgyűjteményben, melynek címe: *Хорові духовні твори* (Egyházi kórusművek).<sup>8</sup>

Az utolsóként említett kóruskoncert gyakorlatilag minden Berezovszkijről szóló írásban felbukkan. Szinte összeforrt a neve ezzel a kompozícióval, amit a műfaj etalonjaként emlegetnek. Emiatt, és a rendelkezésemre álló igencsak hiányos repertoár okán jutottam arra az elhatározásra, hogy e szerző esetében csupán ezt a művet mutatom be részletesen. Ezen keresztül vizsgálom azt, hogy milyen volt Berezovszkij stílusa és mi az, amiben mintát mutathatott Bortnyanszkijnek és kortársainak.

Amint láthattuk, Berezovszkij életútjával kapcsolatban sok a bizonytalanság. Több művének eredete is kérdéses, néhány kompozíció esetében azt sem lehet teljes hitelességgel állítani, hogy tőle származik. Ez a kórusmű azonban bizonyítottan az övé, bár a keletkezés pontos dátumát nem tudjuk.

---

<sup>5</sup> i.h.

<sup>6</sup> i.h. 88.

<sup>7</sup> 82. zsoltár: *Isten áll az Istennek*, 93. zsoltár: *Uralkodik az Úr*, 71. zsoltár 9. versétől: *Ne vess el engem az én vénségemnek idején* (Károli Gáspár fordításai).

<sup>8</sup> Максим Березовский: *Хорові духовні твори*. (Kijev: ed.: M. Jurcsenko. First ed.: 1989)

A kompozíció első kiadása Bortnyanszkij nevéhez fűződik, aki a 19. század elején adta nyomtatásba.<sup>9</sup> A második publikálás 1844-ben történt, az udvari együttes gondozásában, majd az a Jurgenson is kiadta 1890-ben, akit Csajkovszkij megbízott Bortnyanszkij műveinek nyomtatásával.<sup>10</sup> A kórusművet a kijevi Zeneakadémia könyvtárában őrzött köteten kívül az orosz egyházi zenéről szóló antológiában is megtaláltam.<sup>11</sup>

A koncert a 71. zsoltár 9-13. versét dolgozza fel:

*Ne vess el engem az én vénségemnek idején;  
mikor elfogy az én erőm, ne hagyj el engem!  
Mert felőlem szólnak elleneim,  
és a kik életemre törnek, együtt tanácskoznak.  
Mondván: Az Isten elhagyta őt!  
Kergessétek és fogjátok meg,  
mert nincs a ki megszabadítsa.  
Oh Isten, ne távozzál el tőlem!  
Én Istenem, siess segítségemre!  
Szégyenüljenek meg és enyészzenek eléletemnek ellenségei;  
borítsa szégyen és gyalázat azokat, a kik vesztémre törnek!*<sup>12</sup>

A mű felépítését áttekinthetjük a következő táblázatban:

### 3. TÁBLÁZAT:

	<b>Berezovszkij: <i>He отвержи мене во время старости</i></b>			
	1. tétel	2. tétel	3. tétel	4. tétel
tempó	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Moderato</i>
hangnem	d-moll	g-moll, B-dúr	g-moll	d-moll
metrum	4/4	3/4	3/4	2/4
formai felépítés	imitációs szakaszok és közjátékok váltakozása	szóló tercett, imitációs részek többféle témára épülve	szóló tercettek többféle összeállításban és tutti	fúga állandó ellenszólammal, közjátékokkal

<sup>9</sup> Maria Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian Music*. 92-98.

<sup>10</sup> i.h. 98.

<sup>11</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music*. 249.

<sup>12</sup> Károli Gáspár fordítása.

megjegyzés	kromatika, szekvenciák	tercpárhuzam a szólóknál	szekundsúrlódások, csendes imádság	szűkített kvintek, hangsúlyok, feszes ritmika
szöveg	71. zsoltár 9. vers	71. zsoltár 10-11. vers	71. zsoltár 12. vers	71. zsoltár 13. vers

Az első tételben *fugato* szakaszok és szekvenciákat felvonultató közjátékok váltakoznak. Meglehetősen vontatott tempója igen kifejező a zsoltár 9. verséhez: *Ne vess el engem az én vénségemnek idején; mikor elfogy az én erőm, ne hagyj el engem!* *Dux* témáját – melyet a basszus szólólista énekel elsőként – több orosz kutató is egy orosz népdal dallamához hasonlítja.<sup>13</sup> Címe szabad fordításban: *Ne kelts zajt, jószágos anya.* Az anya szó minden valószínűség szerint a Földanyát szimbolizálja.<sup>14</sup> Az a tény, hogy a népdalban ez egy betyár éneke a Földanyához, szintén alátámaszthatja Berezovszkij mély férfiszólóra írt indítását.

61. a) és b) kottapélda: a népdal és a *dux* téma

A halk ima kezdő *fugatémájára* a tenor szólam felel tonális és a vezetőhang miatt némileg transzformált témával.

62. kottapélda: 2. téma

A *codetta* d-moll zárlathoz vezet, majd a tonikai hangra érkezéskor indulnak a női szólamok témái. Érdekes és szabálytalan, hogy a *dux* és *comes* újbóli megjelenése után

<sup>13</sup> Maria Ritzarev: *Eighteenth-Century Russian music.* 99-100.

<sup>14</sup> A keleti szlávok ősi hitvilágában egyetlen jelentős istennő található: *Mokos* a földanya. Rajkné Kerek Judit: *Puskin lírája és a XIX. századi orosz románc.* (DLA értekezés 2008). 14.



14

vá - ū, o - sku - de - vá - ūi kře - ro - sŕi mo - yey,  
ва - ти, о - ску - дѣ - ва - ти крѣ - по - сти мо - ей,  
— о - sku - de - vá - ūi, — о - sku - de - vá - ūi kře - ro - sŕi mo - yey,  
— о - ску - дѣ - ва - ти, — о - ску - дѣ - ва - ти крѣ - по - сти мо - ей,  
ро - sŕi, о - sku - de - vá - ūi kře - ro - sŕi mo - yey,  
по - сти, о - ску - дѣ - ва - ти крѣ - по - сти мо - ей,  
о - sku - de - vá - ūi, о - sku - de - vá - ūi kře - ro - sŕi mo - yey,  
о - ску - дѣ - ва - ти, о - ску - дѣ - ва - ти крѣ - по - сти мо - ей.

63. kottapéllda: 11-16. ütem

A *mikor elfogy az én erőm* szövegi szakasz (13. ütem felütése) kromatikusan lehajló dallamtöredékekkel fejezi ki a mondanivalót. Itt szólampárok felelgetnek némi időbeli eltolással, szekvenciális menetet létrehozva, amely mellékdomináns harmóniák segítségével elvezet F-dúrba, majd a rész végén mintha d-mollá változna az előző hangnem VI. foka, melyet váltódomináns szekund követ. Ennek egyenes következménye volna d-moll dominánása, ám Berezovszkij meglepő módon eol V. fokon áll meg (16. ütem).

A következő pillanatban mintha visszhangot hallanánk a férfiszólók éneke által újra d-mollban indulva, de az emelt alapú szűk IV szeptimet átértelmezve mégis az a-mollt erősítve. Ez gyakorlatilag elvezet az újabb témás szakaszhoz, amelyben ezúttal a női szólamok hozzák a már megismert témákat a-mollban. Itt is beékelődik egy 3. szólam, a mezzo, mely segítségével újra erőteljesebben érezhetjük a harmóniákat. Ezek egy kissé hosszabb függelékkel alkotnak a két téma elhangzása után, melynek során érintjük a C-dúrt, aztán újra az a-mollt. Ennek  $V_2$ -ja *picardiai*  $I^6$ -re vezet, ami már d-moll dominánása.

Ismét a párbeszédszerű szekvenciális zenei anyag következik, ezúttal fényesebb, dúr jellegű harmóniákkal, variált formában. Ezúttal F-dúr akkordra érkezünk, melyet szóló-visszhang megerősít. A harmadik imitáció itt kezdődik, ebben



a mindössze három témát felvonultató részben tehát dúr transzformációkat figyelhetünk meg (30. ütemtől).

