

Az európai egyházi zene vázlatos története

Bevezetés

A zene, illetőleg a zeneművészet lényegében egyidős az emberi társadalommal. Szerepe nyomon követhető a legrégebbi időktől: a pogány vallásokban, a törzsi élet közös, kultikus megnyilatkozásaiban. Hangsúlyozott funkcióval jelenik meg az egyistent imádó vallásokban is. Közel- és Távols-Kelet, valamint Afrika számos példát kínál e tekintetben, akár csak a zsidó nép története a Bibliában.

A zene helyet kapott a keresztyén életben is: az egyetemes keresztyén, illetőleg a protestáns zene számos értékkel gyarapította az európai művelődési-művészeti életet.

A zenetörténet, mint a zenetudományok egyike, a zenei élet fejlődésének folyamatát tanulmányozza. Fontosabb szakaszai egybeesnek az egyetemes történelem, illetőleg az egyes nemzetek irodalom- és művészettörténetének beosztásával (ó-, közép-, új- és legújabb kor). Ez valójában az időrend érvényesülését jelenti. Ezen belül számos szempont szerinti felosztás kínálkozik, modern szemléletben a stílusok szerinti hódított teret.

A mi esetünkben a zenetörténetnek egyik sajátos területét tekintjük át: kiemeljük az általános fejlődési folyamatból az európai egyházi, s benne hangsúlyozottan figyelünk majd a protestáns zene eredményeire. (Kivételesen egy alpont terjedelméig átlépünk Amerika földjére.)

Az ókor zenéjét azért vázoljuk fel, mert nélküle nem érthető meg az európai zene. A középkor (katolikus) zenéjét viszont nem csak az indokolja, hogy egyik lényeges fejezete az egyetemes zenének: nélküle hiányos és történelmietlen lenne a protestáns zene kialakulásáról és fejlődéséről rajzolható kép.

A könyv gyümölcsöző használatát lényegesen megkönnyíti az V –VIII. osztály énekeskönyveiben található anyag ismerete (az esetleges hiányok pótlására felhasználható a könyv végén található, s a szövegben nem részletezett fogalmak kisszótára – vö. függelék első része).

A függelék második része kórusműveket tartalmaz a kiemelkedő és az illető stílusra jellemző vonásokat tükröző szerzők alkotásaiból. E művek nem csak az elmélyítést szolgálhatják, hanem lehetőséget kínálnak kántorainknak, hogy az általuk irányított énekkarok repertoárját bővíthessék, gyülekezetük egyházzenei művelődését szolgálhassák.

A kötet szövegében és a kórusok megválasztásában egyaránt érvényesítettük az ökumenikus szellemet.

Reméljük, hogy a Református Kántor Kézikönyve sorozatának e kötete is hathatósan fogja szolgálni szélesebb látókörű, zenei szempontból tájékozottabb kántoraink képését.

I. Az ókor zenéje

A görög zenekultúra

Az európai művelődési-művészeti élet fejlődésében a régi kultúrák számos elemét (filozófia, irodalom, színház, mértan, építészet, zene stb.) megtaláljuk. Különösen sok értékkel találkozunk a görög művelődési életben. Ezt a kultúrát az európaiak nagyfokú érdeklődéssel tanulmányozták, jelentős eredményeiket átvették és beépítették saját művelődési-művészeti életükbe.

A krétai, mükénéi ásatások eredményei a zene létezéséről is tanúskodnak már a Homérosz előtti időkből: az énekmondó (ajodosz), illetőleg a rapszodosz recitativikusan és hangszerkísérettel adta elő énekét. A késői Apolló-ünnepeken az énekversenyt is rendszeresítették. A dalok – általában az énekhang – kísérője a két főhangszer egyike volt: a húros kithara (lira, lant, forminx), s a kétsípű, oboához hasonló aulosz. A hangszer alárendelt szerepet töltött be, s csak a késői görög korban önállósult (kitharódia, auletika – hangszereken előadott kisebb-nagyobb programdarabok). A hangszerkíséret és énekhang együttes hangzása folytán átmeneti jelleggel heterofonikus többszólamúság is létrejöhett.

A fennmaradt ógörög zenei emlékek jobbára himnuszok (Pindarosz, Euripidész, Apolló, Szeikilosz, Mezomédész). A himnusz mellett más zenei műfajt/műfajokat is ismert a görög zenei gyakorlat: alkalmi dalokat, gyászéneket, siratót (thrénát), bordalt, győzelmi éneket, kórossal (vegyes) táncot (ditirambust), elégiát, bölcsődalt.

Magas szintre jutott a görög zeneelmélet. Püthagorász mérései alapján határozták meg a konsonanciát, disszonanciát: konsonánssnak tekintették azokat a hangviszonyokat, melyeket tíznél kisebb számmal fejezhetek ki (1:2 = oktáv, 2:3 = kvint, 3:4 = kvart), a többi hangköz/hangviszonyt disszonánssnak tekintették. A tercet a késői görög korban fogadták el konsonánssnak. A szóban forgó mérések a húros hangszereken alapultak.

A zeneelméleti rendszerezés négy hangból álló egységen (tetrachordon) alapult, ennek jellegét a félhang elhelyezkedése határozta meg. Háromféle tetrachordot különböztettek meg (felülről lefelé haladva):

legnépszerűbb volt a dór (e–d–c–h, illetőleg a–g–f–e),
meglehetősen gyakori a fríg (d–c–h–a, g–f–e–d),
legkevésbé népszerű volt a líd (c–h–a–g, f–e–d–c).

A hangsorok elméletét Arisztóxénosz fejtette ki: két – nem feltétlenül – azonos felépítésű/szerkezetű tetrachord kapcsolásából keletkezett a hangsor. Legnépszerűbb három, illetőleg négy hangsoruk a fennebbi tetrachordok kapcsolásából keletkezett:

dór: e–e,
fríg: d–d,
líd: c–c,
mixolíd: g–g.

Ezek képezték az úgynevezett fő-, azaz autentikus hangsorokat. A hangsorok tetrachordjainak megfordításával, ill. áthelyezésével nyerték a mellékhangsorokat, azaz a hipo- és hiperskálákat, melyek ambitusa kvinttel mélyebb, illetőleg kvarttal magasabb volt.

A görög zeneelmélet ismerte még:

a diatóniát (törzshangok alkalmazása a fenti értelemben),
a kromatikát (alterált, módosított hang alkalmazása),
az enharmóniát (negyedhangot is tartalmazó tetrachord, illetve hangsor).

Hangjegyírásuk az énekhang és a tisztán hangszeres zene rögzítésére szolgált (lexisz, kruzisz), alapjában véve az ábécé betűit alkalmazta, némi módosítással.

A görög gyakorlat különös súlyt fektetett a szöveg és zene kapcsolatára, s e tekintetben a zene alárendelt szerepet kapott: a muzsika a szövegtől függött. Ennek következtében a zenei

ritmust a szöveg ritmusa határozta meg. Általában két-, három-, ritkábban ennél többtagú képletet alkalmaztak, ezeket később a görög-római verselés keretében az európai költészet és zene is átvette.

Kéttagú verslábak (kisegítő jelleggel):

pirrichiusz (pirrichius): ~ ~

szpondeusz (spondeus): – –

Kéttagú (önálló versláb):

jambusz (jambus/iambus): – ~

trocheusz (trocheus): ~ –

Három elemből állóak:

anapestusz (anapestus): ~ ~ –

daktilusz (dactylus): – ~ ~

amfibrach: ~ – ~

A több elemből állóak közül a peon kapott szerepet, mind főalakjában (~ ~ ~ –), mind változataiban (pl. Beethoven *Sors-szimfóniájában*).

A görög városállamokban jelentős szerephez jutottak a színpadi műfajok, mint a ditirambusból alakult tragédia, vagy más forrásból a komédia. A kórus a színpadi műfajok mindegyikében feltűnt, s a szabadtéri előadások keretében az aulosz kíséretével adta elő a számára kijelölt anyagot (éneket). Tehát a zene is hozzájárult a szereplők jellemzéséhez, a helyzetek ábrázolásához, ecseteléséhez (pl. Arisztophanész, Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész és mások műveiben).

A zenének a társadalmi életben betöltött fontos szerepénél fogva a görög filozófia behatóan foglalkozott a muzsikával. Arisztotelész a zenét az erényességhez vezető útnak tekintette, Szókratész, Platón a zenében alapvető nevelési eszközt látott (jó katona nevelése dór hangsorral/zenével, a fríg ellágyító jellege stb.). Az ének-zene tehát a görög felfogásban fontos tantárgy volt: énekelni, hangszeren játszani tanították a gyermekeket az iskolában.

Mi az, amit átvett az európai zene a görög zenéből?

szöveg és dallam (szöveg és ének) kapcsolata különböző műfajokban (pl. amit a 16. század magyar költészete énekelt),

görög verslábak alkalmazása,

a hangjegyírás lényege (pontosság a megnevezésben, betűjelzés alkalmazása zeneelméletben, összhangzattanban, hangköztanban stb.),

tetrachord (kvintkör, hangsorépítkezés),

hangsorok, -típusok elnevezése (autentikus, plagális, hipo, hiper); a középkor felcseréli egyes hangsorok elnevezését,

módosítás, alterálás elnevezése (színes jelölés – kromos),

fogalmak – részben azonos, részben más értelmezéssel: diatónia, kromatika, enharmónia, konszonzancia, diszonzancia,

félhangnál kisebb egység létezése: negyedhang,

a zene nevelő jellegéről vallott felfogás (ethoszelmélet, az ének, zene azóta is mindvégig szerepel az oktatás tantárgyai között – koronként váltakozó súllyal),

színpadi zene – színházi műfajok (tragédia, komédia szerepe az opera kialakulásában, fejlődésében (firenzei Camerata, Gluck, Wagner),

az egyiptomi vízi orgona közvetítése az európai hangszeres zene felé (a barokkig egyik fő hangszerré emelkedett szellőadás típusa, és tökéletesítve ma is egyik fontos hangszere az európai zenének).

II.

A keresztyén zene kialakulása

A keresztyén zene egyidős magával a keresztyénséggel. Forrásai között tartjuk számon elsősorban a héber templomi, illetőleg a zsinagógai zenét. A keresztyénség innen kölcsönözte a recitativikus előadásmódot. A korai szakaszban vált érezhetővé a szír, örmény, egyiptomi, valamint a görög hatás – más-más szinten, különböző mértékben. Már Júdeában kialakult a zsol-táréneklés, a pszalmódizálás, megjelent a himnusz, valószínűleg antik görög hatásra. Ugyancsak keleti eredetű (Antiochia, Jeruzsálem, Alexandria) a váltakozó éneklés két típusa:

- a) antifóna (csoport váltakozik csoporttal),
- b) responsorium (szólóénekre válaszol a kórus).

A bizánci zenében, zsol-táréneklésben, szír hatásra, gazdagabb melizma-anyag érvényesült. Ez az anyag diatonikus és kis hangterjedelmű volt (négy-öt hang az ambitus – tetra-, pentatónia). Másik jellemző és jelentős énektípus volt Bizáncban a dicsőítő-magasztaló örömeinek, a halleluja, amely Rómában jubilációvá lett – némi rögtönző jelleggel. A kedvezőbb történelmi körülmények folytán a bizánci zenekultúra valamivel korábban jött létre, mint a római. Az említettek mellett Bizáncban még egész sor énektípus létezett, mint például a kánon, óda, misztériumjáték, adoráció, alleluja, kontakion, doxológia.

A zene a nyugati egyházban is fontos szerephez jutott, s a 11. század második felétől (az 1054-ben bekövetkezett egyházszakadástól) kezdve sajátos utat tett meg.

A bizánci kultusból átkerült néhány énektípus a rómaiba: zsol-tározás, antifóna, responsorium (latinosan: responsorium), a himnusz vagy az ún. troparion, trópus elnevezéssel (tropus = vallásos, de nem liturgikus szövegre keletkezett ének).

Rómában kialakult énektípus a graduál (lépcsőről intonált ének). A szekvencia (sequentia) rögtönzött dallam és szöveg, mely a 10. században Franciaországban és Svájcban verses formát öltött, s a mise változó részeinek egyike lett. Váltakozó ének formájában is előadták. Igen elterjedt műfaj lett, s a világi hatás nagymértékű érvényesülése miatt a tridenti zsinat (1545–1563) csak ötöt hagyott meg, ezek napjainkban is szerepet játszanak (*Victimae pasquali, Veni Sancte Spiritus, Lauda Sion, Stabat mater, Dies irae*). A trópus-szerzők közül jelentősebb volt Tuotilo (?–915), a szekvencia-szerzők közül Balbulus Notkert (840 k.–912), valamint az *Ómagyar Mária-siralom* címen ismert nyelvemlékünk szerzőjét, Adam de Saint Victort (?–1177/1192) említjük. (A himnuszlól lennebb, Ambrosius kapcsán lesz szó.)

A keresztyénség első századaiban kezdett kialakulni a mise, melynek egyik-másik tétele népének formájában terjedt el, majd lett állandó eleme/tétele:

Kyrie: a 2. században tűnt fel (*Uram, irgalmazz*),

Credo (*Hiszekegy*), görög eredetű, s a 6. században spanyol és frank földön át jutott el Rómába,

Gloria (*Dicsőség*): az 5. században vette át a római egyház,

Sanctus (*Szent, szent, szent az Isten*): a 2. századtól ismert,

Agnus Dei (*Isten Báránya*) előbb szintén népének volt.

1000 táján állandósult a ciklikus mise Kyrie–Gloria–Credo–Sanctus–Benedictus–Agnus Dei sorrendben. Az állandó részek/tételek mellett alkalmilag megszólalhattak más tételek is. A fejlődés folyamán kialakult a mise több típusa. A fennebb említett missa ordinario mellett kialakult a

- missa solemnis (ünnepi),
- missa brevis (rövid),
- missa defunctorum, másképpen requiem (rekviem), gyászmise.

A zenetörténet folyamán a mise számtalan jelentős zeneműnek szolgált alapjául.

A középkori keresztyén zene fejlődésében fontos szerepet játszott Ambrosius (339–397) milánói püspök, aki a bizánci egyházi zenéből átvett, kikölcsönzött néhány műfajt (hymnusz, troparion), felkarolta a metrikus éneklést, maga is szerzett himnuszt (Jöjj népek Megváltója,

O lux beata trinitas, Aeterne rerum, Conditor, Deus creator omnium). A himnusz típusa: négy-soros versszakok, négylábás jambuszokban. Másik jelentős himnuszszerezője a korai középkornak a poitiers-i Hilarius (315 k.–367), az ő himnuszai nem kerültek liturgikus használatba. Mind Ambrosius, mind Hilarius a szír Efrém (Ephraem) (306–373) nyomdokain haladt (Efrém himnuszai a bizánci kontakion mintaképei voltak).

Ambrosius idején az egyházi gyakorlatban négy autentikus hangsort használtak (némelyek Ambrosiusnak tulajdonítják bevezetésüket):

dór – d-alapú, felfelé haladó: d–e–f–g–a–h–c–d

fríg – e-alapú: e–f–g–a–h–c–d–e

líd/lyd – f-alapú: f–g–a–h–c–d–e–f

mixolíd/mixolyd – g-alapú: g–a–h–c–d–e–f–g

Alkuin, Nagy Károly frank udvarának zenetudósa fogalmazta meg először a nyolc egyházi hangsorról szóló tanítást, melynek értelmében 4 autentikus és 4 plagális hangsort alkalmaztak. Minden fennebb említett autentikus hangsornak megvolt a megfelelő plagálisja:

hipo/hypodór – a-alapú: a–h–c–d–e–f–g–a

hipo/hypofrig – h-alapú: h–c–d–e–f–g–a–h

hipo/hypolyd – c-alapú: c–d–e–f–g–a–h–c

hipo/hypomixolíd – d-alapú: d–e–f–g–a–h–c–d

Hipohangsorok esetében az ambitus kvarttal mélyebb a megfelelő autentikusnál, a záróhang ugyanaz, mint a megfelelő autentikusnál.

A korai keresztyénségnek, s így a keresztyén zenének is másik kiemelkedő alakja Nagy Gergely (540–604), aki összegyűjtötte a keresztyén egyházban használatos énekanyagot, kiválasztotta a liturgia számára alkalmasokat, ezeket az ún. *Antiphonarium Centó*ban (röviden: *Antiphonarium*) rögzítették, és kötelező használatúvá tették. Róla nevezték el a középkori egyházi éneket gregoriánnak (más néven cantus romanus, cantus planus, cantus choralis, cantus firmus – ez utóbbi a többszólamú zenében). A gregorián énekanyag két főtípust tartalmaz:

a) accentus (kevés hangra szorítkozó, recitáló, kíséret nélküli szólóének),

b) concentus: díszítésekben (melizmákban) gazdag dallamvonalú, melyet adott esetben kórus is intonálhat.

1100 táján az egész nyugati egyházban kötelezővé tették egyes regionális énekanyaggal szemben (gallikán, mozarab, ambroziánus énekek). Lejegyzése a 9. században kezdődött el neumákkal.

A középkori felfogás az egyes egyházi hangsoroknak más-más ethoszt tulajdonított. Arezzói Guido *Micrologus*ában (1026 után) olvasható az alábbi jellemzés (az egyes hangsorokat számozza: 1. dór, 2. hipodór, 3. fríg, 4. hipofrig és így tovább):

Mindenkinek való az első,

a második a szomorúaké,

haragos a harmadik,

negyedik nyájasnak mondatik,

ötödiket a vígaknak add,

hatodik a jámboraké,

ifjaké a hetedik,

az utolsó a komolyaké.

Az éneket a középkori szerzetesi iskolákban igen komolyan tanították, voltak kolostorok, amelyek erről voltak híresek: Fulda, Metz, Reichenau, Regensburg, Mainz, Trier, Lyon, Cambrais, Párizs. A szolmizálás könnyebb elsajátítására Arezzói Guido (992 k.–1050 ?) Szent János himnuszát alkalmazta. E himnusz ugyanis kezdőszótagjaiban tartalmazta a (dúr) hexachord minden hangját, soronként fokozatosan emelkedve. E kezdőszótagokból vált később a szolmizációs szótagok sora (kiegészítéssel, hetedik fok lett a *szi*). Ma abszolút, vagy relatív értelemben egyaránt használja a zenepedagógia (Guidónál voltaképpen relatív értelmezésű: a használatos hexachordok kezdőhangja egyaránt ut – mai értelemben: dó):

Ut qeant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum,
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii-reatum
Sancte Joannes

Guido hexachord-rendszere:

G A H c d e f g a b c d e f g a b c d e
1 2 3 4 5 6 7

A gregorián dallamanyag az igen gazdag egyházi énekköltészet alapjává/forrásává vált: cantus firmusként ihletforrást jelentett (motetta-irodalom, mise-megzenésítések egyes korokban).

Gazdag eredményeket mutatott fel a középkori zeneelmélet. A görög zenei eredményeket a római társadalom a maga ismeretrendszerében a hét szabad művészet (septem artes liberales) keretébe illesztette: trivium: gramatika, dialektika, retorika; quadrivium: számtan, mértan, csillagászat, zene. A középkorban egyébként a zene inkább tudománynak, mint művészetnek számított. A zeneelmélet középkori képviselői-tudósai között tartjuk számon többek között a már említett Arezzói Guidót, akinek „tankönyve” a legelterjedtebb volt (*Micrologus de disciplina artis musices*, 1026 után). Az *Epistola de ignoto cantu* (1030 k.) a már említett szolmizációt mutatja be.

A görög zeneelméletet Európa számára Boëthius (480 k.–524 k.) és Cassiodorus (485 k.–580 k.) közvetítette (előbbi *De institutione musica*, 500 k., utóbbi *Institutionis musicae*, 510 k.). Ide szokták sorolni Sevillai Izidort (560 k.–636) is (*Musica disciplina*, 590 k.). E három tudós munkáira hivatkozva fogalmazta meg a maga dolgozatát Flaccus Albinus Alcuinus (732 k.–804), a fennebb más vonatkozásban már említett frank udvari muzsikus (*De musica*, 9. sz.; e traktátus a nyolc egyházi hangsorról, a modusokról értekezik). Hucbaldus (840 k.–930 k.) a gregorián ének gyakorlatáról, a korai többszólamúságról ír (*De harmonica institutione*, 880 k.).

Egész sor középkori tudós értekezett a hangjegyzés minbenlétéről, pontosabban a menzurális hangjegyzésről: Johannes de Garlandia (1190 k.–1272?) (*De mensurabili musica*, 1240 k.), Kölni Franko (13. sz., *Ars cantus mensurabilis*, 1250 után).

III.

Középkori egyházi zene

1. A többszólamúság kialakulása és fejlődése a 15. század végéig

A zene fejlődése folyamán korán felbukkantak két- vagy többszólamú megnyilatkozások, anélkül azonban, hogy ezeket a zenei gyakorlatba tudatosan beállították volna, s ennek megfelelően gyümölcsöztették volna (párhuzamok a legkülönbözőbb hangközökben a törzsi élet szertartásaiban, Európában: írek, kelták, germánok zenei életében, ill. népi hangszerek: kétfős duda, régi, ún. bourdon-hangszerek, szardíniai launeddas, izlandi tvisongür – kvintpárhuzam). Férfiak és nők, illetőleg férfiak és gyermekek együtténeklése szintén a többszólamúság egyik megnyilatkozása (párhuzamos oktávok). A fejlődés azt a folyamatot érzékelteti, ahogyan az emberi hallás felfedezi és alkalmazza az egyes felhangokat (1:2:3:4, illetőleg egy adott hang felhangjai: C – c–g–egyvonalas c–egyvonalas e–egyvonalas g–egyvonalas b–kétvonalas c stb.).

A többszólamúságot polifóniának is nevezik (több hang középkori gyakorlatban több dallam együtthangzása). Ez az elnevezés görög eredetű. Többszólamú zenéről tehát azóta beszélhetünk, amióta két, három, vagy ennél több énekhang/dallam hangzott egyidőben.

Típusai:

- párhuzamos (férfiak, nők együtténeklése stb.),
- orgonapontos (kitartott hang felett elhangzott dallam, az orgonapont a későbbi tonika),
- felelgető (antifonális vagy rezponzoriális), és
- poliritmikus (a törzsi rituális zenében már létezett, világi tánczenében ma is hallhatók ilyen részletek).

A többszólamúság fejlődésének első szakaszában nem rögzítették az elhangzó anyagot, mert kivitelezése általánosan ismert volt abban a közösségben, amely használta (contrapunto alla mente = észből megszólaló ellenpont). Ennek a rögtönzött polifóniának ismertebb válfajai:

organum purum – a fenti típus, mely a szólamok számától függően lehet duplum (kétszólamú: oktáv, kvint, kvart),

triplum (háromszólamú: alap–kvint–oktáv),

quadrumplum (a duplum megkettőzése),

organum vaga – szabadon kezelt hangközökkel, az oktávterjedelmet meghaladja, indításnál, lezárásnál oktáv szól,

gymel – terc-, illetőleg szextkíséret, mely az angoloknál dívott, ikeréneknek is nevezték (cantus gemellus),

faux bourdon – az előbbi két típus együttjelentkezése (kvart + organum – terc-gymel), mai felfogásunk szerint lényegében szextakkord-párhuzam, konzonáns indítással és zárással.

Az írott többszólamúságban a conductus jelentette a voltaképpeni zeneszerzést, mert saját szerzemény volt a cantus firmus.

Az egyházi műfajok közül megemlítjük még a motetust (egyházi és világi szöveg együttes felhasználásával keletkezett, s benne a szólamokat szabadabban kezelte a szerző; hangsúlyos ütemrészekről eltekintve, kemény diszsonanciák születtek a dallamvonal elsődleges volta miatt, illetőleg a dallamvonalak találkozásából).

Az írott többszólamúság fejlődése szükségessé tette az időmértékes (menzurális) hangjegyzés kialakulását. Hosszas kísérletezés előzte meg, folyton tökéletesedett, fejlődése ma is tart (pl. az elektronikus zene rögzítése századunkban a grafikon elemeinek bevonásával).

2. Ars antiqua (12–13. század)

Az európai műzene első állomása az ars antiqua (régí művészet), mely tág értelemben a 9 – 13., szűkebb értelemben a 12–13. század művészetét jelenti. Ezt a fejlődési szakaszt a párizsi iskola képviseli a maga egyházi jellegével.

Leoninus (12. század) a gregorián dallamok sorát dolgozta fel két szólamra: megnyújtotta a cantus firmust s felette hangzott el gyorsabb mozgással (kisebb értékekben) a kísérszólam. Ritkábban élt a háromszólamú feldolgozás kínálta lehetőségekkel. Mindkét esetben az organumtechnika alkalmazásáról van szó (pl. *Haec dies*, 12. sz.).

Perotinus (1165 k.–1220?) Leoninushoz hasonlóan a párizsi Notre-Dame-templom karnagya volt, a három- és négyszólamú feldolgozást alkalmazta, s ezt variációs technikával gazdagította (*Alleluja Nativitas, Mors*).

Az ars antiqua egyik műfaja a dramatizálás révén keletkezett misztériumjáték volt. Maastrichtben például 1200 és 1500 között játszottak húsvéti játékokat, ezek dallamanyagát metzi neumákkal jegyezték le. Az ars antiqua idejéből ismert *Dies irae*, Celanói Tamás strófikus szövege a végítéletet énekli meg. A szöveg hangeffektusai révén került Mozart, Berlioz, Verdi érdeklődési körébe. Fontos szerepet kapott Liszt Ferencnél is. A 13. sz. negyedik évtizedéből való a Biblia alapján készült Dániel játéka (*Ludus Danielis*, 1234 k.), mely mintegy félszáz dallamot tartalmaz.

Voltaképpen 13. századi a Nyár-kánon (1260 k.), a középkori angol zene egyik népszerű darabja. Népies, dúrhármasok jellemzik dallamépítkezését, a kánon maga hatszólamú: kettős alapon bontakozik ki a négy felső szólam. Nem tisztán világi kompozíció. Szigorú imitációra épül.

E korszak elméletírói közül megemlíthető Magister Lambertus (1270 k. működött), munkájában, a *Tractatus de musicá*ban (1270 k.) a szokásos hat ritmikai modus helyett kilencről szól.

Az ars antiqua motetta főforrása a Montpellier-i Kódex (1270–1300). Hieronymus de Moravia (1250 k.–1304 után) *Tractatus de musicá*ja szembetűnően hosszú időt fog át anyagában: Boëthiustól Aquinói Tamásig. Moravia hangszerkészítési technikát is leír (rebec, fidula, 1272 után). Petrus de Cruce (1290 k. működött) traktátusa a menzurális notációt tárgyalja, kettős motettája az ars antiqua késői szakaszát példázza rendkívül mozgalmassal felső szólammal (13. sz. vége).

3. Ars nova (14. század)

Az ars nova (új művészet) bizonyos fokig az elvilágiasodás mellett az egyházi műfajok további alkalmazását is biztosította. Az egyházi műfajokat: a motetta, a liturgikus dráma és a mise képviselte elsősorban.

A motetta bibliai szövegek alkalmazásával a motivikus imitáció eszközeire épített, s olyan többrészes formát alakított ki, mely alapjául szolgált a reneszánsz és a barokk motettáinak is (minden új versszaknak megfelelő új zenei anyagot alkalmazott).

Az ars nova művészetét az egyházi zene területén a francia szerzők képviselték (az olaszok világi műfajokra fektették a hangsúlyt).

Philippe de Vitry (1291–1361) utóbb a zeneelméletben bizonyult jelentősebbnek: kötete a hangjegyírás kérdéseivel foglalkozott, címe egyben a század művészetének elnevezésére/jelölésére is alkalmasnak bizonyult (*Ars nova*, 1322/1323). Motettáiban a tenorszólamra fektette a súlyt s ez a másik két szólam jelentőségét is befolyásolta.

Guillaume de Machaut (1302?–1377) az első négyszólamú, teljes ciklikus mise szerzője (*Reimsi koronázási mise*, 1364), homofon-szillabikus, izometrikus részletek hangszeres kiemelésével, a Credóban kísérletet tesz a szöveg egyes részeinek zenei eszközökkel való ábrázolására.

Az ars nova elméletírói közül megemlíjtük Johannes de Grocheot (működése 1300 k.). *Ars musicae* című traktátusában elvetette a szokásos felfogást a zene quadriviumbeli helyzetéről.

Más felosztást javasolt: *musica vulgaris*, *musica mensurata* és *musica ecclesiastica* (világi, időmértékes, azaz mű- és egyházi zene).

Páduai Marchetus (1274?–1326 után) 16 kis tractatusból álló *Lucidarium in arte* (1309?–1326) c. műve zenei alapismereteket tartalmaz (különböző nagyságú félhangokról is tud). Walter Odington (1278?–1316 után) zenei kompendiuma hat könyvet tartalmaz és összefoglaló jellegű (*Summa de speculatione musicae*, 1316 k.). Johannes de Muris (1300?–1350) három könyvben szól a zenéről: bevezetés és alapfogalmak, az ars nova újításai (*Ars nova musicae*, 1319/1321). Másik munkája (*Musica speculativa* Boëthius nyomán haladva magyarázza a quadrivilis zeneelméletet (1323). Lüttichi Jakab (1260?–1330) hét könyvet írt a zenéről, összesen 521 fejezetben. Munkája enciklopédikus jellegű (*Speculum musicae*, 1330?). Egidius Murino (a 14. sz. közepén működött), traktátusa a motetta komponálásának mikéntjét tárgyalja (14. sz.).

NB. A *Toulousi mise* csaknem teljesen megzenésített ordinarium (mise), benne a cantilena van túlsúlyban, a motettikus kivitelezés teljesen hiányzik (14. sz. második fele).

IV.

A reneszánsz egyházi zenéje (15–16. század)

A reneszánsz az európai zene fejlődésének 1400/1450 és 1600 közötti szakasza, melyben a vokális egyházi zene mellett (korál, korális, motetta, zsoltárfeldolgozás, mise stb.) jelentős szerepet kapott a világi zene is (chanson, madrigál, korai hangszeres műfajok).

Az elnevezés etimológiája olasz (rinascimento) és francia (renaissance), s az antik művészet, filozófia és életszemlélet felújítását hangsúlyozta, elsősorban a görög kultúra tanulságainak felelevenítésével. Zenében a reneszánsz eszméket, stílusvonásokat Palestrina, Lassus valósította meg a legmagasabb fokon. Alapvető sajátosságai:

- a capella-jelleg az énekhang messzemenő kiaknázása a stílus keretében (énekkari hatások, vokális regiszterek, kórus), s így lemond a hangszeres lehetőségekről,
- a diatónia alkalmazása dallamépítkezésben, harmonizálásban,
- ugrások kiegyensúlyozott kezelése, ellensúlyozása,
- a csúcspontra való ívelés előkészítése fokozatos emelkedéssel, valamivel gyorsabb, meredekebb az esés,
- a szöveg irányadó szerepe dallamépítkezésben, ritmikában (szöveg-deklamációban),
- az imitáció elsődleges alkalmazása, változatos formában, sokrétű polifóniában (azonos magasságban, vagy bármelyik fokon, fordításban, kötötten – szigorúan, szabadon, ellenmozgásban, értéknagyobbítással, -csökkentéssel stb.),
- szófestés,
- konszonánia–disszonánia viszonylatában elsősorban a konszonanciára, szép hangzására épít, a disszonanciákat gondosan előkészíti, hagyja kicsengeni, majd kötelező módon feloldja,
- a modális jelleg kidomborítása dallam- és harmóniaépítkezésben,
- polifon és homofon részek váltakozása – a polifónia vezető szerepének biztosításával,
- a zárlatok tagoló ereje, funkciója,
- hangkészlete modális (modális harmóniak, plagális zárlatok –I–IV–I, plagális lépések, vezérhang nélküli megoldások, mellékfokok –II, III, VI – szerepe),
- általában az ötszólamúságig megy el, számos kivétellel,
- legfontosabb egyházzenei műfajai: lauda, mise, motetta, korálfeldolgozás, zsoltáryanag-bevonás.

A reneszánsz kialakulásával-kibontakozásával Olaszországban, Franciaországban, Németországban, Németalföldön, Angliában, kisebb mértékben Spanyolországban, Csehországban és Lengyelországban találkozunk.

1. Németalföldi iskola

A reneszánsz művészetének kiteljesedését, elterjedését lényegesen előmozdították a németalföldi iskolák (három iskola – hat nemzedék). A korai előkészítés Cesaris, Tapissier, Carmen nevéhez kapcsolódik.

John Dunstable (1385 k.–1453) a cantus firmusnak a felsőszólamban való elhelyezésével tűnik ki, a gregorián dallamok bizonyos fokú módosításával, szabadabb díszítésével. A faux bourdon-technikát magasabb szinten alkalmazta (*Motetták*, 1420 k.).

Guillaume Dufay (1400–1474) olasz és francia tanulságokkal felvértezve európai szintre és hírnévre emelte Cambrais városának zenei életét. Miséiben, motettáiban a szabad imitációs technikát összekapcsolta a motivikus építkezéssel: egy-egy motívum felhasználásával a tételek egységét hangsúlyozta ki. *Super rosarum flores* című motettáját a firenzei dóm felszentelésére írta (1436). *Missa sine nomine*ja háromszólamú, s a tételkezdő motívumokkal való egység biztosítását itt is alkalmazta (1420/1425). A *Missa Sancti Jacobi* négyszólamú, s a tenorban felhasznált *L'homme armé* egyike a legkorábbi ilyen miséknek (1450/1460). A *Se la face* tenorja saját

ballada (1450 után). Himnuszai háromszólamúak s a faux bourdon- és dalszerű technikát egyaránt alkalmazza bennük (1453 k.).

Johannes Brassart (15. sz. első fele) ünnepi és hódolati motettákat írt IV. Jenő pápa beiktatására, III. Frigyes koronázására, gyászmotettát II. Albert halálára (*Romanorum rex*, 1439).

Johannes Okeghem (1410 k.–1497, vagy 1420 k.–1495) fellépése a második iskola kezdetét jelzi. Művei az akkordikus gondolkodás térhódításáról és a formaérzék fejlett voltáról tanúskodnak. *Deo gratiája* négyszeres kilencszólamú (= 36 szólamú) kánon (egyesek vitatják Okeghem szerzőségét, mert csak 1542-ben jelent meg, ez azonban nem döntő érv). Kortárs zeneszerző, Binchois halálára lamentációt írt (*Mort tuas navre*). Hangjegy-kulcsok nélkül írt, de megfelelően értelmezve, *Missa cuius vis toni* miséje minden autentikus egyházi hangnemben előadható. Cantus firmus nélküli a négyszólamú *Missa prolationum*. Ő írta az első fennmaradt halotti misét, a *Missa pro defunctorumot* (Dufay ilyen műve elveszett).

Antoine Busnois (1430 k.–1492) Püthagorasz és Okeghemet ünneplő motettájában szabadon kitalált, három hangra felépített cantus firmusra alapozott, s ostinatot, oktáv-, kvint-transzpozíciót és diminúciót alkalmazott (*In hydraulis*, 1467).

Josquin des Prés (Pratensis, del Prato, Des Prez, 1450 k.–1521) ciklikus miséket, motettákat komponált, s bennük szerencsésen gyümölcsöztette a gótikus hagyományokat és olaszországi tapasztalatait, ez utóbbiak a polifon és homofon technika váltakozó felhasználására serkentették. Késői műveiben a szöveghangulat ábrázolására is vállalkozott. Bibliai szövegek mellett tréfás témákat is megoldott bravúros technikával (pl. algebrai feladat, családfa). Műveiben burkolt utalások formájában egyfajta titkolózás is észlelhető (pl. *Omnia ex uno* = Mindent fejts ki egyből, azaz szerkessz egy szólamból többszólamú művet, *Qui se exaltat*, *humiliatur* = Aki felmagasztalja magát, megaláztatik, azaz a felfele szóló alterálást értelmezd lefele szólónak, *Noctem in diem vertere* = Változtasd az éjszakát nappallá, azaz a fekete hangjegyeket énekelj fehér értékűeknek – augmentálj, *Vox regis*: a botfűlű királynak mindvégig egyetlen hangot kell intonálnia. Josquin leegyszerűsítette a második iskola bonyolult sokszólamúságát, s ezzel előkészítette Palestrina összegezését. Művészetét kortársai is sokra értékelték. Luther például azt írta róla, hogy míg társai/elődei azt tették a hangokkal, amit tudtak, ő azt, amit akart. Glareanus szerint az ember érzelmvilágát nála hívebben, művészibben addig senki nem fejezte ki. Egyik legelterjedtebb műve, a *Stabat mater dolorosa*, tenor-motetta (1480 k.). A *Gaudeamus* misében a gregoriánanyagot ostinato technikával alkalmazta (1480/1490 k.). A *Missa ad fugam* kánontechnikával megoldott mű (1485 előtt). A *L'homme armé* misében a katona dallamát imitációs technikával alkalmazta (rák: *Qui tollis*; augmentációval: *Agnus Dei*, diminuálva: *Confiteor*, kánon: *Benedictus*, 1486/1494). Okeghem halálára siratóéneket (*Rekviem*) írt liturgikus dallamra, melyben a bánat jelképeként minden szólamot fekete hangjegyekkel jelölt. A *Hercules Dux Ferrariae* hódoló mise egyes részeit 16. századi kiadványok, tankönyvek mintaként szokták idézni (1501/5). Még életében három kötetben megjelent 20 miséje, köztük a még nem említett *Pangue lingua*, *Mater patris*, *Sine nomine* (1502, 1505, 1514). A zsoltár-motetta egyik első darabja a *Miserere mei* (1519), mely a ferrarai udvar nagyheti előadásaira készült.

Jakob Obrecht (1450 k.–1505) háromszólamú paródia-miséjét írt Okeghemtől vett dallamra (1480 k.). *Mária-miséjében* hét tropizált éneket hasznosított (1492 k.).

Jean Ghiselin (1455 k.–1511) hat miséjében a ritmikai bonyolultság elkerülésére racionális szerkesztési technikát igyekezett alkalmazni a lejegyzésben (1503), két világi témát is felhasználva (*L'homme armé*, Busnoi-tól kölcsönzött *chanson-melódia*).

Pierre de la Rue (Larue, 1460–1518) túlnyomórészt cantus firmus-misetípust alkalmazott. Glareanus kánonművészetét példaértékűnek ítélte meg. Halotti miséjében a szöveg kifejező ábrázolására törekedett a mély és a fényes regiszterek alkalmazásával (1510 k.).

Adrian Willaert (1485 k.–1562) ritkán nyúlt egyházi témához, vesperás zsoltárokhoz. Ismert stílusvonások alkalmazásával oldotta meg feladatát (falso-bordone technika, kettős kórus). Zsoltárfeldolgozásai egészen Monteverdiig mintául szolgáltak.

Adrianus Petit Coclico (1490/1500–1562) negyvennél több zsoltár-motettája hangfestő sajtásokat tartalmaz, zenéjét művelt hallgatóságnak írta (*musica riservata* – 1552).

Nicolas Gombert (1500 k.–1550 k.) motettáiban az öt- és hatszólamúság lépett előtérbe és műveit részben hangszeres előadásra is szánta. Az imitációs és szótagoló technikát egyaránt alkalmazta (1529). Miséi imitációkban gazdagok, cezúrákkal itt is alig szakította meg a dallamvonalat, ill. a műveket. Inkább a paródia-, mint a liturgikus misetípust kedvelte (1530).

Philipp de Monte (1521–1603) császári-udvari karmestersége idején komponált számos motettája, részben kettős-kórusra is, tíz könyvben jelent meg. Ellenpontosító jellegüket néha homofon-részek szakítják meg. Inkább a szabad imitációt kedvelte – néha bravúros mozzanatokkal (tükör- és rákfordítás, rákfordítás tükör-kánonja stb. 1568 után).