64. kottapélda



Az *dux* és *comes* belépések után a harmadikként belépő alt szintén a *comes* anyagát hozza *F*-ről, mert a tenor *Es* hangjai miatt kis ideig B-dúr a tonalitás.

ñe ot - vĕr - zhĭ ñe - ñé, ñe ot -  
 не от - вер - жи ме - не, не от -  
 vĕr - zhĭ ñe - ñé vo vĕ - mĭa stá - ro - sĭi, ñe ot -  
 вер - жи ме - не во вре - мя ста - ро - сти, не от -  
 — vo vĕ - mĭa stá - ro - sĭi, ñe ot - vĕr - zhĭ, ñe ot - vĕr -  
 — во вре - мя ста - ро - сти, не от - вер - жи, не от - вер -

65. kottapélda

Végül azonban d-mollba érkezünk, ahol visszatér az első szekvenciális menet anyaga ebben a hangnemben, csupán a szólamok felrakása változik.

Az utolsó témás szakasz szintén az alaphangnemben kezdődik, így van némi visszatérés jellege, de ez igen rövid, inkább csak emlékeztet a mű kezdetére, mindössze két téma hangzik el. A tétel *kódája* is szekvencia-szerű, szűkített szeptimek és oldásaik követik egymást, majd a d-mollt erősítő zárlatok, melyek első változata egy különleges álzárlat.

44 *p*

ti kře - ro - sūi mo - uéy, ěe o - stá - vi ěe -  
 ти крѣ - по - сти мо - ей, не о - ста - ви ме -

*p* *p* *p*

ti kře - ro - sūi mo - uéy, ěe o - stá - vi ěe -  
 ти крѣ - по - сти мо - ей, не о - ста - ви ме -

*p* *p*

kře - ro - sūi mo - uéy, ěe o - stá - vi ěe -  
 крѣ - по - сти мо - ей, не о - ста - ви ме -

*p* *p*

kře - ro - sūi mo - uéy, ěe o - stá - vi ěe -  
 крѣ - по - сти мо - ей, не о - ста - ви ме -

66. kottapélda (44-47. ütem)

A kottapéldában látható 44. ütemet megelőzően d-moll emelt szűk IV<sup>7</sup>-V, emelt szűk III<sup>7</sup>-MD IV, majd II<sup>6</sup> vezet a késleltetett tonikára. Ezután a 44. ütem domináns akkordjai egy váratlan koronás akkordon állnak meg, bővített szextes IV<sup>6</sup>-en. (Nagyon hasonló zenei jelenséget figyelhettünk meg Galuppi koncertjében!) Az álzárlat nem szokatlan Bach fűgáinak záró részében sem, bár bő szexteset nemigen találhatunk ott, helyette inkább IV. fokú szűkített szeptimakkordot. A következő motívum autentikus zárлата természetesen már d-moll első fokán zárja a tételt.

Azaz gyakorlatilag nincs megállás, mert a 2. tétel *attacca* következik, élénk 3/4-es metrumban, a piano zárlat után erőteljes, zengzetes indítással. A négyütemes erőteljes *kórustutti* – *Mert felőlem szólanak elleneim* – a záró d-moll harmónia után *maggiore* váltással, D-dúr akkorddal kiált fel, de ez valójában már g-moll dominánsa. Ezt követően hosszabb lélegzetű szóló tercettet hallhatunk basszusokra és az alt szólamra. (48. ütemtől)

Allegro.  
cresc. *f*

Сл. Я́ - ко те - ша вра - зи мо - и мѣ, и сѣ - гу  
 не. Я́ - ко прѣ - ма спѣ - шн мо - и мѣ, и стрѣ - гу

67. kottapélda:

A tercett négyütemes egységekből áll, a két basszus szólam a többi szerzőnél is sokszor megfigyelt tercpárhuzamot hozza. Érdekes momentum a harmadik részben az összhangzatos g-moll skálamenete, amely a legalsó szólamban megéneklí a bővített szekundot. Láthattunk ilyet Vedel műveiben is.

68. kottapélda:

A három szekvenciális frázis után kánonszerű imitációt kezdődik, ami végigvonul valamennyi szólamon, még mindig a –1-es g-mollban.

Témája:

69. kottapélda:

Mindez végig erőteljes dinamikával és karakterrel fejezi ki a szöveget: *...a kik életemre törnek, együtt tanácskoznak.* A viharos szakasz végén mindezt a feszült

harmóniák is alátámasztják, immár *homofon* szerkesztéssel: késleltetések (72-73. ütem), a bővített szextes harmóniák mindhárom ismert típusa (74. ütem), majd végül a domináns harmóniák (75-76. ütem)

- sha fku - re, gla - go - Iru - shche, gla - go - Iru - shche:  
 ша вку - рѣ, гла - го - лю - ще, гла - го - лю - ще:  
 - ve - shchá - sha fku - re, gla - go - Iru - shche, gla - go - Iru - shche:  
 вѣ - ща - ша вку - рѣ, гла - го - лю - ще, гла - го - лю - ще:  
 — so - ve - shchá - sha fku - re, gla - go - Iru - shche, gla - go - Iru - shche:  
 со - вѣ - ща - ша вку - рѣ, гла - го - лю - ще, гла - го - лю - ще:  
 fku - re, fku - re, gla - go - Iru - shche, gla - go - Iru - shche:  
 вку - рѣ, вку - рѣ, гла - го - лю - ще, гла - го - лю - ще:

70. kottapélda: (72-76. ütem)

Egészen megdöbbentő pillanat következik ez után a felfokozott zenei anyag után: először *general pausa*, majd *pianissimo*, visszafogott akkordok sora. *Az Isten elhagyta őt!*

Бог о - stá - vil yesť ye - gó; о - stá - vil  
 Богъ о - ста - виль есть е - го, о - ста - виль  
 Бог о - stá - vil yesť ye - gó, о - stá - vil  
 Богъ о - ста - виль есть е - го, о - ста - виль  
 Бог о - stá - vil yesť ye - gó, о - stá - vil  
 Богъ о - ста - виль есть с - го, о - ста - виль  
 Бог о - stá - vil yesť ye - gó, о - stá - vil  
 Богъ о - ста - виль есть с - го, о - ста - виль

83

yesī ye - gó, o - stá - vil yesī ye - gó,  
 есть е - го, о - ста - виль есть е - го,  
 yesī ye - gó, o - stá - vil yesī ye - gó,  
 есть е - го, о - ста - виль есть е - го,  
 yesī ye - gó, o - stá - vil yesī ye - gó, po - zhe -  
 есть е - го, о - ста - виль есть е - го, по - же -

## 71. kottapélda: (77-82. ütem)

Az előző rész koronás V szekundja a szünet után dúr I<sup>6</sup>-re oldódik. Immár G-dúr a tonalitásérzet, ennek szép, diatonikus II<sup>7</sup>-je, V terckvartja, majd első foka következik. Meglepő harmóniaváltás a 81-82. ütem G-dúr-Esz-dúr kapcsolata, ami eléggé előremutató jelenség, valódi tercrokon kapcsolatként értelmezhető. Ez a homofon, jó ideig ereszkedő zenei anyag végül D/d hangnemen keresztül (melyben az előbbi Esz-dúr akkord nápolyi harmóniaként értelmezhető) B-dúr felé veszi az irányt, ami ismételten terckapcsolatba hozható az előzményekkel.

Újra *fugato* indul, új témával a 87. ütemtől, élénk ritmusaival, kanyargó dallamaival ismét a szöveg szolgálatába állítva: *Kergessétek és fogjátok meg*.