A németalföldi zene elméleti írója Johannes Tinctoris (1430 k.–1511), munkája az első zenei lexikonnak tekinthető (*Terminorum musicae diffinitorium*, 1473 – hangnem, hangzás, menzurális hangjegyzírás, műfajok, majdnem 300 szakkifejezéssel). Másik munkája, a három könyvet tartalmazó *Liber de arte contrapuncti*, amelyben a konszonzancia és disszonzancia viszonyának tisztázására vállalkozott – miközben a kortársak művészetére is utalt (1477).

2. Olasz iskola

Johannes Ciconia (1370 k.–1412) egyházzenei munkásságából két-négyszólamú motetták és három-négyszólamú misetételek maradtak fenn. Az előbbieket alkalmi művekként látták napvilágot (pádovai püspökszentelés, velencei dózseválasztás), az utóbbiak olaszosított motetta-típust képviselnek (*cantus firmus* nélkül, tenor-contratenor vázzal – motivikus munka).

Constanzo Festa (1490–1545) nagyméretű Magnificat-ciklust komponált valamennyi egyházi hangnem felhasználásával, egyik-másikban kánon beiktatásával (1530–54).

Constanzo Porta (1528/29–1601) néhány nyolc szólamra, továbbá egy alkalommal 13 szólamra írt misékkal, valamint négy-nyolcszólamú motettákkal, himnuszokkal, vesperás zsoltárokkal, litániákkal és Magnificattal gazdagította az egyház zenei irodalmát. Műveit a németalföldi, a kétkórosos technikában pedig velencei hatás jellemezte.

Giovanni Pierluigi Palestrina (1525/6–1594) zenei élete, tevékenysége úgyszólván Rómához kapcsolódott. Ő a római iskola feje, zenei „Róma Raphael”-je. Fiatal éveiben énekes, orgonista, majd a Sixtus-kápolna s egyben a pápai kórus karmestere, zeneszerzője. Ez magyarázza az egyházi zene műfajaihoz való pozitív viszonyulását (nem zárva ki életművéből a madrigált), az étellel megbékélt ember szemléletének érvényesülését művészetében. A róla elnevezett stílus magas szintű összegezője. Pártfogója III. Gyula pápa, neki ajánlotta első misekönyvét, tőle kapta feladatul az Antiphonarium, a Graduálé és a Psalterium megtisztítását „oda nem illő elemektől”. Az utókor Princeps Musicae jelzővel tisztelte meg. Több jelentős műve van.

A teljes életmű 12–13 misekönyvet tartalmaz. A *Missa papae Marcelli* (1563), mely a tridentin zsínat szöveg iránti követelményeinek hatására keletkezett, egyben azt is érzékeltette, hogy a többszólamúság nem zavarja a szöveg érthetőségét.

Missa sine nomine két változatban is elkészült (egyik négy-, másik ötszólamú). A *Missa ad beneplacitum* hatszólamú (1594). A *Missa quator* az első misekönyvből való, és többek között a *Missa brevis*ben a hexachord szolmizációs alkalmazását szemlélteti. Összesen 105 miséjében két alkalommal is felbukkan a *L'homme armé* dallama, több esetben saját motettája a modell, Josquin vagy spanyol szerző munkája is játszhatta ezt a szerepet. Harmincnál több esetben a mise gregorián alapul. Hét motettája 4–6 szólamú (e kötetek tartalmazzák fiának és testvérének motettáit is). Az egyházi ünnepkörhöz igazodik, egy könyve pedig az Énekek Énekének megzenésítését tartalmazza. Palestrina egyéb műveihez képest szembevetően gazdag disszonzanciákban a *Jeremiás siralmi*. Majdnem félszáz himnusza a teljes egyházi év igényeit elégíti ki (1529). Hangsúlyozott szövegdeklamációs törekvésekkel keletkeztek ciklusnyi oratóriumai.

Motettái közül kiemelkedik a *Super flumina Babyloniae* (Babilon vizei mellett, 1581), nyolcfokú hangkészlet segítségével.

Kapcsolatban állt az erdélyi Báthori családdal is, motettáinak ötödik kötetét személy szerint Báthori Endre bíborosnak ajánlotta.

Gyakran elhangzó kórusművei közül a nyolcszólamú *Laudet Domino*, a két változatban is ránk maradt *Tu es Petrus*, a *Veni Creator Spiritus*, vagy a *Stabat mater*, *Lamentatio*, *Jubilata Deo* – valamennyi zenei nyelvezetének egy-egy jellegzetes megnyilatkozása.

3. Francia iskola

Carpentras (1470–1548) *Lamentatio*-kötete X. Leó pápa rendelkezésére készült, s a régebbi szokástól eltérően a szerző lemondott a strófikus szerkezetről. Vegyesen alkalmaz imitációs és akkordikus részeket (1532).

Claudin de Sermisy (1490 k.–1562) tíznél több négy- és ötszólamú misét szerzett. Paródiamiséiben saját mottókra, más esetben Josquin, Festa műveire támaszkodott, s e műveken némi világi hatás is érződik.

Loys Bourgeois (1510–1561) Clément Marot és Théodore Bèze zsoltáraiból félszázat zenésített meg négy szólamra, homofon stílusban, a többnyire kölcsönzött dallam a tenorban jelenik meg (1547).

A francia reneszánsz kiemelkedő alakja a zenében a hugenotta Claude Goudimel (1514–1572). Előbb Párizsban élt, majd az üldözések elől Lyonba menekült, ahol a reneszánsz idején bontakozott ki számottevő művészeti élet, nem utolsósorban Clément Marot, Rabelais, Labé és Goudimel révén.

Goudimel zsoltárfeldolgozásaival vívott ki magának helyet a protestáns zenei életben. Ezek három stílusárnyalatot képviselnek:

a) három-hatszólamú, szabad, motettaszerű megoldásban komponáltak (1551, 1557, 1566) – ebben a kivitelezésben nyolc kötete jelent meg;

b) négy szólamú feldolgozásban, egyszerű ellenpont formában, a dallam mindvégig ugyanabban a szólamban marad (1564);

c) izoritmikus, akkordikus-homofon feldolgozásban, amikor a zsoltárdallam a tenor szólamban helyezkedik el (tenorpraxis, 1565-től). Ezeket a feldolgozásokat házi használatra szánta, de hamarosan istentiszteletre is bevezették. Ez a változat vonult be általában a protestáns egyházak zenei életébe. Hozzánk a kollégiumi kórusok révén jutott el Maróthy György kiadásában Debrecenben, 1743-ban, valamivel később Székelyudvarhelyre és Kolozsvárra, Orbán Zsigmond és Nagy Mihály gyűjteményébe. Népszerűségére jellemző, hogy a 16. századi nehéz körülmények ellenére 108 francia kiadása jelent meg. A zsoltárok előtt és közben (1560 táján lett véglegesen hugenotta) írt Magnificatot (a III. tónusban, 1557), komponált motettákat, miséket, feldolgozott Horatius-szövegeket. A koncertáló elemek a fényes udvari hangversenyek hatására jelentek meg művészetében (Goudimel feldolgozott zsoltárokat három kórusra is!).

4. Német iskola

Németországban nem a reneszánsz jelentette a 15–16. század megújulási folyamatát, hanem a Luther Márton által kezdeményezett reformáció (1517), mely főleg az északi tartományokban hódított. Kialakította zenében a protestáns korált, mely négy forrásból merített (gregorián anyag, huszita korál, sajátosan e célra keletkezett német költészet, német népdal).

A korál a protestáns zenében alapvető funkciót tölt majd be a századok folyamán, főleg, miután az egyházzenei gyakorlat kialakítja felhasználásának-feldolgozásának változatos módzatait:

a) cantus firmus a kórusművekben (hosszú időn át a tenorpraxis keretében, majd a hangszeres zenében is),

b) kolorált cantus firmus (J. S. Bach korárelőjátékaiban),

- c) orgonakorál (átmenő-, váltó-, előlegező hangok alkalmazása a harmonizálásban, szababban a hangszeres muzsikában, előlegezés, késleltetés, orgonapont).
- d) korálpártita (Walter, Crüger, Buxtehude és mások).
- e) korálfugetta (Bach: *Jöjj népek Megváltója*, Scheidt, Krieger: ua.).
- f) korálmotetta,
- g) korálkantáta,
- h) korál bevonása nagy terjedelmű műfajokba (Schütz, Bach, Mendelssohn),
- i) korálfúga (Bach),
- j) korálgyűjtemények összeállítása (Bach, majd a protestáns egyházak gyakorlatában kap helyet, a késői korálkönyvek nem csak kimondottan korálokat, hanem más egyházi énekeket is tartalmaznak).

A német reneszánszban – főleg katolikus udvarokban, templomokban – tovább éltek és virágoztak a római katolikus egyházi zene jelentős műfajai. Előfordult indokolt esetben, hogy protestáns zeneszerző is írt katolikus egyházzenei műfajban – világszínvonalon (pl. Bach: *H-moll mise*).

A 15–16. századi német egyházi zene képviselői közül jelentősebbek:

Heinrich Finck (1444/45–1527), aki hat-hétszólamú, gregorián anyagra épített miséi mellett, egy hercegi esküvőre komponált Credo-tételben szerelmi dalt idézett, a gregorián cantus firmust hosszú értékű hangokkal emelte ki (*Missa in summis*, 1511).

Heinrich Isaac (1450 k.–1517), aki félszáznál több motettájában antifónák, responsoriumok, himnuszok és zsoltárok szövegeit dolgozta fel. E művei általában izoritmikusak és a tenorpraxist képviselik. Mintegy 40 miséje nagobbára kéziratban maradt. Előfordult, hogy táncot és világi dalt is felhasznált cantus firmusként (*Missa carminorum*). Bevett egy teljes Isaac-művet: *Innsbruck ich muss dich lassen*. Ennek a műnek protestáns korálváltozatát is ismerjük: *O Welt ich muss dich lassen – Nun ruhen alle Walder*. Attól kezdve, hogy a bécsi udvar zenekarának vezetését átvette (1497), nagyobb gondot fordított a gregorián anyagra.

Thomas Stoltzer (1480 k.–1526 – a budai udvar zeneszerzőjeként a mohácsi csatában esett el) egyik hangszeres művében a maga idején egyedülálló példaként a nyolc egyházi hangnem körét ciklikus értelemben alkalmazta. Írt zsoltármotettákat latin szövegre, túlnyomórészt cantus firmus nélkül. A Mária magyar királyné megbízásából komponált zsoltár Luther fordítását követi és a német vokálpolyfónia eszközeit gyümölcsözteti benne (1524–26).

Luther Márton (1483–1546) német nyelvű egyházi énekeiben a gregorián forrásokig nyúl vissza (antifónák, szekvenciák, himnuszok, ordinariummise-dallamok, pl. ambrosiánus: *Jöjj népek Megváltója, Veni redemptor gentium*; Balbulus Notker: *Media vita*, körtáncdal kontrafaktúrája, *Vom Himmel hoch* stb.). A *Deutsche Messe* Luther által revideált latin mise (1526). Az evangélikus istentisztelet kereteit korábbi munkája rögzítette (*Formula missae et communionis*, 1523).

Ludwig Senfl (1486 k.–1542/43) első kóruskönyveinek egyikében nem szólamanyagot, hanem partitúrát közölt (1520). Négyzólamú miséje kettős cantus firmusra épül: díszített gregorián dallam mellé állította a *L'homme armé* melódiáját (1530 előtt).

Georg Rhaw (1488–1548) lamentációkat, passió-motettákat írt. Gyűjteményt adott ki az evangélikus egyház számára (1538). Két officiuma latin nyelvű (pünkösdi, mennybemenetel napi, 1539/1545).

Sixtus Dietrich (1492/94–1548) három kötetben 124 négyzólamú himnuszt tett közzé evangélikus istentiszteletek számára – változatos feldolgozásban (díszített cantus firmus gregorián anyagból, imitációs szerkezetben, részben Josquin-korabeli motetták stílusában (1545).

Johannes Hengel (1500) a kasseli udvar számára összeállított kötetében majdnem kétszáz motettát, Magnificatot, Te Deumot, latin és német nyelvű zsoltárokat válogatott saját és mások munkáiból. E művek egyszerű homofon szerkezettől gazdag polifonikus hagyományokig járnak végig az utat németországi többkórusos technikáig (1534 k.).

Gaspar Othmayr (1515–1553) evangélikus korálokot és Luther által fordított zsoltárokat házi és iskolai használatra dolgozott fel két szólamra (*Bicinia sacra*, 1547).

Orlandus Lassus (Orlande de Lassus, Roland de Lassus, Orlando di Lasso, 1532–1594) különböző városokban tanult, tevékenykedett (Mantua, Palermo, Milánó), majd a müncheni bajor udvarban vállalt állást, ahol igen kedvező körülmények között dolgozhatott, karmesterként 1514-ben 14, 1569-ben 61 főből álló együttessel rendelkezett. Zeneszerzőként a németalföldi polifonikus hagyományok folytatójának tekintette magát. Amikor a bajor udvar énekkarának vezetését átvette, a németalföldi hagyományok mellett az olasz zene eredményeinek, s a francia és német zene vívmányainak is birtokában volt, így hamarosan európai színvonalra emelte az énekkar tevékenységét.

A zenetörténetnek egyik legtermékenyebb alkotója volt, több mint kétezer mű szerzője. Művei felölelik a kor legfontosabb műfajait, ezek közül az egyháziakat emeljük ki: motettákat, miséket, magnificatokat, zsoltárokat.

Babilon vizei mellett című vegyeskara az imitációs technika magas képzettségű művészenek mutatja: a reneszánsz vokális szólamvezetése, a széphangzás klasszikus példája Palestrina-magasságokban jár. Nagy Gergely pápának ajánlotta *Patronicium musicae* (A zene pártolása, 1573–1576), három-, négy-, ötszólamú passiókat, magnificatokat és egyéb műveket tartalmazó kötetét. Egyéb műfajokhoz tartozó alkotásai közül megemlítjük az ötszólamú *Sacrae cantiones* gyűjteményt, mely részben gregorián dallamokon alapul (8), a többi paródiamű (ebből 17 saját motettából táplálkozik), 9 madrigál, 17 francia chanson alapján készült. Szélesebb körben elterjedtek *Missa sine nomine* címen említett chanson-miséi. Kötete koncertáló elemeket is magában foglal (1556–1562).

Dávid bűnbánó zsoltárai c. ciklusa hét ötszólamú megzenésítést is tartalmaz. A ciklushoz kapcsolta a 90. zsoltár feldolgozását, így a nyolc mű az egyházi modusokra épülő ciklussá bővült „musica riservata”-ként (1560 k.–1584).

Magnificatjainak száma meghaladja a százat, legnagyobb részük még Lassus életében megjelent nyomtatásban (köztük ún. paródia-Magnificatok, chansonok, madrigálok és motetták anyagára épülve (1567-től).

Passiói a négy evangélista nyomán keletkeztek, e művei a rezponzoriális passiók típusához tartoznak (1575–82) és turba-kórusokat is tartalmaznak (igényesebb a *Máté-* és a *János-passió*).

Egyházi madrigáljait képviseli a *Szent Péter könnyei* – 20 hétszólamú darabból álló ciklus, sűrű, kötetlen imitációkkal („nyomasztó öregségében”, saját vigasztalására írta halála évében).

Lassus halála után két fia – Ferdinand és Rudolf – jelentetett meg majdnem 600 motettát és más darabokat, kihagyva olyan ciklusokat, mint a *Dávid bűnbánó zsoltárai*, a *Lekciók* és a *Prophetiae Sibyllarum* (1604).

Lassus munkássága ugyanolyan összegező jellegű, mint Palestrináé, azzal a különbséggel, hogy Lassus pozitívebben reagálja le az újszerű jelenségeket, egy árnyalattal erőteljesebb reneszánsz ember, műfaji skálája gazdagabb (színpadi zene, kromatikahasználat). Részletekbe menően elemzi a szöveg gondolati-érzelmi mozzanatait, a cantus firmus tökéletesen illeszkedik a szólamok szövetébe. Palestrinánál a mise az életmű gerince, Lassusnál a misekönyv szorványos, s a motetta nyomul előtérbe. Négy szólamra készült motettái több típust képviselnek:

- a) cantus firmus alapján álló, németalföldi mintájúak,
- b) német korálmotetta hagyományainak érvényesítést felhasználók,
- c) cantus firmushoz lazán kapcsolódó – Palestrináénál sűrűbb szövésű – kivitelezéssel, energikusabb szövegdeklamációval, s a melizmák takarékosabb alkalmazásával komponáltak,
- d) cantus firmus nélküliek,
- e) harmóniai építkezésben, hangkészletben a Palestrináéval megegyezők, bár egy árnyalattal ritkább a harmóniaváltás, és Lassusnál megjelenik a pontozott ritmus is, dallamvezetése időnként hirtelen megszakad.

Imitációs technikája három alaptípusra vezethető vissza:

- a) csak a motívum körvonala azonos az egyes szólamokban,

- b) a ritmus állandó, a dallamvonal szabadabb,
- c) a kezdő hangköztől eltekintve, mind melódiában, mind ritmikában különböznek a szólamok.

Palestrina és Lassus között ugyanolyan beszédes párhuzam állítható, mint később Bach és Händel, Haydn és Mozart, Bartók és Schönberg, illetőleg Bartók és Kodály között. Gazdag életműve erőteljes hatással volt a Bach előtti nemzedékre. Johann Eccard (1553–1611) evangélikus egyházi énekeket öt szólamra dolgozott fel, a dallamot mindig a felső szólamban helyezte el, a kísérő szólamok ritmikusan mozognak és áttetszően polifonikusak (1597).

Samuel Mareschall (1554–1640) Lobwasser rímes szövegei alapján teljes zsoltárciklust dolgozott fel négy szólamra, a zsoltárdallamot mindig a diszkant szólamba helyezte (1606).

Sethus Calvisius (1556–1615) ugyanabban az időben Becker zsoltáros könyvéből vette szövegeit és az evangélikus templomokban használatos dallamokat alkalmazta feldolgozásaiban (1605).

5. Angol iskola

Angliában a római egyház bírálata egybeesett VIII. Henrik hatalmi törekvéseivel, így John Wiclif (1320 k.–1384) kezdeményezései után 1534-ben létrejött az anglikán egyház, mely zenében bizonyos fokú egyszerűsödést vezetett be. Feloszlatták a nagy székesegyházi kórusokat, az istentiszteleti zene kevésbé igényes műfajokat alkalmazott (ún. service, ill. anthem).

Leonel Power (?–1445) a két-négyszólamúság váltakozásával komponált ordinarium-ciklusokat. Neki tulajdonítják a díszítések nélküli, izoritmikus *Alma redemptoris mater* mise-ciklust.

John Benet (15. sz. első fele) több különálló három- és négyszólamú, befejezetlen mise mellett egy *Missa sine nominét* is írt.

Walter Frye-nek (?–1474/5) háromszólamú chanson-motettája valószínűleg egy világi ballada kontrafaktúrája (1450 k.).

Gaspar van Weerbeke (1445 k.–1517) négy-, ötszólamú, 8–8 motettából álló ciklusokat komponált, ezek miséket helyettesítettek (motetti missales). Művei általában homofon jellegűek és az olasz tánczene hatásáról tanúskodnak. Mindössze két tenormotettája keletkezett a német-alföldi hagyományok tiszteletben tartásával (*Stabat mater*, *Dulcis amica*, 1472 k.).

1460 és 1465 között keletkezett a részben szólamokat, részben partitúrákat tartalmazó, és valószínűleg Kentből származó, 120-nál több liturgikus darabot tartalmazó Pepys-kézirat. E kötetben található szerzők gyakran díszítették az alapul vett gregorián dallamokat, ezek közé tartozott Frye is.