## 72. kottapélda:

A B-dúrban szabályosan, négy szólamban kiépülő imitációs részt követően – *dux-comes-dux-comes* – sűrű zenei szövetű, a téma dallamából, ritmikájából építkező szabad fejlesztések, szekvenciák vezetnek el a tétel végéhez, a zsoltár 11. versének

végét feldolgozva. Berezovszkij ezúttal is két zárlattal zár, előbb tipikus VI. fokú alzárlathoz vezet a B-dúr dominánsa, majd domináns orgonapont felett váltakozó V. és I. fokú harmóniák alkotnak ritmikailag kiszélesedő zárlatot. Ezt a fajta zárást gyakran meg lehet figyelni Bortnyanszkij koncertjeinek végén.

Csendes imádság a 3. tétel: *Oh, Isten, ne távozzál el tőlem! Én Istenem, siess segítségemre!* A pianissimo könyörgést először férfi szólistáktól hallhatjuk. A tempója *adagio*, a szerkesztésmód *homofon*, a hangnem g-moll. A férfi tercettet az altok és a szoprán szólam hármasa követi, de már imitativ jellegű, szekvenciális zenei anyaggal. Ennek motivikája némileg emlékeztet a 2. tétel már bemutatott polifonikus részére (lásd 66. ütem).

73. a) kottapélda:

Ezúttal így hangzik:

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in G minor, 2/4 time, and features a piano accompaniment. The lyrics are in Russian: "Бо - зхе мой, не у - да - ли - ся, Бо - же мой, не у - да - ли - ся, Бо - зхе, не у - да - ли - ся, Бо - же, не у - да - ли - ся". The score includes dynamic markings like *piano* and *ritardando*.

69. b) példa:

Itt alterációk és különleges szekundsúrlódások erősítik fel a kétségbeesés, könyörgés hangját. A viszonylag rövid 3. tételt a teljes kórus halk éneke zárja szűk IV<sup>7</sup>-ről g-moll dominánsára érkeзве.

Az gyors tempójú, határozott karakterű finálé egy karfűga, mely témájának indítása felidézi a mű kezdetét, ezzel is egységbe fogva a kompozíciót.

The image shows a musical score for a single melodic line, likely a fugue, in G minor, 2/4 time. The score starts with a forte (*f*) dynamic and features a series of eighth notes and quarter notes, ending with a fermata.

74. kottapélda

A d-moll alaphangnemű polifonikus tétel végig a teljes kórust alkalmazza, a koncertáló technikák ezúttal alárendelődnek a fűga-szerkesztés kívánalmainak. Miután a téma

*dux* és *comes* változatai elhangzanak, megismerünk egy állandósuló motívumot, mint ellenszólamot. Ennek jellegzetessége a kezdő szűkített kvint ugrás.



## 75. kottapélda

A szigorú ritmikájú, diszsonáns hangközt tartalmazó dallam – amely ellentétes melodikával, de analóg felütéssel rajzolja meg a fúgatéma kezdését – ismét nagyszerű kifejező erővel vetíti elénk a szöveget: *Szégyenüljenek meg és enyészzenek el életemnek ellenségei*. Ez a fúga nagyobb mértékben követi a barokk hagyományokat, mint az első tétel imitációs fejlesztése. A témát minden szólamon végig vonultató fúga expozíciót követően még két teljes témás szakasz van a tételben, egyszer a domináns a-mollban (169. ütem), egyszer a paralel F-dúrban kiépítve (197. ütem). Van egy harmadik, visszatérés jellegű rész, amelyben azonban a *dux* témák egyfajta leegyszerűsített változatban szólnak meg, míg a *comes* az eredeti alakjában jelentkezik. (217. ütem)



## 76. kottapélda

A témás szakaszokat felváltó közjátékokban szekvenciák és a szólamok közti komplementer felelgetés jellemző, a téma és ellenszólam ritmikájának, vagy például az első ilyen közjáték esetében az ellenszólam melodikájának felhasználásával (158. ütemtől).

159

po - sí - dít - sja, da po - sí - dít - sja,  
по - ста - дит - ся, да по - ста - дит - ся,  
dít - sja i iz - chéz - nut,  
дит - ся и из - чез - нуть,  
nut o - kle - ve - tá - yu - shchi - i, o - kle - ve -  
нуть о - кле - ве - та - ю - щий - и, о - кле - ве -  
tá - yu - shchi - i dít - shu, o - kle - ve - tá - yu - shchi - i dú - shu  
та - ю - щий - и дит - шу, о - кле - ве - та - ю - щий - и ду - шу

164

da po - sí - dít - sja i iz - chéz -  
да по - ста - дит - ся и из - чез -  
i iz - chéz - nut o - kle - ve - tá - yu - shchi -  
и из - чез - нуть о - кле - ве - та - ю - щий -  
tá - yu - shchi - i, o - kle - ve - tá - yu - shchi - i dú - shu mo -  
та - ю - щий - и, о - кле - ве - та - ю - щий - и ду - шу мо -  
o - kle - ve - tá - yu - shchi - i dú - shu, dú - shu mo - yú,  
о - кле - ве - та - ю - щий - и ду - шу, ду - шу мо - ю,

77. kottapélda: 159-168. ütem

Ebben az első közjátékban a basszusban hallható az ellenszólamos tematika, szekvenciálisan ereszkedve. A tenor ezt némileg eltolva kiegészíti ritmikailag azonos kezdésű, de inkább repetitív dallamanyagával. Szintén kis ambitust járnak be az egymáshoz képest ugyancsak komplementer módon viszonyuló női szólamok, melyek közül a szoprán frázisainak vége mindig késleltetés jellegű. Az V kvintszext és 4-3-as késleltetésű I. fok akkordkapcsolata háromszor ismétlődik meg: a-mollban, g-mollban, végül F-dúrban. A közjáték végül a-mollba tér vissza, előkészítve a második témás szakasz *dux* témáját. (169. ütem)



A tétel utolsó része először egyetlen nagy fokozás, melodikai szempontból egy nagy emelkedés, a témafej felhasználásával, sűrítésével, valamint óriási dinamikai fejlesztéssel.

228

o - kle - ve - tá - yu - shchi - i,  
o - kle - ve - tá - yu - shchi - i,

o - kle - ve - tá - yu - shchi - i,  
o - kle - ve - tá - yu - shchi - i,

iz - chéz - - - - - put, o - kle - ve - tá - yu - shchi - i,  
из - чез - - - - - путь, o - kle - ve - tá - yu - shchi - i,

tá - yu - shchi - i, o - kle - ve - tá - yu - shchi - i dú - shu  
та - ю - шчи - и, o - kle - ve - tá - ю - шчи - и ду - шу

o - kle - ve - tá - yu - shchi - i, o - kle - ve - tá - - -  
o - kle - ve - tá - yu - shchi - i, o - kle - ve - tá - - -

i, da ro - sít - díát -  
и, да ро - сит - дыт -

o - kle - ve - tá - yu - shchi - i dú - shu mo - yú, dú -  
o - kle - ve - tá - yu - shchi - i dú - шу мо - ю, ду -

мо  
мо

78. kottapélda: (228-237. ütem)

A csúcspont után a szólamok hasonló motívikával ereszkednek, a zenei anyag azonban nem csendesedik el, hanem homofonná válik, ily módon kiáltja újra és újra a hektikus szöveget. Mindez elsőként, az előző tételek végéhez hasonlóan, egy álzárlatba torkollik (d-moll: V#-VI), majd egy kiszéledő, lecsendesedő, de még mindig ugyanazt a ritmikát hozó három ütemes *kóda* zárja a művet.

25.7 Adagio.

o - kle - ve - tá - - - yu - shchi - i dú - - - shu mo - yú.  
o - кле - ве - та - - - ю - шчи - и ду - - - шу мо - ю.

o - kle - ve - tá - yu - shchi - i dú - - - shu mo - yú.  
o - кле - ве - та - ю - шчи - и ду - - - шу мо - ю.

o - kle - ve - tá - - - yu - shchi - i dú - - - shu mo - yú.  
o - кле - ве - та - - - ю - шчи - и ду - - - шу мо - ю.

o - kle - ve - tá - yu - shchi - i dú - - - shu mo - yú.  
o - кле - ве - та - ю - шчи - и ду - - - шу мо - ю.

Adagio.  
pp p pp

79. kottapélda: (253-255. ütem)

A fúgatételt egységessé tévő, folyamatosan jelen lévő nyolcadfelütéses ritmika, a kis nyújtott ritmusképletek, a hangsúlyok, valamint a szűkített hangközök zaklatottá és indulatossá teszik a zenei anyagot, a zsoltár utolsóként feldolgozott 13. versének tartalmát kifejezve: *borítsa szégyen és gyalázat azokat, a kik vesztemre törnek.*

## 7. Konklúzió és a kóruskoncert utóélete

Kóruskoncert, karfantázia vagy kórusra írt szimfónia? Mindegyik elnevezés felbukkan a szakirodalomban és mindegyik használatában van is némi igazság. Egy biztos: ezek a kórusművek jelentős hatást gyakorolhattak az orosz zene későbbi fejlődésére. A barokk, klasszikus elemek ötvözése az orosz hagyományokkal példaértékű lehetett a következő korszakok zeneszerzői iskoláinak. Ezt ismerhette fel – a nyugati irányzatokat az Ötöknél talán inkább befogadó – Csajkovszkij, aki személyesen felügyelte a Bortnyanszkij-koncertek kiadását, nyilvánvalóan azzal a céllal, hogy ezek az alkotások fennmaradjanak az utókor számára.

A bevezetőben is említésre került, majd az elemzések során nyilvánvalóvá vált, hogy a három 18. századi zeneszerző – bár gyakorlatilag kortársaknak nevezhetjük őket – különböző módon alkotott a kóruskoncert műfajában. Az eltérések, vagy akár a hasonlóságok Berezovszkij, Bortnyanszkij és Vedel koncertjeinek esetében egyaránt szembetűnők.

A leginkább észrevehető különbség a formálásban van, ami Bortnyanszkij esetében, elsősorban klasszikus mintát követ. A közel két évtizeddel korábban keletkezett Berezovszkij-koncertek közelebb állnak a barokk kor zenei hagyományaihoz a formaalkotást illetően. Ezekben a barokk szekvenciák, imitációk, fűgák kerülnek előtérbe, míg Bortnyanszkijnál igen gyakori a periodizálás, mondatszerű fejlesztés, vagyis a klasszikus, kis formai egységek alkalmazása. A polifonikus gondolkodás tőle elég távol állt a korai kompozíciók esetében, azonban a későbbiekben egyre nagyobb természetességgel szőtte bele koncertjeibe az imitációkat, *fugatokat*. Bár láthattuk azt is, hogy ezt nem mindig a legszabályosabb formában tette, gondoljunk csak a transzformált variánsokra, vagy a témák kétszólamú jelentkezésére.

Vedel darabjaiban mindkét irányvonal felfedezhető, viszont az ő műveiben egy egészen különleges, szabadabb zeneszerzői gondolkodás rajzolódik ki, többek között a formálásban is. Az ő kis egységeiben jóval több az aszimmetria, a *tripódia*. A tételek száma gyakran változik; számos esetben jelen van tehát a szabályostól való eltérés. Ez a bizonyos szempontból korlátok nélküli attitűd – ami minden bizonnyal a tanulmányoknak vagy azok hiányának köszönhető – átvilágít a kompozíciók egészén. Megjelenik olykor a hangnemek kapcsolataiban, a harmóniakezelésben, a szólókra írt

dallamok rendkívül gazdag díszítéseiben, a hangsorok használatában. Számomra Vedel kórusművei nyújtották a legtöbb újdonságot, a legizgalmasabb fordulatokat, annak ellenére, hogy talán nem minden részletükben elvitathatatlan a zeneszerző profizmusa.

Az azonban tény, hogy a kóruskoncert műfaja főként e három komponista – valamint néhány kortársuk – művészetében teljessé vált és érte el virágzásának tetőpontját. A következő században, sőt a 20. századi zeneszerzők életművében is felbukkant egy-egy hasonló típusú mű, de számottevő változás már nem történt a műfaj történetében.

A Bortnyanszkij halála után kinevezett új zenei igazgató – Alekszej Lvov – koncertjei talán kivételesek ebből a szempontból.<sup>1</sup> Ezek egyszerűbb, négyszólamú kórusművek voltak, erős érzelmi töltéssel, kevésbé ünnepi alkalmakra szánva. Általában egy tételből álltak. Lvov több figyelmet fordított elődjénél a szöveg természetes adottságaira, a ritmikában megőrizte a liturgikus próza természetes hajlításait. Aszimmetrikus, vagy szabad ritmusaival – melyekkel a *znamennij* ének típusát idézi – új hangvételt adott a műfajnak. A kötetlen ritmuskezelésről később tanulmányt is írt, *Szabad, vagy aszimmetrikus ritmus* címmel.<sup>2</sup> Kórusműveiben széles dinamikai skálát használt, alkalmazta a kromatikát, az erőteljes diszsonanciákat. Stílusa, zenei eszközei leginkább a korai német romantikához köthetők.<sup>3</sup>

A 19-20. század fordulóján is keletkeztek még kórusra írt koncertek. Komponált ilyet többek között Kjui és Rahmanyinov is, és mindketten több szempontból is követték a 18. században kialakult mintákat. Szergej Rahmanyinov koncertje – melyet 19 évesen írt – megelőlegzi későbbi, kórusra írt műveinek hangzását. A Nagyboldogasszony ünnepére komponált mű címe: *Istenszüelő, örökkévaló az imádságban*, és az előző század hagyományaihoz híven ciklikus formájú.<sup>4</sup> Három, határozottan elkülönülő részre, vagy tételre tagolódik. Ezek közül az első hosszú moderato rész, a második ehhez képest aránytalanul rövid *fugato* szakasz, majd egy dicsőítő jellegű, gyors tempójú befejezés következik.

---

<sup>1</sup> Alekszej Fjodorovics Lvov (1798-1870) litván zeneszerző, hegedűművész. Hegedűjátékát a lipcsei Gewandhausban is hallhatta a korabeli közönség. Sokféle műfajban alkotott, írt hegedűre, gordonkára, komponált egyházi és világi kórusdarabokat, operákat. Az orosz nemzeti himnusz – *Боже, Царя храни* – szintén az ő alkotása. (Grove music online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45811> utolsó megtekintés: 2018. 06. 29.)

<sup>2</sup> *О свободном и несимметричном ритме*

<sup>3</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music*. L.

<sup>4</sup> *В молитвах неусыпающую Богородицу*

Rahmanyinov fiataalkori műve kóruskoncertként van jelölve, de koncertáló technikák tekintetében nem túlságosan gazdag, a szólamok kontrasztáló lehetőségeit kevésbé aknáztta ki. A dinamika azonban igen szélsőséges, a négyszeres pianótól a négyszeres fortéig terjed és a mű többrészsége, valamint a liturgikus szöveg kezelése a 18. századi orosz kóruskoncert hagyományait, sőt Bortnyanszkijt idézi. Későbbi, kórusra írt nagyszerű sorozatában, a *Vesperásban* is találkozhatunk a kóruskoncert hagyományainak lenyomatával. Tercettek, hangcsoportok váltogatása, autentikus dallami párhuzamok jellemeznek bizonyos tételeket. Mindezeket gyönyörű szólókkal, romantikus, valamint neomodális elemekkel gazdagította Rahmanyinov.

Az orosz nemzeti iskola felemelkedésével eljött a felismerés, hogy az egyházi kóruskoncert nem fér össze az orosz templomi éneklés természetével. Az idegen zenei jellegzetességek átvételét már nem fogadták szívesen, hiszen a nemzeti múlt felemelése, műzenébe való integrálása volt a cél.<sup>5</sup> Ennek ellenére néhány kóruskoncert-kompozíció még felbukkant, például Pavel Csesznokov tollából.<sup>6</sup>

A kóruskoncerteket orosz, vagy ukrán előadókkal érdemes hallgatni. Szerencsére több jó felvételt találhatunk mindhárom zeneszerző műveiből lemezfelvételeken és az interneten, videómegosztó webhelyeken. Az autentikus előadások során a kórusok telt, sötét tónusú hangzása, a *basso profundo* alkalmazása elének tárja azt a világot, melyben ezek a nem annyira ismert, de megismerésre érdemes komponisták éltek és alkottak.