Nicolas Ludford (1485 k.–1557) a hét egyes napjaira komponált 7 háromszólamú mise-ciklust, mely a reformáció előtt széles körben terjedt el (*Lady Masses*, 1530 k.). Hagyományos dallamokat alkalmazott feldolgozásaiban (1605).

John Taverner (1490 k.–1545) Kyrie nélküli misét komponált (*Sarum rite*) és cantus firmusnak az angol zenére kevésbé jellemző módon világi dallamot választott. A cantus firmust a szopránba, tenorba és basszusba ritmikái és dallambeli eltérésekkel illesztette be (1530–40 k.). Másik jelentős alkotása a *Gloria tibi Trinitas* (1528) sűrű polifon szövésű, számos szerzőnek szolgált példaként, főleg *In nomine*-misékben (Tallis, Byrd, Weelkes, Gibbons, Purcell).

Robert Carcer (1490 k.–1546 után) négyszólamú misét írt a *L'homme armé* chanson dallamára (angol földön nagyon ritka, ha nem egyetlen ilyen példa); a téma más-más ritmizálással a tenor mellett az altban és basszusban is megjelenik (1520 k.).

Chrissper Tye (1504 k.–1572?) miséket, magnificatokat, zsoltárokat és antifónákat írt VIII. Henrik, ill. Tudor Mária idején. Kedvelt műfaja volt a négyszólamú, többnyire homofon szerkezetű anthem (1550 k.).

Thomas Tallis (1505 k.–1585) művei túlnyomórészt kéziratokban maradtak (latin misék, magnificatok, lamentációk, himnuszok, zsoltárok, motetták). Művei a régi angol homofon technikát folytatták, másrészt fokozottan az imitációs stílus felé fordultak; ez utóbbiak európai hatásra. Anthemjei többnyire angol bibliai szövegekre készültek és homofon, illetőleg egyszerű polifon jellegűek. Anglikán egyházi szolgálatra is írt ciklikusát szillabikusan zenésítette meg, szerény imitációs részekkel.

William Byrd (1543–1623) az anglikán egyház számára írt istentiszteleti anyagot egyszerű nyelvezettel, gondos szövegdeklamációval, az imitációs elemeket csak kismértékben alkalmazva (1562 k.). Feldolgozásai homofon és polifon részeket egyaránt tartalmaznak, legsikerültebb 10 szólamú *Great Service*-e (4 kontratenorral). Fél száznyi anthemje három-négyszólamra keletkezett, és hosszabb időn át e művei mintául szolgáltak a következő nemzedéknek. Miséinek egyes tételeit variált mottók kapcsolják egybe. Gradualiája nagyméretű misciklus az egyházi év fő ünnepeire.

Thomas Weelkes (1576–1623) az anthem műfaja vonzotta és két típusát alakította ki: full- és verse-anthem. A full-anthemi közül egyik szövegű (Laboravi), másik madrigálokkal rokon. A verse-anthemekben Byrd nyomdokain haladt, sőt át is vett Byrdtól. Szembetűnő törekvése a variált ismétléssel való formai egységek alakítása.

Orlando Gibbons (1583–1625) művészete rokon vonásokat mutat Weelkesével. Kedveli a full-anthemet, de imitációs stílusban, a verse-anthemben feltűnik a hangszerszólam (brácsa), ezekben virtuóz a monodikus ének, deklamatorikus, önállóságra törekszik a kórus- és szóló-énekben.

6. Spanyol iskola

A spanyol iskola, egyben a kor legnagyobb spanyol zeneszerzője Tomas Luis de Victoria (1548–1611). Palestrina tanítványa volt. Előbb Olasz-, majd Spanyolországban élt udvari muzsikusként. Művei mesterének hatásáról vallanak („spanyol Palestrina”), s a katolikus liturgia céljait szolgálják. Nyolcszólamú motettái kettős kórusra készültek. Mesteréhez képest képszerűbb a szövegértelmezése, erősebbek a ritmikai kontrasztok (1572–85). Miséinek egy csoportjában önálló úton haladt és saját motetták, antifónák, zsoltárok alapján keletkeztek. Előfordul e műveiben a többkórusos technika és orgona alkalmazása is (*Missa pro victoria*, 9 szólamú és Josquin *La bataille* chansonja ihlette). Tizenkétszólamú miséje *Laetatus sum*. Feltűnően kedveli a dór és jón modust. Felismerhető a funkcionális harmóniak iránti hajlam (1576-tól). Megzenésített nagyheti lamentációkat, responsoriumokat, írt passiót Máté, illetőleg János apostol nyomán (1585).

Cristobal de Morales (1500 k.–1553) egyházi művei felölelik a motettákat, melyek responsoriumból, antifónából, zsoltárból, himnuszról s a Bibliából inspirálódtak (1552 k.). Stílusuk Josquin-tanítvány mivoltára engednek következtetni, szembetűnő hangzásokkal (keresztállások, rokonszenv a funkcionális harmóniai gondolkodással). A gregorián dallamok/dallamtörédek ostinato formában jelennek meg. Miséiben a francia-flamand hagyományok folytatója. Művei nagy népszerűségnek örvendtek Európában és a spanyol gyarmatokon. Magnificatjaiban a gregorián dallamokat szabadabban alkalmazta (a téma szólamvándorlása, záróversekben való fokozás). Egyes műveit a pápai zenekar számára modernizálta (1580).

7. Lengyel iskola

A lengyel reneszánsz európai viszonylatban is számottevő alakja Mikolaj Gomolka (1535 k.–1609), aki Jan Kochanowski lengyel nyelvű, versekbe foglalt teljes zsoltárciklusát zenésítette meg négyszólamra (1580), és korára nem jellemző módon partitúra formájában tette közzé. A 45. és a 112. zsoltárt polifon eszközökkel, a többi a homofon zene szellemében oldotta meg. A ritmus a lengyel szöveget követi. A megzenésítés népi hatásokat is jelez. Megzenésíté-

sében előnyben részesítette a jón modust, felépítésben pedig a szimmetrikus/periodikus dallamokat.

8. Hangszeres zene a reneszánsz idején

Az európai zene történetében a görög zenekultúra óta ismert a hangszer alárendelt, kísérő szerepe. A reneszánsz idején jelentkeztek az egyes hangszerek sajátos vonásai művekben, zenei gyakorlatban, ekkor alakult ki az egyes hangszerekre jellemző írásmód (olasz, francia, német lant-, illetőleg orgonatabulatúra – betűk és számok alkalmazásával). Már ez is sejteti, de valószínűleg is így volt: a kor két fontos hangszere a lant és az orgona. A lant irodalma elsődlegesen a világi műfajokat karolta fel, az egyház életében az orgona honosodott meg.

Az orgona használatáról a 8–9. század óta vannak feljegyzések. Szerepe kezdetben csak a hangadás volt, a kórus éneke előtt rövid motívummal, prelúdiummal. Később az orgonista nem csak bevezetőt játszott, hanem kísérte az énekkart s a gyülekezet énekét, majd önálló számokat is megszólaltatott. Irodalmának első képviselői között olasz, spanyol és német mestereket találunk, többek között Konrad Paumann, Antonio Cablesont, Claudio Merulót, illetőleg az erdélyi fejedelmi udvarral is összeköttetésben álló Girolamo Dirutát.

Konrad Paumann (1410 k.–1473) alapvető munkája a *Fundamentum organisandi* (1452). A hangszer szerepének megvilágítása liturgia keretében tartalmaz prelúdiumokat. Antonio Cableson (1510–1566) 130 művet tartalmazó gyűjteményt hagyott hátra (1578) – hárfán és billentyűs hangszereken megszólaltatható cantus planusokat motettikus imitációkkal, gazdagon kolorálva. Claudio Merulo (1533–1604) sajátos, a billentyűs hangszerek technikáját alakította ki a velencei Szent Márk-templom orgonistájaként (toccata). Girolamo Diruta (1561–?) *Il Transilvano c.* kétkötetes munkája (I. köt. 1593) azon túlmenően, hogy a billentyűs hangszerek fontos tankönyve, Merulo, Andreas és Giovanni Gabrieli és mások műveit közvetítette tanítványai számára.

A reneszánsz idején kristályosodtak ki a fontosabb hangszeres műfajok: preambul/prelúdió, toccata, fantázia, korai fűga (ricercare) – némi rögtönző jelleggel. Magasabb szintű orgonamuzsikával a Bach előtti időben az észak-német iskola képviselőinél találkozunk (ezt a vidéket megkímélte a pusztításoktól a harmincéves háború). Ennek az iskolának képviselői mind tartalmi, mind technikai szempontból tökéletesítették az egyes műfajokat, gazdagították a hangszer irodalmát, megalapozták az érett/virágzó barokk, sőt a késő barokk szerzőinek művészetét is. A kor legtöbb zeneszerzője, akárcsak utódaik, egyben orgonisták is voltak, sőt orgonaépítéshez, -javításhoz is értettek (J. S. Bach orgonaszakértői minőségben új hangszereket vett át). A hangszer népszerűségét fokozta széles színskálája, a sok regiszter révén átfogott ambitus, a változatos dinamikai lehetőségek sora. A protestáns zenéhez kapcsolódott – a már említett műfajok mellett – a korál és vele rokon műfajok csoportja. (Az észak-német zeneszerzőkről a német iskola keretében lesz szó – a barokk zene tárgyalásánál.)

V.

A barokk egyházi zene

(17. század és a 18. század első fele)

A barokk zene fejlődésében három szakaszt különböztetünk meg: a korai barokk, mely Monteverdi, Frescobaldi, Schütz munkássága révén kialakította a drámai szólóéneket, létrehozta az operát, oratóriumot, kantátát s a hangszeres műfajok sorát (1570–1620); virágzó barokk, melyben az előző nemzedékek által kialakított műfajok, formák kiteljesedtek, Lully, Purcell, Corelli, Alessandro Scarlatti, Vivaldi, Bach, Händel, Rameau műveivel gyarapodott a zenekultúra (1620–1680); késő barokk, mely Pergolesi, Domenico Scarlatti, Telemann munkássága révén átmenet a következő stíluskorszakba, a rokokóba (1680–1740/50).

A barokk általános stílusvonásai közül kiemeljük:

- a) a szó, a szöveg súlyát az oratórium, a kantáta s az opera révén,
- b) a kíséretes monódia kialakulását: a szöveg a szólóénekekben jut kifejezésre, ezt támasztja alá, mélyíti el a hangszeres kíséret, írásmódja kétszólamú: énekszólam + számozott basszus,
- c) az imitációs dallamokban való gondolkodást (a polifonikus hagyomány csúcspontja Bach: *A fuga művészete*, *Das wohltemperierte Klavier*, *H-moll mise*),
- d) akkordkibontásból keletkező s a klasszikus zenére előremutató dallamtípus megjelenése, szerepe,
- e) kromatika-használat Monteverdi, Marenzio, Gesualdo műveiben,
- f) ismétlés sajátos formájának, a szekvenciának használata,
- g) hosszú lélegzetű dallamívek alkalmazása,
- h) teraszos dinamika,
- i) előadategyüttes típusai: vokális, hangszeres és a kettő együttes alkalmazásából származó vokál-szimfonikus.

A protestáns zene szempontjából elsősorban Schütz, Bach és Händel művészete jelentős. Ezt figyelembe véve vesszük számba az egyes iskolákat.

1. Olasz iskola

Lodovico Grossi da Viadana (1560 k.–1627) egyházi concertóiban a szöveg érthetőségét tartotta elsődleges fontosságúnak. Bennük a tematikus feldolgozás a két felső szólamra korlátozódik.

Claudio Monteverdi (1567–1643) erőteljes drámai eszközöket alkalmazott nem csak operáiban, hanem egyházi műveiben is (stilo drammatico, stilo concitato): miséiben, magnificatokban, Sacre Cancionaleiban, akárcsak *Madrigali spirituali* című sorozatában (pl. „Ne halj meg, Seneca!” – imitációkban felfelé haladó kromatikus menet). Élete végén maga foglalta kötetbe egyházi műveit *Erkölc és áhítat* címen (1641). E műveiben is hű maradt az ellenponthoz, nagy súlyt fektetett a szöveg jelentésének tolmácsolására, újabb eszközök alkalmazására (pl. *Da Capella* című négyszólamú miséje a szóban forgó kötetben a dúr-moll alkalmazásával, megtalálható e gyűjteményben Arianna lamentója is vallásos szöveggel).

Gregorio Allegri (1582–1652) az 50. zsoltárt zenésítette meg kórusra a Sixtus-kápolna számára nagypénteki előadásra. Feldolgozása lényegében a faux-bourdon technikán alapul, beszédes késleltetésekkel. Csak a Sixtus-kápolnában adhatták elő (*Miserere*, 1638). A gyermek Mozart hallás után írta le olaszországi útján.

Stefano Landi (1586/87–1639) antik római legendát dolgozott fel színpadi oratórium formájában – a felebaráti szeretetről szóló *Szent Elek* című munkájában (1632). (Az ellentétek kedvéért, a főszereplőt komikus figurák veszik körül.)

Giacomo Carissimi (1605–1674) megalapozta a barokk oratóriumot (szétválasztotta a recitativót az áriától, hangulat- és helyzetfestő kórusokat alkalmazott, arányérzéke erős hatást gyakorolt Händelig, felhasználta a kettőskórus technikát, hatásosan aknáztta ki a szöveg adta

lehetőségeket. Oratóriumai főleg ószövetségi témájúak: *Salamon ítélete*, *Ábrahám és Izsák*, *A vízözön*, *Jefta*. Az elbeszélő szerepét változó szólamokra vagy a kórusra bízta.

Orazio Benevoli (1605–1672) Palestrina stílusának hatása alatt dolgozott, kedvelte a többkórosos technikát. A salzburgi dóm felavatására írott miséje 48 szólamú (1628).

Antonio Draghi (1635 k.–1700) a bécsi udvar számára komponált 15 oratóriumot és 26 nagypénteki drámát. Az oratóriumok nagy részében szövegmondót (testo) szerepeltet. A kórus szerepét lényegesen csökkenti.

Alessandro Stradella az éles modulációkat, a szenvedélyes énekhangvételt kedvelte. Olasz nyelvű legendatémát dolgozott fel oratóriumban. Ezekből Händel is szívesen kölcsönzött és átírt, gazdagabbá tette az eredetnél.

Alessandro Scarlatti (1660–1725) zsoltárokat, motettákat, passiókat és másfél száz oratóriumot komponált, 200-nál több misét, 600-nál több kantátát írt a nápolyi iskola szellemében, szabadon szárnyaló áriákkal. A kórusanyagot inkább szólóegyüttessel szólaltatta meg (*Judit* – 1695, *Dávid győzelme* – 1700, *János-passió* – 1700).

Antonio Lotti (1667 k.–1740) élete második felében csak egyházi műveket írt – misék, motetták, egyéb műfajok –, súlyos harmonizálással, főleg a késleltetések halmozásával. Szélesen elterjedt *Crucifixusa*.

Antonio Caldara (1670–1736) a bécsi udvar számára dolgozó velencei szerző, akinek legismertebb művei egy apácakolostor számára komponált kánonjai.

Antonio Vivaldi (1670–1741) főleg hegedűműveket, zenekari versenyeket írt, de *Judit* című oratóriuma és egyéb egyházi munkája drámai kifejezőerőről tanúskodik (oratóriumát allegorikusan Velence és a törökök közötti háborúra vonatkoztatta). Stílusa az opera seriához áll közel. Oratóriumában lemondott az evangélista szerepéről, az együttesekről, mindössze 5 kórust állított be. Az áriák – kettő kivételével – da capo formájúak (1716).

Francesco Durante (1684–1755) egyházi művei között himnuszokat, zsoltárokat, miséket és motettákat találunk. E műveiben is érezhető a nápolyi hatás – gazdagabb vokális koloratúra, gyakoribb diszsonancia-használat, kromatika, s ezek együttélése (stilo misto). Kifejezetten capella-stílusú a *Missa alla Palestrina* (1709).

Domenico Scarlatti (1685–1757) elsősorban zongorára (pontosabban a zongora ősére) komponált egytételes szonátaival lépett be a zene történetébe. Szintén írt egyházi műveket a késő barokk szellemében (*Miserere*, *Stabat mater*, *Missa*, *Magnificat*, *Mise négyszólamra*, *Te Deum*), dolgozott fel zsoltárokat (*Dixit Dominus*, *Lauda Jerusalem*).

Leonardo Leo (1694–1744) a Scarlatti-féle oratórium-típus folytatója, nyelvezete-stílusa átmenetet képez a klasszikus stílus felé, világosabban periodizál. Mindkét fennmaradt oratórium Metastasio szövegére készült. (*Santa Elena al Calvario* – 1734, *La morte di Abele* – 1738). Az 50. zsoltárt ő is megzenésítette két négyszólamú kórusra és basso continuóra. A műre a szabadabban kezelt Palestrina stíluselemek használata jellemző (*Miserere*).

Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) egyházzenei munkásságát *Stabat matere* képviseli (1738); szoprán, alt, vonósok és basso continuóra készült, mintája Alessandro Scarlatti *Stabat matere*. Felépítése kantátaszerű (áriákkal és duettekkel). Gáláns, érzelmes jelleget kölcsönöznek a műnek a régi stílusú terc- és szextmenetek, előkék, trillák és a visszafogott dinamika. A régi stílust elsősorban két fűgája képviseli.

Giuseppe Sarti (1729–1802) Katalin orosz cárnő megbízásából írt orosz ortodox liturgia-szövegre oratóriumot két kórusra és zenekarra, jelentős ellenpontozó stílusban (kettős fűga, 1785).

Antonio Sacchini (1730–1786) a bibliai Eszter alakját rajzolta meg főleg da capo-áriákból és recitatívókból álló oratóriumában (1768). A záró kórus mellett csak egyetlen duett bontja meg az áriák sorát.

2. Német iskola

Az észak-német iskola egyik kiemelkedő képviselője Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), holland orgonista. Kiképzését apjától nyerte, aki amszterdami orgonista volt. Fia az ő örökébe lépett 1580-ban, s ezt az állását haláláig megtartotta. Nevelője volt Samuel Scheidtnak, Michael Praetoriusnak. Fúgaművészete a Bach-kor jelentős előkészítő szakaszát képezte. Egyénisége a témavariálásban, illetőleg a korálvariációban bontakozott ki elsősorban. Vokális zenéjével, korálvariációs technikájával és orgonaművészetével behatóan foglalkozik a német zenetudomány (Tusler doktori értekezése a freiburgi egyetemen, 1956). Zsoltármegzenésítései Clément Marot és Théodore Bèze fordításaira alapozta, s 2–8 szólamú feldolgozásokban gyümölcsöztette. Négy kötet zsoltárfeldolgozása látott napvilágot. Feldolgozásaiban gyakran alkalmazta az ellenpontozó motetta- és madrigálistílus elemeit (díszítés gazdagsága). A Bourgeois-féle zsoltárdallamokat rendszerint mindegyik szólamban végigvezette, miközben a ritmuson változtatott. A 90. zsoltárt szabad imitációkkal dolgozta fel, az ugrásokat díszítőelemekkel hidalta át. Fantáziáiban a témák egységesítésére irányuló törekvése érvényesült. E műfajban kiemelkedő *Kromatikus fantáziája*, amelyben a félhangok ereszkedve fognak át egy kvart-terjedelmet. Tokkátái homofon és imitációs szakasszal egyaránt indulhatnak. Az angol virginálisták hagyományához kapcsolódnak s a későbbi korálpartiták számára jelentettek kiindulópontot. *Mein junges Leben* kezdetű korálra épülő fantáziájában a B-A-C-H témával is találkozunk.

Hans Leo Hassler (1564–1612) négyszólamú motettáiban részben homofon, részben polifonikus hagyományokat gyümölcsöztetett. Néhány egyházi paródiája is napvilágot látott.

Michael Praetorius (az apa, 1571–1621) igen gazdag evangélikus gyűjteményt hagyott hátra (537 korál, 1244 hangszeres darab), alkalmazta a virtuóz szólóéneket és a többkórusos technikát is (*Polyhymnia*, 1619).