---

<sup>5</sup> *Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music.L.*

<sup>6</sup> Pável Grigorijevics Csesznokov (1877-1944) orosz zeneszerző és karnagy. A szovjet éra vallási elnyomása következtében lerombolták a templomot, amelynek a karnagya volt, ezért abbahagyta a zeneszerzést. Artist Biography by Robert Cummings.  
<https://www.allmusic.com/artist/pavel-chesnokov-mn0001610579/biography>. (utolsó megtekintés: 2018. 06. 30.)

---

## Bibliográfia

- Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York, London: G. Schirmer, 1971.
- Berezovszkij, M. Sz.: *Хорови духовни твору*. Ed.: M. Jurcsenko. Kijev: first ed.: 1989.
- Berlioz, Hector: *Evenings with the Orchestra*. Angolra fordította, valamint bevezetővel és jegyzetekkel kiadta: Jacques Barzun. London and Chicago: The University of Chicago Press, 1956, 1973.
- Bortnyanszkij, D. Sz.: *35 концерт*. Москва: Музыка, 1995.
- Böhm László: *Zenei műszótár*. Budapest: Editio Musica. 1990.
- Encyclopedia Britannica*: //www.britannica.com/
- Brockhaus – Riemann: *Zenei Lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Carrère D' Encausse, Héléne: *II. Katalin*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- Chuchman, Veronica J.: *Project to Publish of Artem Vedel*. Edmonton: The Ukrainian Weekly, 1996. 05. 26.
- Darvas Gábor: *A totemzenétől a hegedűversenyig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- DiChiera, David; McClymonds, Marita P; and Clark, Caryl: *Sarti*. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24599>  
utolsó megtekintés: 2018.03.25.
- Dmitry Bortniansky: *35 Geistliche Konzerte für Chor*. Edited by Marika Kuzma. Stuttgart: Carus Verlag, 2009.
- Dukkon Ágnes, Szőke Katalin: *Az orosz irodalom története*. ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *A nyugat zenéje: folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Budapest: Typotex kiadó, 2009.
- Egyháziismereti lexikon* (<http://www.egriparochia.hu/lexikon/>)
- Font Márta, Varga Beáta: *Ukrajna története*. Szeged: Bölcsész Konzorcium, 2006.
- Font Márta, Krausz Tamás, Niederhauser Emil, Szvák Gyula: *Oroszország története*. Budapest: Pannonica kiadó, 2001.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 1-10. kötetek. London: The Macmillan Press Ltd.

- Gülke, Peter: *Szerzetesek polgárok trubadúrok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Hadrovics László: *A cirill betűs szláv nyelvek neveinek magyar helyesírása. Az újjörög nevek magyar helyesírása*. Szerk.: Zoltán András. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985.
- Heller, Mihail: *Az orosz birodalom története* I. kötet. Fordította: Balogh Magdolna, Pál Erna. Budapest: Osiris kiadó, 1996.
- Horváth Balázs: *A térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, (kézirat) 2005.
- Huszarcsuk, Tetjana: *The Musical Legacy of Artem Vedel'*. Kijev: 1996.
- : *Артемій Ведель у житті та бесмерті*. Kijev, Edmonton, Torontó: Ukrainian Music Society of Alberta 2000.
- Keldis, Jurij Vszevolodovics: *Az orosz zene története*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958.
- Kovnatskaya, Lyudmila: *St Petersburg*. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16402>
- Klocskova, M.: *Митрополит Евгений Болховитинов – ученый просветитель*. <http://periodical.pstgu.ru/en/pdf/article/5171>
- Kuzma, Marika: *Bortnyansky*. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03638>
- : *Berezovsky, Maksym Sozontovych*. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02764>
- Magyar Katolikus Lexikon* <http://lexikon.katolikus.hu/>
- Massie, Robert K.: *Nagy Katalin. Egy asszony portréja*. Fordította: Szántai Rita és Szántai Zsolt. I.P.C. Könyvek Kft. 2013.
- Michael, Johann: *Joseph Starzer*. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26570>
- Oldal Gábor: *Pétevár*. Budapest: Zeneműkiadó 1775.
- Palisca, Claude V.: *Barokk zene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. Fordította: Hézsér Zoltán
- Papp Márta: *Orosz népdal – dal – románc*. Magyar zene, XLIV. évfolyam 1. szám, 2006. február.

- : *Muszorgszkij dalai*. Budapest: Editio Musica, 2015.
- Petrova, M. A.: *II. Katalin és II. József. Az orosz–osztrák szövetség formálódása 1780–1790*. Moskva: Nauka, 2011.
- Православная Энциклопедия*. <http://www.pravenc.ru/>
- Rajkné Kerek Judit: *Puskin lírája és a XIX. századi orosz románc*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, (kézirat) 2008.
- Ritzarev, Marina: *Композитор Д. Бортнянский - Жизнь и творчество*. Moskva: Музыка, 1979.
- : *Russian Music before Glinka, A Look from the Beginning of the Third Millennium*. Izrael: Bar-Ilan University, 2002.
- : Marina Ritzarev: *Eighteen-Century Russian Music*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.
- Rosen, Charles: *A klasszikus stílus*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Szkrebkov, Sz. Sz.: *Избранные статьи*. Válogatott tanulmányok. Moskva: Музыка, 1980.
- Tarján M. Tamás: *1530. augusztus 25. Rettegett Iván születése*. Rubiconline történelmi magazin:  
[http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1530 augusztus 25 rettegett ivan szuletese/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1530_augusztus_25_rettegett_ivan_szuletese/)
- Terminorum musicae index septem linguis redactus. (Hétnyelvű zenei szótár)*  
Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.
- Тысяча лет русской церковной музыки /One thousand Years of Russian Church Music* Washington: Musica russica Dc. Ell., 2007.
- Várnai Péter: *Velence*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Vedel, A. L.: *Divine Liturgy and 12 Sacred Choral Concerti*. Ed.: Vlagyimir Kolesnyik, Kijev, Edmonton, Toronto: 2000.
- V. Molnár László: *II. Katalin. Észak Szemiramisza*  
[http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/2\\_katalin\\_eszak\\_szemiramisza](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/2_katalin_eszak_szemiramisza).
- Warnes, David: *Orosz cárok krónikája*. Budapest: Móra Könyvkiadó, 2011.



## **MELLÉKLETEK**

# 1. melléklet

5

chén - shí pló - ū - yu, Má - ū Bó - ga  
 чен - ши пло - ти - ю, Ма - ти Бо - га

chén - shí pló - ū - yu, Má - ū Bó - ga  
 чен - ши пло - ти - ю, Ма - ти Бо - га

chén - shí pló - ū - yu, Má - ū Bó - ga  
 чен - ши пло - ти - ю, Ма - ти Бо - га

chén - shí pló - ū - yu, Má - ū Bó - ga  
 чен - ши пло - ти - ю, Ма - ти Бо - га

chén - shí pló - ū - yu, Bez - ū Bó - ga  
 чен - ши пло - ти - ю, Без - ве - вѣст - на - ya Дѣ - во, Ма - ти Бо - га

chén - shí pló - ū - yu, Bez - ū Bó - ga  
 чен - ши пло - ти - ю, Без - ве - вѣст - на - ya Дѣ - во, Ма - ти Бо - га

chén - shí pló - ū - yu, Bez - ū Bó - ga  
 чен - ши пло - ти - ю, Без - ве - вѣст - на - ya Дѣ - во, Ма - ти Бо - га

chén - shí pló - ū - yu, Bez - ū Bó - ga  
 чен - ши пло - ти - ю, Без - ве - вѣст - на - ya Дѣ - во, Ма - ти Бо - га

Василий ТИТОВ  
 № 35. Безвестная Дево  
 Vasily Titov  
 (c. 1650 – 1710)

**Bezvestnaya Dévo**  
 Bezvestnaya Dévo, yá zhe Boga bezizchéno  
 záchénshí plótyu, Máti Bóga vshíngó,  
 rody rabóy móbi prímí, Fázéropóchnaya,  
 Fíem pródayáshchi schíshchélye pégfeshéty,  
 nífe náshá moléníye ptyáimí abchi,  
 móli spásítíia fíem nám.

**O Virgin Unwedded**  
 O Virgin Unwedded, who ineffably conceived God  
 in the flesh, O Mother of God Most High,  
 receive the supplications of your servants, O all-pure One:  
 You grant cleansing of transgressions to all;  
 even now, as You receive our prayers,  
 pray that we all may be saved.

1 = 66 - 72)

Soprano 1  
 yá - zhe Bó - ga né - iz - ū - chén - no zá -  
 я - же Бо - га не - из - ро - чен - но за -

Soprano 2  
 yá - zhe Bó - ga né - iz - ū - chén - no zá -  
 я - же Бо - га не - из - ро - чен - но за -

Alto 1  
 yá - zhe Bó - ga né - iz - ū - chén - no zá -  
 я - же Бо - га не - из - ро - чен - но за -

Alto 2  
 yá - zhe Bó - ga né - iz - ū - chén - no zá -  
 я - же Бо - га не - из - ро - чен - но за -

Tenore 1  
 Bez - ū - vo, yá - zhe Bó - ga né - iz - ū - chén - no zá -  
 Без - ве - вѣст - на - ya Дѣ - во, Ма - ти Бо - га не - из - ро - чен - но за -

Tenore 2  
 Bez - ū - vo, yá - zhe Bó - ga né - iz - ū - chén - no zá -  
 Без - ве - вѣст - на - ya Дѣ - во, Ма - ти Бо - га не - из - ро - чен - но за -

Basso 1  
 Bez - ū - vo, yá - zhe Bó - ga né - iz - ū - chén - no zá -  
 Без - ве - вѣст - на - ya Дѣ - во, Ма - ти Бо - га не - из - ро - чен - но за -

Basso 2  
 yá - zhe Bó - ga né - iz - ū - chén - no zá -  
 я - же Бо - га не - из - ро - чен - но за -

Piano  
 (for rehearsal only)

206

vsh - nã - go, Bõ - ga vsh - nã - go, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 vsh - nã - go, Bõ - ga vsh - nã - go, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 Ma - ti Bõ - ga vsh - nã - go, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 Ma - ti Bõ - ga vsh - nã - go, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 vsh - nã - go, Bõ - ga vsh - nã - go, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 vsh - nã - go, Bõ - ga vsh - nã - go, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 Ma - ti Bõ - ga vsh - nã - go, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 Ma - ti Bõ - ga vsh - nã - go, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 vsh - nã - go, Bõ - ga vsh - nã - go, Dë - vo, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 vsh - nã - go, Bõ - ga vsh - nã - go, Dë - vo, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 Ma - ti Bõ - ga vsh - nã - go, Dë - vo, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 Ma - ti Bõ - ga vsh - nã - go, Dë - vo, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 vsh - nã - go, Bõ - ga vsh - nã - go, Dë - vo, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 vsh - nã - go, Bõ - ga vsh - nã - go, Dë - vo, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 Ma - ti Bõ - ga vsh - nã - go, Dë - vo, tvo - ìh ra - bõv, tvo -  
 Ma - ti Bõ - ga vsh - nã - go, Dë - vo, tvo - ìh ra - bõv, tvo -

bõv, tvo - ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 bõv, tvo - ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 bõv, tvo - ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 bõv, tvo - ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 bõv, tvo - ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 bõv, tvo - ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -  
 ìh ra - bõv, tvo - ìh ra - bõv mol - bi pri - mi, Fse - ne - po - nõch - na -

ya, mi, Fie, fe - po - róch - na - ya, Ne - po - róch - na - ya.  
я, ми, Все, не - по - роч - на - я, Не - по - роч - на - я.

mi, Fie - fe - po - róch - na - ya, Fie - fe - po - róch - na - ya.  
ми, Все - не - по - роч - на - я, Все - не - по - роч - на - я.

ya, mi, Fie - fe - po - róch - na - ya, Ne - po - róch - na - ya. Bez - ne -  
я, ми, Все, не - по - роч - на - я, Не - по - роч - на - я. Без - не -

mi, Fie - fe - po - róch - na - ya, Fie - fe - po - róch - na - ya. Bez - ne -  
ми, Все - не - по - роч - на - я, Все - не - по - роч - на - я. Без - не -

ya, mi, Fie - fe - po - róch - na - ya, Ne - po - róch - na - ya. Bez - ne -  
я, ми, Все, не - по - роч - на - я, Не - по - роч - на - я. Без - не -

mi, Fie - fe - po - róch - na - ya, Fie - fe - po - róch - na - ya.  
ми, Все - не - по - роч - на - я, Все - не - по - роч - на - я.

Fiem po - da - yú - shchi, o - chi - shohé - ni - ye pre - gbe -  
Всехъ по - да - ю - щихъ о - чихъ - ше - ни - е пре - гбъ

Fiem po - da - yú - shchi, Fiem po - da - yú - shchi, o - chi -  
Всехъ по - да - ю - щихъ, всехъ по - да - ю - щихъ о - чихъ -

Fiem po - da - yú - shchi, Fiem po - da - yú - shchi, o - chi - shohé - ni - ye pre - gbe -  
Всехъ по - да - ю - щихъ, всехъ по - да - ю - щихъ о - чихъ - ше - ни - е пре - гбъ

Fiem po - da - yú - shchi, Fiem po - da - yú - shchi, o - chi -  
Всехъ по - да - ю - щихъ, всехъ по - да - ю - щихъ о - чихъ -

vést - na - ya Dé - vo, Fiem po - da - yú - shchi, o - chi - shohé - ni - ye pre - gbe -  
вѣст - на - я Дѣ - во, всехъ по - да - ю - щихъ, о - чихъ - ше - ни - е пре - гбъ

vést - na - ya Dé - vo, Fiem po - da - yú - shchi, Fiem po - da - yú - shchi, o - chi -  
вѣст - на - я Дѣ - во, всехъ по - да - ю - щихъ, всехъ по - да - ю - щихъ о - чихъ -

vést - na - ya Dé - vo, Fiem po - da - yú - shchi, Fiem po - da - yú - shchi, o - chi - shohé - ni - ye pre - gbe -  
вѣст - на - я Дѣ - во, всехъ по - да - ю - щихъ, всехъ по - да - ю - щихъ о - чихъ - ше - ни - е пре - гбъ

Fiem po - da - yú - shchi, Fiem po - da - yú - shchi, o - chi -  
Всехъ по - да - ю - щихъ, всехъ по - да - ю - щихъ о - чихъ -



36

shchi, pri - yem - lu - shchi, pri - yem - lu - shchi, mo -  
 ши, при - ем - лю - ши, при - ем - лю - ши, мо -

ya pri - yem - lu - shchi, pri - yem - lu - shchi,  
 я при - ем - лю - ши, при - ем - лю - ши,

shchi, pri - yem - lu - shchi, pri - yem - lu - shchi,  
 ши, при - ем - лю - ши, при - ем - лю - ши,

ya pri - yem - lu - shchi, pri - yem - lu - shchi,  
 я при - ем - лю - ши, при - ем - лю - ши,

shchi, pri - yem - lu - shchi, pri - yem - lu - shchi, Bez - te - svet - na - ya Dē -  
 ши, при - ем - лю - ши, при - ем - лю - ши, Без - те - свет - на - я Дē -

ya pri - yem - lu - shchi, pri - yem - lu - shchi,  
 я при - ем - лю - ши, при - ем - лю - ши,

shchi, pri - yem - lu - shchi, pri - yem - lu - shchi, Bez - te - svet - na - ya Dē -  
 ши, при - ем - лю - ши, при - ем - лю - ши, Без - те - свет - на - я Дē -

ya pri - yem - lu - shchi, pri - yem - lu - shchi,  
 я при - ем - лю - ши, при - ем - лю - ши,