Heinrich Schütz (Sagittarius, 1585–1672) a német barokk zene kimagasló képviselője, a Bach előtti protestáns muzsika legjelentősebb alakja. Szászországi (thüringiai) patricius család gyermeke, aki Moritz hesseni örgróf udvarába került, ahol humanisztikus műveltségre tett szert. Az örgróf ösztöndíjával a jénai és az odera-frankfurti, majd a marburgi egyetem jogi fakultásának előadásait hallgatta. 1609-ben, ugyancsak az örgróf ösztöndíjával, Velencébe ment, ahol orgona- és zeneszerzés-tanulmányokat folytatott Giovanni Gabrielivel. Hazatérése után előbb kasseli orgonista lett, majd a drezdai választófejedelem szolgálatába szegődött orgonista, illetőleg karmesteri minőségben. 1628–29-ben második olaszországi útra is sor került, ez alkalommal ismerte meg az olasz reneszánsz eredményeit, Monteverdi művészetét: az olasz dallamosságot, a monodikus stílust, az opera műfaját, a többkórusos technikát, a koncertálást, az akkordtömbökben való gondolkodást, valamint a kromatika korai alkalmazását. Időközben kitört és zajlott a harmincéves háború (1618–1648) és Schütz Észak-Németországba, majd Koppenhágába távozott (1633–1644), ahol muzsikusként barátok és tanítványok vették körül. A westfáliai békekötés (1648) után ismét Drezdában munkálkodott: lényeges szerepe volt a harmincéves háború nyomán elszegényedett zenei élet újjászervezésében. A választófejedelem udvarában európai nagyságú és színvonalú hivatásos kórus és zenekar állott Schütz rendelkezésére elképzeléseinek, terveinek megvalósítására. A zenei élet jelentős mértékben fejlődött Schütz tevékenysége révén (félszáznyi tagot számláló zenei együttesel rendelkezett az udvarban: 6 orgonista, 4 lantos, 1 theorbás, 3 clavicembalos, 18 trombitás, 2 üstdobos, 16 énekes).

Schütz idejében (is) lényegében három fórumon zajlott a zenei élet: a templomban, jelentős hűbéri udvarokban és a tehetősebb zenekedvelő magánházakban.

Zeneszerzőként Schütz örökölte a régi német, észak-német hagyományokat, tanulmányai révén megismerte az olasz zene eredményeit is. Az udvarban korábban megalapozott humanista műveltségét gyarapította, zenei nyelvezetét egyre magasabb szinten gazdagította, mely végeredményben Olaszországban alakult ki. Mindezt gyümölcsöztette otthon és Dániában (Koppenhágában). Szinte kizárólag egyházi szövegeket zenésített meg. A szöveg kifejezését, szub-

jektív értelmezését, a szövegben rejlő/levő képek és érzelmek kifejezését szolgálták az egyéni módon, merészen alkalmazott kifejezési eszközök, melyeket barokk értelemben vett expresszív megjelenítéssel, barokk retorikával (*stilo concitato*) valósított meg.

Jelentősebb egyházi művei:

Dávid zsoltárai (*Psalmen Davids*, 1619) – 26 többkórusos, 8–10–20 szólamú darab, de akad köztük kivételesen egyszólamú is.

Feltámadási történet (*Auferstehunghistorie*, 1623), melyben az evangélistát a szokástól eltérően, gambák kísérik, maga a mű képekben gazdag, kifejező (a keresztre feszítés pl.: g–c–gisz–a–a–h). A mű alapjában véve oratórium, melyben többek között helyet kapott egy gamba-kvartett, hatszólamú vegyeskar is. Erőteljesen ábrázoló, leíró jellegű a motívumanyag (sírás, leborulás, sötét sír, világos sír – tonális centrumokkal, illetve ezek áthelyezésével, a zárókórus 9 szólamú kettőskar, alkalmazza a Turbának nevezett tömegkórust is). A mű hangsúlyozottan Biblia- és Ige-központú.

Szent énekek (*Cantiones sacrae*, 1625) – latin nyelvű, négyszólamú motetták sora merészen alkalmazott dallamvonallal (szűkített oktáv), váratlan hangnemváltással (C–D), hangfestéssel (alvás-ébredés, hazugság). Alapul zsoltárokat és Ágoston egyházatya szövegrészeit használt fel. A mű alap gondolata: a hívő léleknek Istenhez való fordulása.

Dávid zsoltárai (1628). Ebben a műben Cornelius Becker verses formában lefordított zsoltárait használta fel, de megtartott 11 Luther-dallamot. E műve még életében megért három kiadást, de az idők folyamán háttérbe szorult, ellentétben az azonos megoldású Szenczi Molnár és Goudimel munkájával.

Symphoniae sacrae (I–III., 1629–1650). Elhúzódó keletkezésének előnye, hogy tartalmazza Schütz minden jelentős stílusvonását. Szövegeit elsősorban a zsoltárokból, az Énekek Énekéből vette, de merített a Biblia más könyveiből is. A feldolgozásban változatos összeállítású együtteseket alkalmazott, nem azonos módon járt el az egyes kötetekben (az I. kötetből például hiányzik a kórus, helyette koncertáló megoldásokat részesített előnyben, kárpótolta hallgatóit a II. kötet többkórusos, monumentális részleteivel). Kiemelkedő zenei megoldású Dávid panasza, a lázadó fiú holtteste mellett a kromatika bevonásával, Saul megtérésének víziószerű érzékeltetése, szinte modernnek ható eszközökkel (suttogás, kiáltás stb.). Hasonlóan figyelemre méltó a tizenkét éves Jézust ábrázoló rész a maga szinte színpadszerű megoldásával. A teljes ciklus 68 koncertet tartalmaz „szikrázóan ötletes, mélyen személyes jellegű muzsikával”.

Evangéliumi muzsika (*Musikalische Exequien*, 1636). Háromrészes temetési zene, oratóriumszerű kivitelezésben. Első része német gyászmise, második része búcsúztató motetta, a harmadik pedig zárókoncert, melyben Simeon énekét ötszólamú nagy kórus szólaltatja meg. Kiemelkedő mozzanata a gazdag ember és a szegény Lázár drámai párbeszéde, a pokol kínjainak leíró érzékeltetésével.

Krisztus hét szava a keresztfán – négy szólóra, ötszólamú kórusra és hangszerekre írt mű. Az evangélista szerepe nincs énekhangfajhoz kötve – vándorol egyik szólamból a másikba. A bevezető korál Schütz saját dallama, a zárórész gyászszimfónia. A mű passió-oratórium, mely egyike a zeneszerző remekműveinek. A műbe beiktatott két tisztán hangszeres részt is (*Synphonia*).

Kis vallásos koncertek (*Kleine geistliche Konzerte*, 1636). Keletkezésében gyakorlati szempont játszott szerepet: a harmincéves háborúban elszegényedett gyülekezetek, hűbéri udvarok, templomok zenei életének biztosítása kis létszámú együttesek alkalmazásával. A sorozat fél-száznál több koncertet tartalmaz, szólótól kezdve kvintettig. Tartalmilag nagyon változatos: zsoltárt, próféciát, evangéliumi szöveget, apostoli levelet, Augustinus-írást, korálszöveget és himnuszt használt fel. A ciklus alaphangja a háború borzalmi között is az Úrhoz kiáltó, benne bízó, szorongatott nép és hívő ember könyörgése – ábrázoló, leíró jelleggel juttatva kifejezésre a szöveget. Az egyes darabokat erőteljes drámaiság hatja át, s az emelkedett pátosz, deklamáció segítségével, a tempó, dinamika fokozatos igénybevételével kap szárnyakat az erős hit.

Majdnem harminc motettából álló sorozata az Egyházi kórusmuzsika (*Geistliche Chormusik*, 1648), melyben 5–7 szólamú darabokat találunk. Szerkezetileg emlékeztet a *Cantiones sacrae*-ra. Ez a mű is Luther szellemében fogant hitvallás. Kiemelkedő darabjai: *Boldogok a halottak* – János evangéliuma alapján, hűvös szépségű, végtelen áhítat. Kiemelkedő része az *Itt vagyok, Jézus Krisztus*: a feltámadás víziója, vagy a széles dallamossággal megrajzolt gonosz szolga: tenor szólamra és öt mély regiszterű hangszerre – orgonakísérettel. Spitta szerint Schütznek ez a műve kora legszebb motetta-ciklusa.

Két változatban maradt fenn a *Karácsonyi oratórium* (1664), melyben a szereplőket hangszerek, illetőleg a zenekar színeivel jellemzi. Az egyes részeket a szokáshoz híven evangélista recitatívója kapcsolja össze egységes munkává (a pásztorokat furulyákkal, a főpapokat harsonnákkal, Heródest trombitával, az angyalokat, napkeleti bölcseket vonós hangszerekkel). Leíró jellegű a basszus bölcsőringatása: f–m–f–m–f–m–f–m. Egészében alapvetően karácsonyi a mű alaphangulata, humorral, naív bájjal színezve. A Berlinben fennmaradt változat a népi színjáték felé való közeledést mutat, Ráhel panaszában fontos szerepet szánt a kromatikának.

Tizenkét egyházi ének című művének alcíme: *Német mise protestáns koráldallamokra*, de az ismert misetételek címét is megtartotta. Szemléletesen ábrázolta a Credo néhány részletét, pl. Krisztus születését, a pokolra szállást, a mennybemenetelt. Zeneileg legsikerültebb az úrvacsora szereztetési Igéjének megzenésítése sűrű zenei szövettel és meglepő harmóniai fordulatokkal.

Passiói különböző időszakokban keletkeztek. A *Lukács-passió*ban saját dallamra épül a zárókórus. A bevezető kórusban az ellenpont régi formáját alkalmazta a szerző. Szenvedélyes hangvételű az ún. turba-kórus. Helyet kaptak a műben fiatalkori madrigálvonások is. A *János-passió*ban (1665) a turba-kórusokban haláltánc-szerű értelmezéssel, a groteszk elemek bevonásával oldotta meg zeneszerzői feladatát. Itt a zárókórust korálra építette, s a középszólamokban helyezett el illusztrációs mozzanatok, részleteket. A *Máté-passió* (1666) recitatívóiban némi operahatás és szabadabb szövegkezelés észlelhető, ugyanakkor gondosan kidolgozta a kórusokat. A liturgikus kötöttség megtartásával is biztosította a személyes átélést, a mű egységét. Erőteljes szerepet szánt a nyitó- és zárókórusnak. A turba-kórust itt is alkalmazta – monodikus jelleggel és a madrigál műfajára emlékeztető vonásokkal (mint pl. az *Eli, eli, lama sabbactani*-ban).

Hattyúdala a kétkórusos *Német Magnificat* (1671), melyben a romantikáig előremutató harmóniai ötleteket is alkalmaz, és újból személyes vallomásként ismétli, énekli: „Nagy dolgokat tett velem a Hatalmas, és szent az Ő neve.”

Schütz jelentőségét illetően utalunk Moser, Spitta értékelésére, itt Molnár Antal sorait idézzük: „...a protestáns vallásos lélek legnagyobb zeneköltője a 17. században, döbbenetes mélységekkel, hihetetlenül tág látókörrrel... olyan vakmerőségeket árul el az érzelmek tolmácsolásában, olyan ultramodern harmóniai kötésekre bírja az egyéni és kor-lélek, hogy Monteverdi mellett az időszak legmesszebbmenő újítójaként jelentkezik...művei ugyanúgy tetőpontos összefoglalás, mint száz évvel később a Bach-léleké”.

Johann Hermann Schein (1586–1630) Bach egyik elődje a lipcsei kántori állásban. Egyházi műveiben is jelentkezik a koncertáló elem. Háromszáznál több éneket tartalmazó gyűjteménye az *Augsburgi énekeskönyv* (1627), valamint a 24 szólamú *Te Deum*. Az augsburgi gyűjteményben néhány művészibb ellenpontos feldolgozás is van, félszáznyi saját koráldallammal. A *Sion cimbalma* kétszólamú zsoltárokat, evangélium-motettákat, fúgákat tartalmaz – egyetlen témának háromszori feldolgozásával. *Opella nova* című kötete (1618–26) 3–6 szólamú egyházi koncertek énekszólamra és kötelezően előírt hangszerkísérettel (a Viadana-koncertek tanulságai-val). Az *Augsburgi énekeskönyv* második fele ún. mondás-monódiák gyűjteménye (Biblia, ima, korál szövegek), az egyes szavak érzelmi tartalmának kifejezésével. *Israeli Brünlein* c. gyűjteménye (1623) ötszólamú motettákat foglal magában ad libitum basso continuóval – ótestamentumi szövegek, főleg zsoltárok felhasználásával –, a későin olasz madrigálok hatását sejtetve (*musica poetica*). A német zeneirodalom még egy *Te Deum*-át is számon tartja.

Samuel Scheidt (1587–1654) hallei orgonistaként Händel elődje volt. Egyházi műveiben túlnyomórészt zsoltárokat zenésített meg, illetőleg liturgikus szövegeket – latinul, németül. Kedvelte a motetta-stílust, az osztott kórustechnikát, szólistikus koncertáló elemekkel színezve. Egyházi koncertjeiben nagy együttest alkalmazott – szólistákkal, ripieno-kórusokkal. Kedvelte a hangzáshatásokat, variációiban a visszhanghatásokat. Liturgikus szövegek megzenésítéseiben a szabad ellenpontos megoldások gyakoribbak. A szokásos tabulatúra helyett újdonságként bevezette a partitúra közreadását (*Tabulatura nova*, 1624).

Késői egyházi koncertjeiben a korálkantáta előfutáraként előtérbe került a többstrófás, végigkomponált korál (*Neue gestliche Konzerten*, 1640). Szimfóniáit bevezetőnek szánta motettákhoz és „egyházi” madrigálokhoz (1644).

Thomas Selle (1599–1663) János apostol nyomán írt oratórikus passiót, János apostol és más bibliai hely felhasználásával (*Ézsaiás*, 22. zsoltár, *O Lamm Gottes* zárókorál). Az evangélista recitatívóit számozott basszus és zenekari kíséret egészíti ki (1643).

Franz Tunder (1614–1667) Lübeckben Buxtehude előtt volt orgonista. Kedvenc egyházzenei műfaja a kantáta, prelúdium és fuga volt. Korálvariációit 1–6 szólamra és basso continuoóra írta, „per omnes versus”, a szólóének a koncert és korálkantáta közötti átmenetet képviselte. Kéziratban maradt több korálfantáziája, előlegezi a Buxtehude által kibővített toccata-fuga típusát. Korálfantáziáiban a visszhanghatást alkalmazta (1650 k.).

Dietrich Buxtehude (1637–1707) szenvedélyes hangú egyházzenei szerző. A többszólamú fuga egyik korai mestere. Nyelvezetében erőteljesen jelentkezett a kromatika. Templomi kantátája az *Abendmusik*. Korálfantáziáiban az egyes korálsorokat toccataelemek és visszhanghatások alkalmazásával dolgozta fel. Orgona-, korálfeldolgozásaiban a cantus firmust néha díszítette s többnyire a szopránban helyezte el. Érdekes kísérlete az *Auf meinem Leben* című korálra keletkezett partita, melyben Double, Sarabande, Courrante, Gigue is előfordul. Az észak-német toccata-hagyomány folytatója is, ennek hatására a futamos-akkordikus és fúgarészek prelúdiumaikban is váltakoznak. Buxtehudénál fokozódott a pedál szerepe, nemegyszer szólistikus jelleget/funkciót kapott. Mintegy 120 kantátát komponált, ezek átmeneti helyet foglalnak el stílus szempontjából Schütz és Bach korai kantátái között. E műveiben a koncertáló elemek uralkodnak. Ciklikus keretben gyakori a bevezető sinfonia és a lezáró Ámen-Alleluja-zárás. Kantátáinak egy csoportja közeledést mutat Carissimi olasz kantátáihoz.

Jan Pachelbel (1653–1706) nürnbergi orgonista változatos korálfeldolgozásaival emelkedett a jelentős Bach-elődök sorába, korálkantátái és orgonatoccatái nem kevésbé színvonalasak. Többnyire kéziratban maradt orgonaművei a dél- és középnémet hagyományt gazdagították. Korálfeldolgozásaiban kialakított egy sajátosan egyéni módot, a „Pachelbel”-formát: a szopránban vagy a basszusban megszólaló eredeti (díszítetlen) cantus firmust két-három szólamban fúgaszerűen előimitálja. Művelte a korálfugettát is, majd egyesítette mindkét típust („kombinációs forma”). Korálpertitáiban a világi dal variációtechnikáját vette át. Műveiben az egyházi hangnemek a dúr-moll felé közelednek.

Vincent Lübeck (1654–1740) hamburgi orgonista volt, szenvedélyes hangja Buxtehudéval rokonítja. Gazdag orgonairodalma elsősorban Németországban ismert.

Johann Kuhnau (1660–1722) Bach közvetlen elődje a lipcsei kántori állásban. Orgonaműveiben az olasz oratóriumhatás érezhető. Egyházi kantátái újabb vonásokat mutatnak: a szólóbetétes koncert, a recitatívó és ária régi formai elemei kombinálódtak az általa kialakított típusban. Összefogottságra törekedett, szövegeit a Bibliából és korálversekből válogatta, bibliai szonátái közül kiemelkedik a Dávid és Góliát harcát programszerűen megörökítő mű. Ez volta-képpen kísérlet személyek, érzelmek, helyzetek ábrázolására billentyűs hangszereken (a tremolo mint remegés, álzárlat a csalódás kifejezésére, fugato a filiszteusok menekülése stb.).

Georg Böhm (1661–1733) lüneburgi orgonista volt, aki a fiatal Bachra gyakorolt erőteljes hatást prelúdiumaival, fúgáival és koráltételeivel. Korálpertitái, -variációi, -fanfáziái liturgikus keretbe illőknek készültek, de szerepet játszottak az egyházi kamarazenélésben is. Egyéni voná-

sa, hogy a cantus firmust melizmatikusan díszítette (ez különösen hatott Bachra). Korálparitáiban némi szvithatás is felismerhető egyes tételek jellegében.

Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712), Händel hallei elődje, a kantáta műfajára összpontosította figyelmét. Mintegy 100 kantátájából alig 30-nál több maradt meg. Tisztán bibliai szövegekre készültek. Az áriák strófikus és átkomponált típust egyaránt képviselnek, többségük zenekari kísérettel ellátott, a kórusok fűgák, vagy koncertáló jellegűek (1689-től kezdve).

Richard Keiser (1674–1739) Márk apostol alapján írta meg passióját. Kórusok, recitativók, zenekari és szóló-vonós kísérettel ellátott áriákból és szimfoniákból építette fel a művet. Bach is előadta több alkalommal és feltételezhetően hatással is volt passióköltészetére (1717?).

Georg Philipp Telemann (1681–1787) Bachnak és Händelnek valamivel idősebb kortársa, Lipcsében Bachnak vetélytársa is a kántori állás elnyerésében. Sokoldalú, igen gazdag tevékenységű muzsikus volt. *Messias* című oratóriumát Klopstock szövegére írta, rokokóba áthajló vonásokkal (1759). Szinte félszáz passióval, 1400 kantátával gyarapította a zeneirodalmat, művei azonban nem vertek gyökeret a protestáns egyházzeneben, bár stílusuk egyszerűbb, mint Baché. E tekintetben inkább Händelhez állt közelebb.