40

mo - li spa - si - sia, spa - si - sia, fsem  
 мо - ли спа - сти - ся, спа - сти - ся, всею

li spa - si - sia, spa - si - sia, fsem  
 ли спа - сти - ся, спа - сти - ся, всею

mo - li spa - si - sia, spa - si - sia, fsem  
 мо - ли спа - сти - ся, спа - сти - ся, всею

li spa - si - sia, spa - si - sia, fsem  
 ли спа - сти - ся, спа - сти - ся, всею

no, mo - li spa - si - sia, spa - si - sia, fsem  
 но, мо - ли спа - сти - ся, спа - сти - ся, всею

li spa - si - sia, spa - si - sia, fsem  
 ли спа - сти - ся, спа - сти - ся, всею

no, mo - li spa - si - sia, spa - si - sia, fsem  
 но, мо - ли спа - сти - ся, спа - сти - ся, всею

li spa - si - sia, spa - si - sia, fsem  
 ли спа - сти - ся, спа - сти - ся, всею

45

нам,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

нам,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

нам,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

нам,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
во,  
во,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
во,  
во,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
во,  
во,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

49

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-сти-се  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-сти-се  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-сти-се  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-сти-се  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-си-ѣа  
мо-ли спа-сти-се

намъ,  
намъ,  
мо-ли спа-сти-се  
мо-ли спа-сти-се

\*В румынах 2-ое отделение обдувает 2-ю меру. In the MS the 2nd soprano doubles the 2nd tenor.



4

na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí -  
 na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí -  
 na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí -  
 na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí -

ya,  
 ya,  
 ya,  
 ya,

7

tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse,  
 tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse,  
 tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse,  
 tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse,  
 tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse,  
 tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse,  
 tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse,  
 tse, na - d'zh - da mo - yá, Bo - go - ró - dí - tse,



Неизвестный композитор  
 № 34. Царице моя преблагая  
 Anonymous  
 конец XVII в. / late 17th c.

**Tsarítse moyá preblagaya**  
 Tsarítse moyá preblagaya,  
 nádezhda moyá, Bopromóshé,  
 prýtyeláche sírím i stránním p'echáshé,  
 skortóshshím rúdshe, otdánním pokrovítel'ím;  
 z'rásh' m'í bezá, z'rásh' m'í skorb,  
 pomásh' m'í, yáko blágoúshím,  
 otdánu m'ya, yáko srádním;  
 yáko ne znásh' n'nyá pomoshchi rázúe t'ebé,  
 ne n'nyá p'echáshéshé, ní blágyá úk'áshéshé,  
 tékmo t'ebé, o Bogomáti.  
 Yáko dá sóhránásh' m'ya  
 i pokrývesh' m'í vo véki vekóv. Amén.

**My Queen Most Blessed**  
 My Queen most blessed,  
 my hope, O Promotress,  
 sister of orphans and defender of pilgrims,  
 Joy of the afflicted, protectress of the oppressed!  
 Behold my trouble, behold my sorrow,  
 help me, for I am infirm,  
 guide me, for I am a pilgrim gone astray,  
 for I have no help other than You,  
 nor another defender, nor a blessed comforter,  
 but You, O Mother of God!  
 For You will preserve me  
 and protect me unto ages of ages. Amen.

Soprano 1  
 Tsa - hi - tse mo - yá p'le - bla - gá  
 Ca - ri - ce mo - yá pre - bla - ga

Soprano 2  
 Hi - tse mo - yá p'le - bla - gá  
 ri - ce mo - yá pre - bla - ga

Tenor  
 Hi - tse mo - yá p'le - bla - gá  
 ri - ce mo - yá pre - bla - ga

Bass  
 Hi - tse mo - yá p'le - bla - gá  
 ri - ce mo - yá pre - bla - ga

Piano  
 (for rehearsal only)





31

мо - уі - ві - зі, раз - фе - ші ту, уа - ко во - і - ші, раз - фе - ші ту, уа - ко  
 мо - ю — сь, раз - ре - ши ту, я - ко во - ши - ши, раз - ре - ши ту, я - ко

уі - ві - зі, раз - фе - ші ту, уа - ко во - і - ші, раз - фе - ші ту, уа - ко  
 ю — сь, раз - ре - ши ту, я - ко во - ши - ши, раз - ре - ши ту, я - ко

35

во - і - ші, уа - ко ре і - мах і - ні - уа ро - мо - sachт раз -  
 во - ши - ши, я - ко ре і - мах і - ши - я по - во - ши раз -

во - і - ші, уа - ко не і - мах і - ні - уа ро - мо - sachт раз - ве  
 во - ши - ши, я - ко ре і - мах і - ши - я по - во - ши раз - ве

23

уа - ко не мошч - на, о - кор - ні міа, уа - ко стран -  
 я - ко не мошч - ну, о - кор - ми ма, я - ко стран -

уа - ко не мошч - на, о - кор - ні міа, уа - ко  
 я - ко не мошч - ну, о - кор - ми ма, я - ко

уа - ко не мошч - на, о - кор - ні міа, уа - ко  
 я - ко не мошч - ну, о - кор - ми ма, я - ко

27

на, о - кор - ні — міа, — уа - ко стран - на;  
 на, о - кор - ми — ма, — я - ко стран - на;

на, о - кор - ні міа, уа - ко стран - на;  
 на, о - кор - ми ма, я - ко стран - на;

на, о - кор - ні міа, уа - ко стран - на;  
 на, о - кор - ми ма, я - ко стран - на;

на, о - кор - ні міа, уа - ко стран - на;  
 на, о - кор - ми ма, я - ко стран - на;

на, о - кор - ні міа, уа - ко стран - на;  
 на, о - кор - ми ма, я - ко стран - на;

на, о - кор - ні міа, уа - ко стран - на;  
 на, о - кор - ми ма, я - ко стран - на;



### 3. melléklet

#### Духовний концерт №4

#### Пою Богу моему дондеже есм

**Maestoso**  
*Soli*  
***p***

S.  
A.  
T.  
B.

1

По ю Бо гу мо е му, по ю дон де же есм, по

5

ю Бо гу мо е му, по ю дон де же есм, по

9

***p*** По ю Бо гу мо е му, по ю дон де же есм, по ю, по ю, по ю, по ю ю, ю, ю, ю

12

***Tutti***  
***mp***

дон де же есм, ***Tutti*** по ю Бо гу мо е му, по ю дон де же

17

***p*** ***Soli***

есм, по ю дон де же есм, ***Solo*** вос хва лю Гос по да,

вос хва лю Гос по да, вос хва

Джерело нотного тексту: Автограф хорових творів А.Веделя

БХК II-4.30

47

22 *вос. хва. лю*

T. *вос. хва. лю в жи. во. ті мо. єм, вос. хва. лю, вос. хва.*

B. *лю в жи. во. ті мо. єм, вос. хва. лю,*

25

T. *лю, вос. хва. лю в жи. во. ті мо. єм.* *Tutti mf*

B. *вос. хва. лю, вос. хва. лю* *По. Tutti*

28

S. *ю Бо. гу мо. є. му, по. ю дон. де. же єсм, по. ю, по. ю* *p*

A. *ю Бо. гу мо. є. му, по. ю дон. де. же єсм, по. ю, по. ю* *p*

T. *ю Бо. гу мо. є. му, по. ю дон. де. же єсм, по. ю, по. ю* *p*

B. *ю Бо. гу мо. є. му, по. ю дон. де. же єсм, по. ю, по. ю* *p*

34 *Soli p*

T. *дон. де. же єсм. Про. лі. ю пред. Ним, про. лі.*

B. *дон. де. же єсм. Про. лі. ю пред. Ним, про. лі.* *Solo*

38

S.1 *ю пред. Ним, про. лі. ю*

S.2 *про. лі. ю пред. Ним мо. ле.*

A. *ю, про. лі. ю пред. Ним, про. лі. ю*

41 мо. ле. ні. е мо. е, *mf* *Tutti* *mp*  
 S. 1 ні. е мо. е, про. лі. ю пред Ним, про. лі.  
 A. моле. ні. е мо. е, *Tutti*

45 мо. ле. *p*  
 S. A. ю пред Ним мо. ле. ні.  
 T. B. мо. ле. *p*

50 *Soli*  
 S. 1 е мо. е, мо. ле. ні. е мо. е, пе. чаль мо. ю,  
 A. пе. чаль мо. ю пе.  
 T. B. пе. чаль мо. ю пе. чаль мо.