Johann Sebastian Bach (1685–1750) életének és tevékenységének főbb állomásai: Lüneburg (tanulmányok, Böhme-hatás), Hamburg (Reinken orgonaművészetének megismerése), Lübeck (Buxtehude-vel való találkozása), Arnstadt, Mühlhausen (mindkét helyen orgonista), Weimar (1708 – udvari orgonista), Köthen (1717-től udvari karmester) s végül Lipcse (1723-tól a Tamás-templom kántora, karnagya és a Tamás-iskola zeneoktatója). Jelentősebb egyházzenei művei:

János-passió (1724), mely többszöri átdolgozás után sem éri el a *Máté-passió* színvonalát. A korálok feldolgozásában némi olasz hatás érezhető (ária-típus), a harmonizálás a szöveg mondanivalójának tolmácsolására szolgál. A nagyméretű nyitó- és zárókórus mellett itt alkalmaz – Schütz-höz hasonlóan – ún. turba-kórus típust. A mű szerkezetében a recitativo dominál (a 68 számból 31, 8 az áriák és 14 a turba-kórusok száma).

Máté-passió (1729) erőteljesebben támaszkodik a korálra, mint a *János-passió* (13 korál, kezdő-, záró- és turba-kórus). Ezzel egyenes arányban csökken az evangélista szerepe (itt 20 recitativót iktatott be). Terjedelemben is nagyobb valamivel a *János passió*nál. A recitativónak mindkét típusát alkalmazza: seccot (csak billentyűs hangszer kísér), átkomponált (kiszenekari kísérettel). A kezdő- és zárókórus lényegében két nagy freskó, a teljes együttes (két vegyeskar, gyermekkar, kettős zenekar) foglalkoztatásával. A *Töredelmes szívem Uram, te szereted* kezdetű korált öt változatban illeszti be, más-más szöveggel, s ennek megfelelően módosított harmóniákkal, vagy csak egyszerűen – transzponálva – a hangnemek ethosának megfelelően. A nyitó-kórus erőteljesen drámai jellegű, máskor (pl. a tenoráriában, korálban) bölcsődalszerű hangulatot idéz.

A *H-moll-mise* arányaiban túlnőtt a liturgia keretein, Bach csak egyes részeit mutatta be. A drezdai katolikus udvar számára komponálta az udvari cím elnyeréséért. A mise öt főrészét 24 tételre osztotta, az áriák mellett 4–8 szólamú énekkart alkalmaz. E műve az ellenpontozó művészet egyik csúcspontja, melyben szerencsésen jelennek meg homofon részek is. A Kyrie ötszólamú gyász-kórus jellegű (A–B–A felépítésű karfűga). A Gloria koncertáló- és díszítőelemekkel megoldott (átvette a 46. sz. kantátából a *Qui tollis peccata mundi*). Az *Agnus Dei* és a *Dona nobis pacem* a *Gratias* ismétlése.

Magnificatja (1723–1731) – akárcsak a fentebbi mise – latin szövegű, kórusra, zenekarra és orgona-continuóra.

A *Karácsonyi oratóriumban* (1734) énekkari szólamokra, illetőleg korálokra kerül a hangsúly: 7 kórus és 13 korál mellett egyetlen zenekari szám fordul elő. E műve valójában hat kantátát tartalmaz.

Egyházi kantátái (szám szerint mintegy 200) négy teljes egyházi évre szolgálnak anyagul. Kiemelkedőbb a *Weinen, klagen, sorgen, zagen* (Sírás, panasz, aggodás, csüggedés), amelyben a fájdalmas hangulatot kromatikus elemekkel is elmélyíti, a *Reformáció-kantátába* beépítette a

Luther-korált (*Ein feste Burg* – Erős várunk), a *Wachet auf* (Ébredjétek) címűben a zárókórusban csúcsosodik ki az emelkedő hangulat. Az *Actus tragicus* gyászkantáta. A *Nun das heil*ban kettős kórust alkalmaz zenekari kísérettel. Dicsőítő jellegű a *Gelobet sei der Herr mein Gott* és a *Gelobet seist du Jesu Christ*.

Motettáiban bibliai és zsoltárszövegeket dolgozott fel imitációs technikával, többrészes formában, néha kettős kórusra, orgonakísérettel (pl. *Énekeljétek az Úrnak* a 149., 150. zsoltár alapján, *Jesu, meine Freude* – Jézus, lelkem üdve, három-, négy-, ötszólamú, női és vegyeskar bevonásával, a *Lobet den Herrn* – Dicsérjétek az Urat, melyben a 117. zsoltárt dolgozza fel vegyeskarra és orgonára).

Orgonaművei két nagy csoportot alkotnak:

a) korálhoz kapcsolódók, melyekben az eredeti dallamot mindvégig tiszteletben tartja, vagy szabad invenció formájában dolgozza fel, avagy csak kiindulópontul szolgál a korál, például egy-egy nagyobb méretű fűgában. Ezekben az esetekben a feldolgozott korál szövege vezérfonal a mű értelmezésében (pl. a *Klavier-Übung* III. része, a *Luther-mise*, az *Orgona-partiták*, az *Orgelbüchlein* – ez utóbbiban 45 korál található);

b) szabad orgonaművek, melyek a koráltól függetlenek, egy részük világi prelúdium, vagy szonáta, toccata, fűga.

Bach művészetében alapvető szerepet töltött be a korál: mindegyik korálharmonizálás külön-külön zenei költemény: a korál alap gondolatának, vagy teljes szövegének „lefordítása” a zene nyelvére, az orgona hangjaira, a szöveg zenei elemeinek kiemelésével. A korálharmonizálás kántori feladatainak egyike volt, ennek gyümölcse a két változatban is megjelent korálgyűjtemény (371, ill. 389 vierstimmige Choralgesänge), bámulatos gazdag zeneszerzői fantáziával megoldott feldolgozások, nemegyszer ugyanaz a koráldallam több változatban:

6 változatban: *Jesu, meine Freude*,

5 változatban: *Nun ruhen aller Wälder* (Már nyugosznak a völgyek), *A töredelmes szívem Uram, te szereted*, *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (Mily fényesen ragyog a hajnalcsillag), ill. *Szíviünk vígsággal*.

Művészetében Bach egyensúlyt teremtett a szöveges ellenpont és a tömör harmóniákkal való (homofon) megoldás, az énekhang és hangszeres feldolgozás/zene között, a dúr-moll hangrendszer törvényszerűségeinek magas művészi szinten való alkalmazásával.

A zenetörténet néhány kimagasló alakjának Bachról szóló vélekedésével teljesen egyet érthet az utókor, értékelésüket századunk is magáénak vallja.

Beethoven mondta Bachról: „Nicht Bach! Meer sollte er heißen!” (Nem partoknak, tengernek kellene/illene őt nevezni!). Liszt írta le: „Bach H-moll miséje a zene Mont Blancja.” Máskor ugyancsak Liszt nyilatkozta: „Ha beteltem Händel hármashangzataival, a *Máté-passió* és *H-moll mise* polifóniája után vágyom.” Albert Schweitzer úgy vélekedett, hogy a zenében „minden út Bachhoz vezet”. A zenetudományi írások jelentős hányada Bach életét és művészetét tanulmányozza, tükrözi.

Georg Friedrich Händel (1685–1759) élete három központhoz kapcsolódik (leszámítva a tanulmányi utakat): szülővárosához, Halléhoz (orgonista), Hamburghoz (karmester) és Londonhoz (udvari zeneszerző).

Passiói koraiak és kevésbé jelentősek (*János-passió*, 1704, *Passió Brockes nyomán*, 1717). Énekkari munkái között találunk zsoltárfeldolgozásokat, koronázási anthemeket (áttetsző kontrapunktikus jelleggel); ezek részben átvételek korábbi művekből, részben előkészítik az oratórium műfajának útját, a passiókhoz hasonló, de méreteikben szerényebb kivitelezésűek. Két *Te Deum* az angol nép győzelmeihez kapcsolódik és jelentős mértékben fokozta a zeneszerző népszerűségét Londonban (*Utrechti Te Deum*, 1713, *Dettingeni Te Deum*, 1743).

Egyházzenei művei közül legjelentősebbek oratóriumai, melyekben számos bibliai témát dolgozott fel. Ez a műfaj egy emberöltőn át foglalkoztatta (1732–1752). *Eszter* című oratóriuma (1732) az angol hagyományokhoz való kapcsolódást mutatja, előbb masque-ként, utóbb oratóriumként hangzott el. Nem kevés átvételt tartalmaz a Brockes-passióból.

Saul (1739) című oratóriumának kiemelkedő zenei részei az egyszerű és kettős fűgák, Dávid és Jonathán alakjának, hősiességének megrajzolása.

Az *Izrael Egyiptomban* (1738–39) igen erőteljesen leíró jellegű, s ebben úgyszólván minden zenei eszközt felhasznált, ami abban a korban rendelkezésére állott (énekhang, kórus, hangszer-hatások). Kidomborodik a tíz csapás – sikerültebben a békák, legyek, bogarak, sáskák, jégeső, tűz és a sötétség leírása. E művében főszerepet biztosított a kórusnak (a számoknak majdnem a fele énekkari). Ezzel megteremtette az ún. kórusoratórium típusát, mely hatással volt Mendelssohnra, Schumannra. A zenei anyagban elég nagy helyet foglalnak el a más zeneszerzőktől kölcsönzött anyagrészek (Stradella, Rameau, Strungk, Kerll, Erbe, Zachow). Romain Rolland azonban hangsúlyozza, hogy nem egyszerű átvételekről van szó, hanem egyénített kivitelezésről.

A *Sámsonban* (1743) a lélektani ábrázolásra fektette a hangsúlyt, az imitációs technika magas foka mellett a hőst a zárókórus sirató-hangvételéssel emeli ki.

A *Makkabeus Judásnak* (1747) alap gondolata Izrael küzdelme, győzelme. A mű csúcspontja a győzelmi kórus, melyet napjainkban is meg-megszólaltatnak önállóan is. Az oratórium első felében jól sikerült sirató hangzik el.

Legjelentősebb oratóriuma a *Messiás* (1741, 1742). Szövegét maga a zeneszerző válogatta a Biblia alapján, de itt nem állított össze a szó régi értelmében vett szöveggönyt, szokásos cselekménnyel. Próféta szövegekből vett elmékedések, jóslatok a Messiásról, Jézus életéből vett jelenetek sorakoznak fel. A második rész voltaképpen passió, mely Jézus szenvedéseit ecseteli (e rész kiemelkedő mozzanata a Halleluja, fugatójának témája Beethoven *Missa solemnis*ének Agnus Dei-jét előlegezi). Az oratórium csúcspontja a monumentális lezáró kórus, mely háromféle zenei anyagból épül fel, s az ámen szóra nagyméretű fűgába torkollik. Az oratórium számainak majdnem felét bízta az énekkarra, de két zenekari számot is beiktatott (a pásztorokat ábrázoló *Pifa*, s a bevezető *Sinfonia*). Egyes szövegek alternatív felhasználása a 20. századi aleatóriát juttatja eszünkbe.

A drámai erejű és karakterizáló jellegű *Jephta* (1752) összefoglalója oratóriumköltészetének, mely erőteljesen hatott Haydnra.

Hangszeres művei közül kiemelkednek orgonaversenyei (op. 4., op. 7), melyekből maga szólaltatott meg oratórium-előadásainak szüneteiben. A két opus voltaképpen két sorozat (6 + 6 mű, 1738-ból és 1760-ból).

Stílusában fontos helyet foglal el ember- és természetábrázolása, a vizuális elemek alkalmazása (tíz csapás), az éji kórus – Salamon személyéhez kapcsolódva). Anthon Thibaut szerint „Händel a zene Shakespeare-ja”.

Romain Roland úgy értékelte, hogy teleszórta „útját remekművekkel, végül el is jutott művészetének csúcspontjára: a nagy oratóriumokhoz, melyek halhatatlanná teszik nevét”.

Johann Ernst (1702–1762) húsznál több oratóriumot és hatvanál több iskolai drámát írt. Recitativói többnyire zenekari kísérettel vannak ellátva és sok esetben gregorián anyagból merítenek.

3. Francia iskola

Jean-Baptiste Lully (1632–1687) 14 ún. „kis motettá”-t komponált a királyi udvar számára, majdnem ugyanannyi „nagy motettá”-t, ebből hatot kimondottan a király parancsára nyomattak ki (1684). E műveiben bevezetőként, illetőleg közjátékként szinfoniákat, ritornelleket iktatott be. A kis és nagy kórus alkalmazása jelentette e műveiben a szembeállítást, a hangzásbeli kontrasztot.

Jean Gilles (1668–1705) visszafogott pátoszú rekviemet írt – helyenként táncos ritmikával, homofon kórusokkal, terjedelmes fugatókkal. Ünnepeken és egyházi hangversenyeken (concerts spirituelles) keretében játszották őket (1696).

A színes, clavecinre szánt programdarabok mellett François Couperin (1668–1733) ünnepi alkalmakon megszólaltatható orgonamiséket is írt, melyek alternatív szakaszokat tartalmaztak (1690).

Louis Claude Daquin (1694–1772) orgonára írt clavecinen is megszólaltatható, népies dallamokat is tartalmazó ciklust (1740).

Jean-Joseph de Mondonville (1711–1772) nagy motetták szerzője – kórusra és zenekarra, részben orgonára is. A párizsi egyházzenei hangversenyek számára szokatlanul kombinálta énekesek és hangszeresek szereplését (*Koncert három kórusra*, 1738, *Az izráeliták*, 1758 k., *Saul haragja*).

4. Angol iskola

Henry Purcell (1659–1695) anthemjeit egy-kilenc szólamra az udvari zenekar-énekkar számára komponálta, orgona-continuóval, esetleg más hangszert is bevonva. Mind a full-anthem, mind a verse-anthem típusát alkalmazta.

Maurice Greene (1696–1755) viszont inkább a verse-típust kedvelte, s e művei a kórusok, szólók és duettek alkalmazása révén közel állottak a kantáta műfajához (1743).

5. Magyar iskola

Kájoni János és Esterházy Pál képviselte. Kájoni (1629/1630–1687) erdélyi Ferenc-rendi szerzetes, az orgonaépítés mestere, számunkra néhány fontos zenei gyűjteményt állított össze és komponált is monodikus stílusban. Kódexe (*Kájoni-kódex*, 1634–1671), magyar és európai táncanyaga mellett, egyházi művek hosszú sorát őrizte meg – nagyfokú tájékozottságra valló válogatással, többek között Viadana-műveket és saját darabjait is (*O anima mea suspira*, Spielenberger-darabok a Felvidékről stb.). *Organo Missaléja* (1667) voltaképpen mise- és litániagyűjtemény, a *Sacri Conventus* című kötete Viadana és mások műveit tartalmazza (1669), *Gradualéja* latin misekönyv. *Cantionale Catholicum* című dallamok nélküli énekeskönyve a század legterjedelmesebb nálunk megjelent katolikus énekeskönyv (dallamait Domokos Pál Péter gyűjtötte össze és tette közzé – 1979).

Esterházy Pál herceg (1635–1713) *Harmonia Coelestis* című kötetében nyugati egyházi eredmények felhasználása, gyümölcsöztetése mellett a magyar egyházi népének elemeit is alkalmazta (1711); ez a nyugati és magyar egyházi elemek szintézisének egyik első kísérlete.

Maróthi György (1715–1744) debreceni professzor – Goudimel nyomán – jelentette meg 1743-ban a zoltárokat négyszólamú feldolgozásban.

6. Lengyel iskola

Jan Damián Zelenka (1679–1745) a nápolyi operaiskola hatása alatt írt miséket (az ún. kantátamise típusát alkalmazta, mely zárt szóló- és kóruszámokból állott). Teljes szakaszok vizsztatérésével hangsúlyozta ki a mű egységét. *Missa brevis* csak Kyriet és Gloriát tartalmaz.

VI.

A klasszikusok egyházi zenéje

(18. század második fele – 19. század első két-három évtizede)

A bécsi klasszicizmus előzményeként – egyben a klasszikus zene első szakaszaként – könyvelhető el a korai bécsi iskola (1730–1780), a mannheimi (1743–1799) és a berlini iskola (1740–1786).

A korai bécsi iskolát képviselő zeneszerzők: Johann Joseph Fux (1660–1741), Georg Reutter (1708–1772), Frantisek Tuma (1704–1774), Mathias Georg Monn (1717–1750) és Georg Christoph Wagenseil (1715–1777). Közülük Georg Monn mindössze három misével képviseli az iskolát, Wagenseil udvari zeneszerzőt és nevelőt a világi műfajok (szimfónia, versenymű) foglalkoztatták. Ezzel szemben Reutter misék egész sorával és rekviemekkel jelentkezett. Művei a divatos nápolyi hagyományokat folytatták és az opera műfajával is rokonságot mutatnak („zsongó” hegedűfutamok, kórustételek beágyazása). Fux szintén kedvelte a mise műfaját, jelentős részüket a barokk ún. kevert stílusában komponálta (tutti és szóló váltakozása), a szólószakaszokban koncertáló elemeket is felhasznált. *Missa canonicája* közel áll a Palestrina-stílushoz. *Gradus ad Parnassum* című kötete hosszú időn át szolgált a Palestrina szellemében folyó ellenpont tanítását (1725). Tuma szintén a mise műfajában jeleskedett. Miséinek egy csoportjában Fux nyomán haladt, a másokban a kantátamise vegyes stílusát képviselte („stilo misto”). Ez utóbbiakban a papi intonációkat belekomponálta a művekbe.

Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) miséi között található brevis, solemnis, ordinarium, csak orgonával kísért (in stile antico) és korálmise. Egyes miséiben az énekszólamok egyenjogúvá váltak a zenekari szólamokkal.

A mannheimi iskola mesterei: Franz Xaver Richter (1709–1789), Ignaz Jakob Holzbauer (1711–1783), Jan Stamitz (1717–1757), Johann Christian Cannabich (1731–1798), Anton Filtz (1733–1760) – korszakalkotó szerepet játszottak a klasszikus zene hangszeres műfajainak-formáinak kialakításában, az egyházi zene kívül esett érdeklődési körükön.

A berlini iskolát Johann Joachim Quantz (1697–1773), Karl Heinrich Graun (1703/1704–1759) és Johann Gottlieb (1702/1703–1771), továbbá Frantisek Benda (1709–1786), Karl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), Wilhelm Friedrich Marpurg (1718–1795) és Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) képviseli. Ezek közül egyházi zenét is írt Philipp Emanuel Bach (félszáznál több egyházi ének megzenésítése strófikus felépítéssel, néhány darabja Beethovenig mutat előre), oratóriuma a zsidó népnek Egyiptomból való kivonulásából merít (*Mózes vizet fakaszt*), a Messiás megjövendölésének motívumával (1775). Német *Sanctusa* Luther *Te Deum*ának szövegét hasznosította (1776).

Karl Heinrich Graun líraian érzelmes jelleggel dolgozta fel Jézus halálát, passió-oratóriumát Bach *Máté-passiój*ának újraértékeléséig használták az evangélikus egyházban.

A bécsi klasszicizmus időszakát 1750/1760 és 1827/1828 közé helyezi a zenetörténet. Ez a fejlődési szakasz az európai zenében a negyedik nagy összefoglalás a gregorián, a reneszánsz és a barokk után. A barokkegyensúly a hangszeres, illetőleg a világi zene javára billen, uralkodóvá lesz a szimfónia, szonáta, versenymű, vonósnégyes műfaja, színpadi zenében pedig az operairodalomban találunk egyetemes értékeket. A dalirodalom kibontakozása mellett a vokál-szimfonikus zene is számottevő műveket tart nyilván, ez utóbbiak elsősorban egyházi jellegűek. A bécsi klasszikus zene késői szakaszában nyomon követhetők a romantikára jellemző vonások. A zeneszerzők társadalmi-művészi helyzete a hűbéri udvartól való fokozatos távolodást mutat, Haydn udvari zeneszerzőként élte le életét, Mozart munkásságának csak első időszaka kapcsolódott a salzburgi udvarhoz, Beethoven kapcsolatai felszabadultabb jellegűekké váltak, s teljesen mentesek a korábbi kötöttségektől.