55 пе. чаль мо. ю пред Ним, пред  
 чаль мо. ю ю, пе. чаль мо. ю пред

58 *Tutti* *mp* *rit.*  
 S. 1 Ним воз. ві. шу, пред Ним воз. ві. шу, пред Ним воз. ві. шу.  
 A. *Tutti*

61 *Adagio* *Soli*  
 Т. Я. ко о. тець мой і ма. ти мо. я о. ста. ви. ста мя, о.  
 В. *Solo*  
*P* Я. ко о. тець мой і ма. ти мо. я о.

66  
 ста. ви. ста мя, о. ста. ви. ста  
 ста. ви. ста мя,

69 *p Tutti*  
 С. А. я. ко  
 Т. В. *Tutti* о. тець мой *Soli* ста. ви. ста мя, і ма. ти мо. я *Soli*  
 я. ко *p* о. ста. ви. ста мя, *Tutti* *p* *Soli*

73 *mf* *Soli*  
 ста. ви. ста мя, *Tutti* і ближ. ні. і мо. і  
 о. ста. ви. ста мя, *Soli* і ближ. ні. і мо. і, і  
 о. ста. ви. ста мя,

77 *Tutti*  
 і, і ближ. ні. і мо. і от. да. ле. че,  
 ближ. ні. і мо. і от. да. ле. че, от. да. ле. че, *Tutti*  
 от. да. ле. че,





100 *f* *Tutti* *Solo p* *Tutti mp*

гла. су, внят, внят гла. су, внят гла. су мо. ле. ні.

106 *p* *Soli*

я, мо. ле. ні. я мо. е. го, у. сли. ша, у. сли. ша мо.

і у. сли. ша, у. сли. ша мо.

111

лит. ву мо. ю, мо. лит. ву мо. ю, мо. лит. ву, мо. лит.

лит. ву мо. ю, мо. лит. ву мо. ю, мо. лит.

114 *Tutti mf* *mp* *p*

ву мо. ю, мо. лит. ву мо. ю, мо. лит. ву мо. ю, мо. лит. ву мо. ю.

ву мо. ю,

122 **Allegro vivace** *mf*

І воз. ве. де мя от ро. ва, от ро. на страс.

І воз. ве. де мя от ро. ва, от ро. на страс. тей, от ро. ва страс.

\* в "Автографі" 3-тя доля -  $\frac{3}{4}$  (такти 100; 102)  
БХК II-4.30



159 пра. ви сто. пи мо. я, сто. пи мо. я, *тепо*  
*p*  
 ви сто. пи мо. я, сто. пи мо. я, сто. пи мо. я, сто. пи мо. я, сто. пи мо. я.  
 пи, сто. пи мо. я, сто. пи мо. я, *сд*

*Andante* 165 *Soli*  
*Solo p*  
 і вло. жи, вло. жи во ус. та мо. я,  
 і вло. жи, і вло.

169  
 і вло. жи, вло. жи во ус. та мо. я  
 жи, вло. жи

173  
 пі. ні. є, пі. ні. є  
 пі. ні. є, пі. ні. є

175  
 но. во, піснь Бо. гу,  
 \*\*

\* в "Автографі" 2-3 доли - J (такти 168; 172)  
 \*\* в "Автографі" 3-тя доля - J (такти 178; 180)

179

піснь Бо. гу, піснь Бо. гу мо. є. му,  
Бо. гу, піснь Бо. гу мо. є. му.

183

піснь Бо. гу мо. є. му, піснь Бо. гу, піснь Бо.

190

гу, Бо. гу, Бо. гу мо. є. му, мо. є. му.

197 **Allergo vivace**

S. Бла. го. сло. вен Гос. подь, тво. рий чу. де. са Є. дин, тво. рий чу. де. са  
A. Бла. го. сло. вен Гос. подь, тво. рий чу. де. са Є. дин, тво. рий чу. де. са  
T. Бла. го. сло. вен Гос. подь, тво. рий чу. де. са Є. дин, тво. рий чу. де. са  
B. Бла. го. сло. вен Гос. подь, тво. рий чу. де. са Є. дин, тво. рий чу. де. са

204

Бла. го. сло. рий чу. де. са Є. дин, тво. рий чу. де. са Є. дин, тво. рий чу. де. са Є. дин, тво. рий чу. де. са

210 вен Гос. подь, тво. рьяй чу. де. са Є. дин, тво. рьяй  
 дин, тво. рьяй чу. де. са Є. дин, тво. рьяй чу. де. са,  
 рьяй чу. де. са, тво. рьяй чу. де. са, чу. де. са, тво. рьяй чу. де.  
 рьяй чу. де. са, тво. рьяй чу. де. са, тво. рьяй чу. де. са

216 тво. рьяй чу. де. са, тво. рьяй чу. де. са, тво.  
 са Є. дин, тво. рьяй чу. де. са, тво. рьяй чу. де.  
 тво. рьяй чу. де. са, тво. рьяй чу. де. са, тво. рьяй чу. де.

223 рьяй чу. де. са, тво. рьяй чу. де. са Є. дин, чу. де. са Є.  
 са, тво. рьяй чу. де. са Є. дин, чу. де. са Є.

230 дин. Бла. го. сло. вен Гос. подь, тво. рьяй чу. де. са, тво.  
 Бла. го. сло. вен Гос. подь, бла. го. сло. вен Гос.  
 Solo p

235 рьяй чу. де. са Є. дин, бла. го. сло. вен Гос. подь, тво. рьяй чу. де.  
 Бла. го. сло. вен Гос. подь, бла. го. сло.  
 Solo  
 подь, бла. го. сло. вен Гос. подь,

\* в "Автографі" у тактах 237-244 – А.1; А.2; Т.

241

S. A. *Tutti mp*

са, тво-рай чу-де-са Є-дин, тво-рай чу-де-  
вен Гос-подь, бла-го-сло-вен Гос-подь тво-рай чу-де-са, тво-

T. B. *Tutti mp*

247 *poco a poco crescendo* *< f >*

са, тво-рай чу-де-са, тво-рай чу-де-са, тво-рай чу-де-са  
рай чу-де-са, тво-рай чу-де-са, тво-рай чу-де-са Є-

254 *p*

дин, тво-рай чу-де-са Є-дин.

*mf* I бла-го-сло-вен-но і-м'я

261 *mf* I бла-го-сло-вен-но і-м'я сла-ви Є-го во

сла-ви Є-го во вік і в вік ві-ка, во вік і

267 *mf* I бла-го-сло-вен-но і-м'я

вен-но і-м'я сла-ви Є-го во вік і в вік ві-  
вік і в вік ві-ка, во вік і в вік, во вік і

ввік, во вік і в вік, во вік і в вік, во вік і

273 сла. ви Є. го во вік *mp*

ка, во вік і в вік, і в вік ві. ка, во вік, во в вік ві. ка, во вік, во в вік, во вік і в вік

281 *poco crescendo* *f*

і в вік, і в вік, і в вік, і в вік ві. вік, во вік, во вік, і в вік ві.

290 *mf* *f*

ка, і в вік, і в вік, і в вік, і в вік, во вік, во вік, во вік, во вік, во вік, во вік

298 *f* *rit.*

і в вік ві. ка.