A klasszikus stílus néhány fontosabb vonása:

a) egyes műfajok ciklikus felépítése (nyitány, szimfónia, szonáta, versenymű, vonósnégyes stb.),

b) a témátípusok kialakulása a mannheimi iskola tapasztalatai alapján (sóhaj, ugrás, futam, kitérés, elhajlás),

c) a tonika-domináns viszony kiemelése dallamépítkezésben (dallamszimmetria – szembeállítás zárlatokban: V–I, harmonizálásban egyszerű és összetett autentikus zárlat: I–V–I, ill. I–IV–V–I),

d) a dallamépítkezés főelve a hármashangzat felbontása – alapállásban, fordításokban – mindkét irányban,

e) a dallamdíszító elemei beépülnek a dallamvonalba (körülírás, átfutás a hangzathangok körül/között),

f) a dúr-moll diatónia döntő súlya dallamépítkezésben, harmonizálásban, a kromatika a romantika felé való átmenet időszakának jellegzetessége,

g) a visszatérés elvének érvényesülése szonátában, fűgában, da capo áriában,

h) a kidolgozás elve

barokkban:

fűga-elv: egytémájúság

ellenpont

variáció

klasszikus zenében:

szonáta-elv: többtémájúság

ellenpontozó és homofon tételek váltakozása

motivikus kidolgozás – tematikus munka

i) általános, egyetemes érvényű mondanivaló szemben a romantika szubjektívebb voltával.

1. Osztrák–német iskola

Joseph Haydn (1732–1809), Michael Haydn (1737–1806), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Ludwig van Beethoven (1770–1827), Johann Christian Rinck (1770–1846) képviseli.

Joseph Haydn életének fontosabb mozzanatai Bécshez (tanulmányi időszak, késői évek), Kismartonhoz és Esterházához (másod-, majd első karmester, zeneszerző az Esterházy-udvarban), valamint Londonhoz kapcsolódnak (két utazás, Händel-oratóriumok élménye).

Életének korai és késői szakaszában írt egyházi, illetőleg liturgikus zenét – vonósnégyesek, szimfóniák után –, tehát immár kialakult zeneszerzői stílus birtokában jelentkezett *Krisztus hét szava a keresztfán* című alkotásával (1786 k.). E művet eredetileg passiónak szánta a cadizi székesegyház rendelkezésére. Hét lassú tételből áll, s lassú bevezetővel indítja a művet és a Föld-rengés jelzésű résszel zárja. A zenei anyag tételről tételre változik, az Adagio-tételek azonos hangulatúak, más tételekben érvényesül a szembeállítás. A címben szereplő hét szó voltaképpen hét mondat

Atyám, bocsásd meg nekik...

Ma velem leszel a paradicsomban.

Asszony, imhol a te fiad.

Éli, éli – Én Istenem, én Istenem, miért hagyál el engem?

Szomjazom.

Elvégeztetett.

Atyám, a te kezébe teszem le az én lelkemet.

A három utolsó részt zenekari közjáték választja el, a lezáró anyag – mint jeleztük – föld-rengést sejtet. A műnek vonósnégyes és oratórium változata is elkészült (1787, 1796).

Késői éveiben írt hat misét. A *Missa in tempore belli* Pauken-mise (erőteljesen kifejező a Kyrie előtti Largo, a Gloria-tételnek hangsúlyozottan szimfonikus a jellege, a közbeiktatott csellószólo ellenére – 1796). A *Nelson-mise* a „szorongattatás idejének” (*Missa in angustiis*, 1798), a napóleoni háborúknak gyümölcse – két d-moll tétellel, hangsúlyozott drámaisággal. A *Credo*-ban kiemelkedik az Et in Spiritum sanctum: egyetlen „a”-hangon deklamáltatja a szöve-

get mind a négy énekkari szólamban. Ugyanez a megoldás az *Et unam sanctam* részben is: az énekkar unisono deklamálása az egyedül üdvözítő egyház fogalmát fejezi ki (1798). A *Theresien-misének* a Cricifixus-tétele magaslik az átlagmegoldások fölé (1799). A *Harmonie-misének* a Kyrie-tétele sikerült nagyméretűre (1802).

Késői oratórikus műveinek indítéka a londoni élményanyag: a Händel-oratóriumok, melyekből megismerte a kórus szerepét s itt fedezte fel a műfaj monumentalitását is. A *Teremtés* című oratórium nem a Biblia, hanem Milton *Elveszett paradicsom* című munkája nyomán készült. Szereplői: Ádám, Éva, három arkangyal (Gábel, Uriel, Raphael). A 34 számból összesen hét kórus, de helyenként az énekkar áriát is kísér, vagy a vegyeskarban szólisták is közreműködnek. A recitativónak mindkét fajtáját alkalmazta (secco, ill. *accompagnato*). A zeneszerző erős oldala a hangfestés, zenei ábrázolás (pl. a káoszjelenet egymásba olvadó mozzanatai, kromatikus meneteknek Wagnerig előremutató harmóniafűzésekkel, modulációkkal, unisono alkalmazásával a szörnyűség festésére). Itt domborodik ki egyben a késő barokk hatása, a szerzőnek a barokk-polifónia iránti patinás tisztelete (1798).

Fenti egyházi műveinek sorát kiegészítik orgonaversenyei, kórusművei, a *Te Deuma* és *Stabat matere* (1767).

Michael Haydn (1737–1806) latin miséi liturgikus használatra készültek, néha koncertáló, ünnepi jellegűek (*Missa secundum*), máskor az ellenpont lépett előtérbe (*Missa in Contrapuncto*). Graduáléi, offertóriumai és német miséje harmóniai szempontból egyszerű, gyakran homofon jellegűek, s talán ezért is voltak hosszabb időn át népszerűek.

Mozart élete szülővárosában, Salzburgban, majd Bécsben bontakozott ki, előbb udvari zeneszerzőként, utóbb a fővárosban független, sokszor nehéz körülmények között. Utazásai révén más európai fórum zenei életét is megismerte Rómától kezdve Londonig és Párizsig.

Egyházi művei átszövik egész életét. Első egyházi művei között tartjuk számon *Litániáit* (1771–76), melyekben a kantáta-litánia típusát követi: egyes tételek részben ellenpontozó, részben koncertáló jellegűek, a szimfóniához közel álló vonásokkal.

Fiatalkori műve *Az első bűnbeesés*, a bűnbánó Dávid, valamint a *Passió-kantáta* (1768). Ugyanabban az évben írta első miséjét is (G, K 49), melyet egész sor egyházi mű követett. Viszonylag fiatalkori alkotás a *Missa solemnis* (K 139), melyet a *Missa brevis* követett (K 140), majd további misék az udvar számára (*Trinitatis Messe* – Szentháromság-mise 1773, K 167), *Credo-mise* (1776, K 257), *Spaur-Messe* (1776, K 258), *Orgona-mise* (1776), *Koronázási mise* (1779, K 317), mely a *Missa solemnis* típusába tartozik, s elsődlegesen zenei, nem liturgikus a kerete. Ezzel egyidős a *C-dúr mise* (1780, K 337), valamivel későbbi a *C-moll mise* (1782, K 427), ez utóbbiban szintén túllépte a liturgikus keretet. Bach, Händel zenéjével való találkozását sejteti főleg a kórusok arányának növelésével (Händel *Messiás* c. oratóriumát átírta). Egyházzenei alkotásainak sorát lezárja a befejezetlen *Rekvium* (1791, d, K 626) négy szólóra, ének- és zenekarra, valamint orgonára. Mozart a *Lacrimosáig*, pontosan annak 9. üteméig jutott el, majd – feltételezhetően az ő vázlatai alapján – tanítványa, Franz Süssmayer írta meg a további tételeket (tehát a *Lacrimosa*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* tételeket. Szerencsés ötlettel a Kyrie-fügát – *Cum sanctis tuis* szöveggel – visszahozta, így hangsúlyozta ki a mű zenei anyagának mozarti szerzőségét, egységét. Hangszerelésben Mozart mellőzte a kürtöket s egy tétel kivételével a harsonákat. Az orgonának nincs szólisztikus szerepe, a hangnem Mozart ún. tragikus tonalitása, a d-moll. A Kyrie hangsúlyozottan barokk jellegű: a témát ellentémájával együtt Händel *Messiás* c. oratóriumából kölcsönözte. A tuba mirumban az utolsó ítéletet festette himnuszversek alapján, a *Recordare*-tétel Krisztushoz való fohászkodás – énekkvartett tolmácsolásában. Joseph Haydn értékelése szerint, ha Mozart nem írt volna mást, mint vonósnégyeseit és a *Rekviumet*, már ezekkel is halhatatlanná tette volna nevét.

Kórusaink ismerik és éneklék ünnepi motettáját, az *Ave verumot* a „*Sancti Sacramenti*” szekvenciából. Eredetileg a négyszólamú vegyeskart vonósok és orgona kísérette (1791, K 618). Kevésbé ismert az *Exultate, jubilate* kezdetű motettája, mely három áriából és egy recitativóból

áll, és megoldásában az olasz zene énekszerűségét érvényesítette. A dallambeli nagy ugrások, díszítőelemek virtuóz jelleget kölcsönöznek a motettának (1773, K 165).

Max Reger szerint „az emberiség legnagyobb zenei csodája: Beethoven egész életében független művészként élt az osztrák fővárosban. Kisebb kórusművek és dalok mellett néhány kiemelkedő egyházzenei alkotással gyarapította a vallásos zene irodalmát. A kimondottan nagy művek előtt megzenésítette Gellert *Geistliche Oden und Lieder* c. kötetének öt darabját rövid, strófikus formában. Ennek a ciklusnak része a *Die Himmel rühmen* (Isten dicsősége), melyet férfikaraink szívesen szólaltatnak meg.

Krisztus az olajfák hegyén (op. 80, 1803) oratórium, mely a passiótörténetet Krisztus elfogattatásától követi nyomon. Operaszerű énekstílusban drámai és lírai elemeket vegyesen alkalmaz. Modernebb felfogásban oldotta meg Krisztus énekszólámát (tenor), Krisztus és Péter basszus szólama mellé beállított még két kórust, a tanítványokét és az angyalokét – férfi-, illetőleg vegyeskar formájában. Tragikus színezetével a bevezető zenekari rész emelkedik ki.

A század első évtizedében készült *C-dúr miséje* (op. 86, 1807) négy szólistára, vegyeskarra, orgona és zenekari kísérettel. A mű öttételes és Esterházy herceg felkérésére készült, Kismartonban került bemutatásra. A *Kyrie* háromrészes (visszatérő szerkezetű), a *Gratias* új dallamra épül, a *Gloria Dei* szöveget fuga formában komponálta meg. Ugyanígy oldotta meg a Credónak *Et vitam venturi* szövegét. Korál jellegűre sikerült a *Sanctus* és a *Benedictus*, a záró *Dona nobis pacem* mollba fordult.

Utolsó zeneszerzői szakaszában, a *Kilencedik szimfóniával* egy időben írta legnagyobb műveinek egyikét, a *Missa solemnit* (op. 123, D-dúr). Öt éven keresztül dolgozott ezen az alkotásán. A négy szólistát vegyeskar, orgona és zenekar kíséri. A *Kyrie* ugyanúgy háromrészes, mint a *C-dúr misében* (*Kyrie – Christe eleison – Kyrie*), ajánlása „Szívből fakadt – bár a szíve-kig hatna”. A *Gloria* több kis részből álló formaegység. Credójában az *Et vitam venturi* itt is fuga, a *Hammerklavier* és *B-dúr kvartett* nagy fúgájának szomszédságában helyezkedik el, rokonságban is áll velük. Az *Agnus Dei* békehimnusz, illetőleg könyörgés a békéért, Händeltől kölcsönzött Alleluja-motívummal. A mű alapkonceptiója szimfonikus jelleggel alkalmazott hangszerekkel, akkordkészlettel és szólamtechnikával. Az összefüggő részek az alaphangulaton belül a szöveg árnyalatait is visszatükrözik – a felvilágosult zeneszerző elképzelése szerint. Mozart-hatásról tanúskodik a finálé, Bach *H-moll miséjére* emlékeztet a liturgikus keretek túlméretezett arányaival (s emiatt nem kimondottan egyházi-liturgikus-templomi funkciót kapott). A kórusok átszellemültsége és modális jellege Victoria műveinek hangulatát juttatja a hallgató eszébe. Az *Et incarnatus est* némi Händel-hatásra vall. Az eredetileg Rudolf főherceg olmützi hercegérseki beiktatására készült mű hangversenyterem ritka ünnepi élménye lett. Futólag idézi Haydn-mise hangulatát is (*Missa in tempore belli*), szintén napóleoni időkre utalva. Mindezek a vonások a zeneszerző egyéni stílusába illeszkedve nem zavarják a nagy mű összegező jellegét, erőteljesen személyi hangvételt. Az újabb irodalom kiemeli stílus szempontjából az unisono alkalmazását (mint egyébként is fontos Beethoven-vonást: *Quoniam tu solus*), akárcsak némi gregorián hatást, az áhítat mélységét általában, de különösen a lezáró Ámen-fúgában.

A *Kilencedik szimfónia* (op. 125, d, 1817–1824) voltaképpen a *Missa solemnis*szel egy időben keletkezett, nem csoda tehát a közeli rokonság a két nagy és életművet lezáró alkotás között. A szimfónia nem egyházi zene, de zárótételében Schiller *Örömdájának* felhasználásával a felvilágosodás emberének vallásosságát is tükrözi.

Vonósnégyeseiben is találunk vallásos hangulatú utalásokat, részeket, így a cisz-moll mollban (op. 131) a *Missa solemnis*re emlékeztető Adagio, az a-moll kvartett harmadik tétele, melynek felírása: „egy felgyógyult beteg hálaimája az Istenséghez, léd hangnemben”. Zenei alapgondolata korálszerű, s ezt a hálaimát „a legbensőségesebb érzélemmel” kívánja megszólaltatni.

Johann Christian Rinck (1770–1846) többnyire kisformákban alkot. Orgonaművei késői Bach-utóddá emelik (korálkönyvek, előjáték-kötetek, orgonaiskolák). Művészibb ellenponttal orgonadarabjaiban, fúgáiban találkozunk.

2. Francia iskola

Francois Joseph Gossec (1734–1829), a francia forradalom egyik zeneszerzője, operaszerű és szimfonikus vonásokkal írta meg *Rekviemjét* (1780). Újdonságként hatott a zenekar kettéválasztása vonósokra és távolabb elhelyezett fúvósokra – a Tuba mirum tételben. A karácsonyi történetet oratóriumként dolgozta fel két kórusra, szólistákra és zenekarra, meglehetősen egyszerű koráltételekkel (1774). *Te Deum* a forradalom első évfordulóján hangzott el, roppant nagy együttes tolmácsolásában (1000 tagú férfikar, hatalmas fúvós részleg és tüzérségi kísérettel illusztrált ütősökkel – 1790).

Jean-Francois Lesueur (1760–1837) a napóleoni idők számára, ill. a királyi udvar részére írta egyházi zenéjét, melyben lemondott az ellenpont lehetőségeiről, a harmonizálásban egyszerű hármashangzatokat használt, meglepő módon történő kapcsolásokkal (*Oratórium*).

Luigi Cherubini (1760–1842) *C-moll rekviemjét* a forradalomban kivégzett XVI. Lajos emlékére írta vegyeskarra és nagyzenekarra. Az *Introitus*ban mellőzte a hegedűk színét, a *Dies irae*-t rézfúvós akkordok kísérik, egészében véve klasszikusan fegyelmezett alkotás. E művét Beethoven, Schumann mintaértékűnek tekintette (1816).

Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) József és testvéreinek ótestamentumi történetét dolgozta fel operában, Gluck operareformjának szellemében. Kórusai archaizáló jellegűek, melyeknek messzemenően nagyobb szerepet szánt, mint az áriáknak (1807).

3. Olasz iskola

Niccolo Jommelli (1741–1774) nápolyi zeneszerzőnek egyházi zenéje miséket, zsoltárokat, antifónákat, himnuszt tartalmaz, művei a római Szent Péter-bazilika számára készültek. Késői munkái koncertáló elemeket is magukba foglalnak (*Mise*, 1755).

4. Cseh iskola

Florian Leopold Grassmann (1729–1774) a bécsi udvar karmestereként alkotta legtöbb egyházi művét (misék, graduálok, offertórium-megzenésítések, *Stabat mater*). Távolodott a nápolyi operától (hiányoznak az áriák, gondosan kezelte a szöveget, s ez példa jellegű volt többek számára).

Josef Myslivecek (1737–1781) zenei nyelvezete közel áll Mozartéhoz. *Oratóriuma* (1777) Péter lelkiismeret-furdalását ábrázolja Jézus elárulása miatt. Kedvelte a da capo-áriát, zenekara hangfestő szerepet is kapott.

Jan Ryba (1765–1815) cseh nyelven írt karácsonyi misével jelentkezett – a pásztorjáték hagyományait követve és helyet biztosítva bizonyos fokú népi jellegnek is a dallamépítkezésben (1796).

VII. Romantikus egyházi zene

(1800–1880/1890)

A zenei romantika fejlődési szakaszai:

- korai (1800–1830),
- érett (1830–1850),
- késő (utó), (1850–1880/1890),
- századforduló (1890–1910).

A késő klasszicizmus előlegezte a romantika több olyan stílusvonását, mely a 19. század közepéig, szerzőnként több-kevesebb árnyalatkülönbséggel teljesedett ki:

a) program iránti érdeklődés, sajátos műfaj keletkezéséig (szimfonikus költemény, óda-szimfónia),

b) sajátos dallamtípusok előtérbe ugrása (kvart-szext akkord kibontásából keletkező, szext-ugrásos indítás, kromatikus elemekkel színezett, ún. disztanciaskálák alkalmazása: 1 : 2, 1 : 3, 1 : 5 modell stb.),

c) harmonizálás (a dallam típusához alkalmazkodva, bővített akkordok, moll tercrokonság, hirtelen hangnemváltás, lebegő tonalitás, modusok újraéledése stb.),

d) népzene iránti érdeklődés – nemzeti iskolák jelentkezése.

E vonások és számos kevésbé jelentős sajátosság szerzőnként változó erővel jelentkezett az egyházi zenében is. Nézzük meg iskolánként, milyen értékekkel gyarapodott az egyházzenei irodalom a romantika idején.

1. Osztrák–német iskola

Louis/Ludwig Spohr (1774–1859) szólókra és kórusra írta *C-moll miséjét* (1821), a német dalárda-egyesületnek ajánlva (1821). A mű a klasszikus vokálpolyfónia útján halad, korai romantikus vonásokkal színezve a harmóniavilágot.

Karl Maria Weber (1786–1826) elsősorban opera- és hangszeres zeneszerző volt. Fiatalabb éveiben vonzódott az egyházi zenéhez is, írt két misét (*Esz* – 1802), bő évtized múlva további két misét (*Esz, G* – 1819), valamint két offertóriumot (1818).

Karl Loewe (1796–1869) 16 befejezett oratóriumot hagyott az utókorra. Ezek részben a legenda típusú műfajhoz kapcsolódnak, bennük részben történelmi témákat dolgozott fel (*Gutenberg* – 1835, *Husz János* – 1843, *Palestrina* – 1841). A népies elem bevonásával népszerűsüggüket szerette volna fokozni, biztosítani. Egyházi oratóriumaiban elsődleges anyag a korál (*Die Festzeiten* – 1836). A romantika jellege érezhető az áriák gazdag koloratúráiban, nyilvánvalóan az opera hatására (*A filippi apostolok* – 1835).

Franz Schubert (1797–1828) néhány felénk is ismert kórusmű mellett (*Himnusz a Szentlélekhez*, férfikarra, halála évéből), elsősorban misékkal jelentkezett – kevesebb sikerrel, mint a számára oly fontos és meggyőző erejű dalokban. Kevésbé ismert a 3 változatban is elkészült: *A szellemek éneke a vizek felett* (1821). Ezek akkordikus felépítésűek, a felső szólam vezető szerepének biztosításával. A ritmikus deklamációt csak ritkán váltja fel egy-egy imitációs részlet.

Ász-dúr miséje *Missa solemnis* alcímet kapott, szimfonikus jellegű, a szöveget meglehetősen szabadon kezeli (1822), *Német miséjének* (D 872, 1827) függeléke az *Úr imája*, későbbi és az általánosan ismert változatai az átírások révén szentimentálisabbakká váltak. Az eredeti orgonakíséretet később fúvósokkal helyettesítette. *Stabat matere* Klopstock szövegére készült (1816).

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) az egyházi zene több műfajában jeleskedett. *Paulus* című oratóriumának szövegét a Biblia alapján maga állította össze. Fúgáiban erőteljes Händel-hatás érezhető, a Bach-passiók nyomán iktatta be az evangélikus korálokat. A mű kóru-

sai drámai hatásúak, az áriák líraibb jellegűek (1832). *Éliás* című oratóriumát ószövegségi szövegre írta. Zenei szempontból egyesítette a szigorú kivitelezésű barokk vonásokat (fúga) a biedermeier líraiságával. Bach mintája érvényesült abban is, hogy a kórusok szövegmagyarázó funkciót kaptak.

Fiatalkori *Reformációs szimfóniáját* két elemre építette, a drezdai katolikus *Ámenre* és előbb ünnepélyes, majd indulójelleggel az *Erős várunk* kezdetű korálra. Motettáit részben szólókkal gazdagította. Kórusai közül kiemelkedik az ötszólamú *Te vagy Péter* kezdetű, melyet zenekari kísérettel látott el. Különböző időszakokban zsolttárogat dolgozott fel (3, 42, 95, 114, 115), orgonaszónátájában is találunk protestáns korált (d, *Mi Atyánk*).

Robert Schumann (1810–1856) hagyományos szövegű, romantikus hangulatú darabokat hagyott hátra, de feldolgozta a 42. és a 150. zsolttárt is. Késői *Rekviemjével* egy időben keletkezett *Missa sacra* című műve (1852).

Richard Wagner (1813–1883) fiatal éveiben írt egyházi zenét (*Az apostolok vacsorája*, 1843), és utolsó operájában, a *Parsifalban* mondai, filozófiai elemek mellett vallásiakat is felhasználott – a keresztelést, az úrvacsorát és a nagypénteki történetet. Zenei nyelvezetében a dia­tónia és kromatika szembeállítás, a vezérmotívum-rendszer alkalmazása jelentkezik itt is, főleg az utóbbiban, de kevésbé sűrű, tömött hangzatokkal.

Anton Bruckner (1824–1896) életének egy szakaszában kántor és orgonista volt, s igen gazdag katolikus egyházzenei tevékenységet fejtett ki. Motettáiban a német klasszikusok és Palestrina hatása jelentkezik. Miséi közül kiemelkedik a nagycsütörtökre szóló *Korálmise*, valamint a *Missa solemnis*. Gazdagította a zsolttárfeldolgozások irodalmát is (22, 112, 114, 146, 150). Ugyanazt az egyházi szöveget több változatban is gyümölcsöztette (*Tantum ergo, Pange lingua*). Zenei nyelvezetét jellemzi a régi mesterekhez való visszafordulás, némi Wagner-hatással harmonizálásban, modális elemek jelenléte s az ellenpont magas szintű alkalmazása. *VII. szimfóniájának* alapja a *Te Deum*.

Johannes Brahms (1833–1897) élete Hamburghoz, Detmoldhoz, majd Bécshez kapcsolódott. Egyházzenei művei között találunk a capella, vagy ad libitum hangszerkísérettel is előadható zsolttárfeldolgozásokat (*13. számú zsolttár*). Ünnepi kórusműveit 8 szólamú vegyeskarra írta bibliai szövegek felhasználásával (női karra). Motettákat s tucatnyi korálelőjátékot komponált (köztük *A töredelmes szívem Uram, te szereted*). *Német Rekviem* című művét a Biblia alapján írta (amint a címből is kiderül, német nyelven, maga választotta s elrendezte elképze­lésben. Felépítésében a tengelyszimmetriát alkalmazta. Hangvételében érezhető némi archaizáló jelleg (előadó-apparátusa két szólóból, vegyeskarról és zenekarról áll – ad libitum orgonával).

Erőteljes Wagner-hatás érezhető Felix Draeseke (1835–1913) egyházi művein is. *Krisztus c. misztériumjátéka* a Biblián alapszik, előjátéka a *Megváltó születése*, három tétele pedig: *Krisztus megkeresztelése*, *Krisztus, a próféta* és *Krisztus halála és diadala* (1899). Wagner-hatás a vezérmotívumok alkalmazása is. Túlnyomórészt a polifonikus feldolgozást kedvelte.

Max Bruch (1838–1920) Gustav Adolfról írt népi jellegű oratóriumot. Dallamanyagában helyet kapott az *Ein feste Burg* is, melyet evangélikus gyülekezetekben a hívők is énekeltek az előadóművészekkel együtt (1898).

2. Francia iskola

Étienne Nicolas Méhul (1763–1817) József és testvéreinek történetét opera keretben dolgozta fel Gluck operareformjának nyomdokain haladva. Archaizáló jellegűek a kórusok, egyébként a műben szembe­tü­nően nagyobb szerepet szánt az együtteseknek, mint az áriáknak (1807).

Giacomo Meyerbeer (1791–1864) a Szent Bertalan-éjszaka tragédiáját dolgozta fel opera formájában (*A hugenották*, 1836). A hagyományos recitatívók és áriák helyében párbeszédet találunk. Vezérmotívum funkciót kapott az *Ein feste Burg* kezdetű korál. Az ún. nagyopera típusát képviseli, és heves vitákat váltott ki a maga idején (Berlioz, Liszt, Wagner, Schumann).

Charles Gounod (1818–1893) *Ünnepi miséje* (1855) a Palestrina-féle szólamvezetést követi, zárlataiban céltudatosan modális fordulatokat használt, gregorián-motívumokkal és zoltárfordulatokkal színezte dallamait. Előszeretettel alkalmazta a sok rézfúvós hangszert, az ütöket. Népszerű lett Bach *Preludiuma* alapján készült átíratá *Ave Maria* címmel (WK I. C alapján, 1853). *Szent trilógia* címmel készült oratóriumát XIII. Leó pápának dedikálta (1885).

Camille Saint-Saëns (1835–1921) operát írt *Sámson és Delila* címen a Bírák könyvének történetére alapozva (1877). Először oratóriumnak tervezte, s ez magyarázza meg a kórusok fontos szerepét. Stílusa eklektikus (gregorián, késő romantika harmóniavilága, keleties elemek, színek).

Hector Berlioz (1803–1869) egyházi műveiben is a nagy előadó-együtteshez ragaszkodott s csak kivételesen elégedett meg szerényebb összetételű ének- és zenekarral, mint például a *Krisztus gyermekkorra* című bibliai trilógiában (*Heródes, menekülés és a hazatérés*, 1854) Offertóriumában modern zenét előlegező hatásokkal oldotta meg feladatát (lebegő énekszólam, tenor-réztányér-nagydob kombináció). *Nagy rekviemje* elüt a szokásos felfogástól tételbeosztásban, a kifejező eszközök használatában (nem ragaszkodott betűhíven a liturgikus szöveghez sem). (Szembetűnő megoldása: f-indítás után fisz-belépés a *Sanctus*ban.) Alapgondolata a gyász fájdalma, a hit vigasztaló ereje. A drámai feszültség kifejezésére lamentációt, zoltározó énekmondást, férfikari recitatívót és igen nagy előadó-együttest írt elő (200 énekes); *Te Deum*ában még ezen is túllépett (12 kürt, 16 üstdob – ezt a térhatás, szabadtéri előadás indokolta). A *Lacrimosa*-tételében Gluck hatása is nyomot hagyott. E művében a vegyes- és zenekar mellett négy rézfúvós együttest állított be. *Te Deum*ába három énekkart, négy fúvószenekart és orgonát illesztett be – modern sztereofónia előzményeként elkülönítve az egyes részlegeket (1849).

César Franck (1822–1890) néhány művét a Biblia ihlette (*Ruth* – 1846, *Rebekka* – 1881). Tucatnyi miséje közül a *Panis angelorum* emelkedik ki. Oratórikus keretben a nyolc boldogságról énekelt (*Les béatitudes*, 1879). Hangszeres műveiben a protestáns korált is felhasználta, de kerül példa arra is, hogy maga szerez korálszerű cantus firmust (pl. *Három korál orgonára*, 1890) A 150. genfi zoltárt kórusra és zenekarra dolgozta fel – orgonakísérettel. Megváltás című vokálszimfonikus művében az elbeszélőnek is szerepet szánt.

3. Olasz iskola

Gioacchino Rossini (1792–1868) részben operáival egy időben, részben pedig életének végén fordult az egyházi zenéhez. *Mózes Egyiptomban* című operája ún. oratórium-opera, mely átdolgozás után az *Átkelés a Vörös-tengeren* címet nyerte (1818, 1827). Zeneileg mind az opera, mind az oratórium stílusvonásait megtaláljuk a műben. *Stabat matere* két változatban maradt az utókorra (1832, 1841), kiemelkedik benne a lezáró Ámen. Kis ünnepi miséje (*Missa brevis*) tizenkét énekesből álló együttesre készült. Erről Liszt Ferenc mint nagyon szép alkotásról nyilatkozott („Maradandó érdekességű ez a mű, mint fényes, néhány részletében zseniális emléke a latin országokban bekövetkezett egyházzenei hanyatlásnak. Felette áll Rossini *Stabat mater*-nek.”).

Giuseppe Verdi (1813–1901) Manzoni emlékére írta drámai és lírai elemekben gazdag, erőteljes hatású *Rekviemjét* (1873). A héttételes mű az opera hatását tükrözi dallamépítkezésben, harmonizálásban – nyelvezetének fő eleme itt is a dallam. A *Dies irae* kilenc altételre oszlik, s a zenetudomány a harmónia világában is talált számos korára jellemző, illetőleg modern elemeket (az *Offertórium*ban például a hídszerkezetet alkalmazta, a *Libera me* vokális fűgája tercekkel indul). Verdi *Négy szent éneke* összegező, az *Ave Maria* az atonális zene felé közeledő lépés, a *Stabat mater* alapanyaga „síró” motívum, a *Te Deum*ban szólót és kettős vegyeskart szólaltat meg (1897). E két utolsó részben érezhető a 16. századi vokális polifónia és a gregorián zene hatása is.

4. Magyar iskola

Liszt Ferenc, Erkel Ferenc és Mosonyi Mihály képviseli.

Liszt Ferencnek (1811–1886) igen gazdag az egyházzenei tevékenysége. Korai sorozata *Vallásos és költői harmóniák* (1852), melynek pentaton motívumokat is felhasználó darabjai között található például a Palestrina nyomán készült *Misere, Gyászmuzsika, Mi Atyánk*. A *Karácsonyfa* című ciklus Jézus születésére utaló programdarabokkal, magyaros jellegű pásztorindulóval (1876). A *Via crucis* (A kereszt útja) szintén késői stílusvonásairól tanúskodik (1879). *Esztergomi miséként* emlegetett *Missa solemnis*e a legnagyobb méretű egyházzenei alkotása, s a címben jelzett bazilika felszentelésére készült (1856). Liszt itt tudatosan alkalmazott bizonyos fokú színházi hatást kiváltó elemeket, közvetett célként a wagneri zenét kísérelte meg összeegyeztetni a musica sacrával. E mű Credójában az ábrázolás nagyobb súlyt kapott (a keresztre feszítés pillanatait kromatikus színfoltokkal érzékeltette), a Glóriában a vezérmotívum egy válfaját is alkalmazta, a *Qui tollis* pedig Liszt fűgáinak egyik ritka megjelenése.

A *Szent Erzsébet legenda* ugyanazt a témát dolgozza fel, melyet Wagner a *Tannhäuserben* (1862). A liszti vonások harmóniában, dallamépítkezésben, ritmikában tükröződnek elsősorban. Az oratórium zenei dramaturgiája hasznosított a wagneri feldolgozásmódból is (vezérmotívum, de nem a wagneri kivitelezésben, e motívumok között Erzsébet témájának magyaros vonásokat is kölcsönzött). Gazdag dallaminvencióról, színes megoldásról tanúskodik a rózsacsoda jelenet.

Krisztus c. oratóriumán több mint egy évtizeden át dolgozott (1873). A mű központjában a Megváltó alakja áll, a megoldásban sűrített formában megtalálható Liszt egyházzenei reformelképzelése (elméletben is megfogalmazta az egyházi zenéről vallottakat: *A jövő egyházi zenéje*, 1834). A tizennégy számból álló műben vannak életrajzi tételek (karácsonyi oratórium – pásztorjelenettel; csodatétel a Genezáret tavánál – viharzenével; bevonulás Jeruzsálembe – nagy kórustablóval; passió és húsvéti feltámadás – himnuszanyag felhasználásával).

A *Missa coralist* a Sixtus-kápolnának szánta, s benne egyaránt felhasznált archaizáló és modern elemeket (a Credo tétel gregorián dallammal indul, 1865). A mű egyébként ún. kórusmise, melyben az orgona alátámasztó szerepet kapott.

A *Koronázási misében*, a bécsi udvari cenzúra ellenére, helyet kapott a Rákóczi-nóta, ill. a Rákóczi-indulóból vett anyag, s ezzel Liszt „egyházi és magyar jellegű művet komponált” (kvartlépés, 1867). E művét is összegezésnek szánta – az *Esztergomi mise* mintájára.

Hattételes *Rekviemje* férfikari mű, takarékos kísérő-együttes felhasználásával (1868). Stílusbeli érdekessége a szekvencia alkalmazása lépcsőzetes emelkedéssel, az uralkodó kvintrokonság helyett terctávolságú hangnemek bevonásával, s ezzel többek között Debussyre és Mahlerre hatott. A kromatika alkalmazása a tizenkétfokúság kialakulásának fontos előkészítőjévé teszi a *Dies irae*-t, mely kis híján dodekafónikus alkotás. Az ábrázolás a Tuba mirumban csúcsoadik ki.

Életének különböző szakaszaiban számos zsoltárt dolgozott fel (13, 18, 23, 137, 129 – ez utóbbit két változatban is). Variációt komponált Bach 12. kantátájából vett ostinató témára: *Weinen, klagen, sorgen, sagen* (1862).

Erkel Ferenc (1810–1893) fiatalkori és elveszett *Litániája* még Pozsonyban keletkezett, tehát kolozsvári évei előtt. A magyar nemzeti ima, a *Himnusz* szárnyaló kérése ma is méltán képviseli Erkelt a teljes magyarság előtt.

Mosonyi Mihály (1815–1870) számos egyházzenei alkotással jelentkezett, így többek között az első felelős magyar miniszterelnök halálára írt *Libera me* c. munkájával (1870). Korábban több misét, nagymisét komponált. Zenei munkásságát értékelve, Mosonyi halálára Liszt gyászzenét szerzett.

5. Cseh–morva iskola

Bedrich Smetana (1824–1884) és Antonin Dvorák (1841–1904) képviseli. Smetana fiatalkori Offertóriumával, korálfeldolgozásokkal vált ismertté (*Jesu meine Freude, Heil ist der Herr, Lobet den Herrn*, 1846 stb.). Dvorák két liturgikus szöveg után – *Stabat mater* (1876), *Rekviem* (1890) – bibliai képek sorozatát vetette papírra (1894). A *Stabat mater* zárótételében visszatér a nyitótétel zenéje. Voltaképpen szintén oratórium. Bibliai képei egyszerű deklamációval megzenésített zsoltárversek (1884).

6. Északi iskola

Szokatlan tény, hogy Edward Grieg (1843–1907) érdeklődéséből kiesett az egyházi zene. Niels Gade (1817–1890) a lipcsei iskola szellemében indult, csak később alakította ki jellegzetesen északi (dán) hangvételt, melyet egyházi zenéjében is érvényesített (kórusok, *Sion c. vokálszimfonikus műve*). Matti Vainio monográfiája alapján jól ismert a finn zeneiskola fejlődése, számottevő egyházi zenét a 19. századi szerzők művei között nem találunk.

7. Orosz iskola

Dmitrij Bortnyanszkij (1751–1825), Anton Rubinstein (1829–1894) és Pjotr Iljics Csajkovszkij (1840–1893) említhető. Bortnyanszkij megkísérelte a hagyományos orosz egyházi dallamanyagot a Palestrina stílushoz közelíteni, de nem sok sikerrel. Rubinstein az európai romantikus zene neveltje, s ez szerzeményein is meglátszik. Úgyszólván minden műfajjal próbálkozott, köztük oratóriummal, vallásos operával (*Bábel tornya*, 1869, *Mózes* – 1887, *Krisztus* – 1888). Csajkovszkij egyházi művei között vegyeskariakat, liturgiákat és himnuszokat találunk (*Chrisostomos János* – 1878, *Szent Kiril és Method tiszteletére írt himnusz* – 1885).

Az Ötök csoportjából Nyikolaj Rimszkij-Korszakov (1844–1908) jelentkezett egyéni hangvételű egyházi művekkel (*Nagy orosz húsvét*, 1888).

8. Román egyházi zene

Gyökerei régi századokba nyúlnak vissza s a bizánci görög zene szellemét tükrözi. 19. századi képviselői között egy-két művel számon tartott zeneszerzőt találunk, mint Titus Cerne (*Eszter c. kantáta* 1890), Ioan Cartu (*Chrisostomosi Szt. János liturgia férfikarra*). Andreas Wachmann operett keretében dolgozta fel Holofernesz és Judit témáját, Karol Mikuli *Román mise* címen írt művet vegyeskarra és orgonára (ez nyilván nem ortodox jellegű).

Anton Pann (1796–1854) *Axion, Irmos calofonicon, Penticostar* stb. című művei ismertebbek. Ciprian Porumbescu (1853–1883) húsvéti kórusokat, axionokat dolgozott fel férfikarra, George Stephănescu (1843–1925) AranySzájú Szt. János liturgiáját dolgozta fel férfikarra (1894).

9. Angol iskola

Samuel Sebastian Wesley (1810–1876) és John Steiner (1840–1901) képviseli. Az első majdnem 40 anthemet komponált bibliai idézetekre és liturgiai énekekre. E művek egyik csoportja egyaránt tartalmaz ellenpontos és homofon elemeket. A másik csoportot képviseli pl. a Krisztus keresztre feszítéséről írott oratórium, mely inkább lírai, mint drámai jellegű, s benne a szerző nem alkalmazza az evangélistát, nyelvezete hangsúlyozottan egyszerű.

VIII.

A 20. század egyetemes egyházi zenéje

A 19. század utolsó évtizede egyben átmenet is a 20. század zenekultúrájába. Az utóromantikus és modern zeneszerzők is számos esetben merítenek a Bibliából, az egyházi lírából, elmúlt korok vallásos zenei anyagából – gregoriánból, protestáns korálból, zsoltárokból. Lényegre utalóan az egyházi zenében is jelentkezik a 20. század zenei irányzatainak hatása (Hatok, impresszionizmus, expresszionizmus, aleatorikus kísérletek, atonalitás – tizenkétfokúság, szeriális zene, elektronikus zene, neoklasszicizmus, posztseriális zene, nemzeti iskolák, egyszerűsödési folyamat). A 20. században hangsúlyozottabb mértékben érvényesül a kettősség: az egyházi zenét elsősorban a templom (illetőleg az egyházi zeneélet) számára írják, másrészt egyre nagyobb teret hódít a hangversenytermek, iskolák, az otthon, a szabadter számára komponált muzsika, és megjelennek az úgynevezett kompozíciós modellek felhasználásával, vagy azok sugalmazására írt egyházi zeneművek.

Vegyük számba nemzeti iskolák szerint a számottevőbb eredményeket.

1. Német–osztrák iskola

Richard Strauss (1864–1949) zeneművészete nem egyházi jellegű, mindössze a témaválasztás figyelemre méltó, bibliai eredetű (*Salome* c. egyfelvonásos drámája Oscar Wilde-nek az evangéliumi történetet szabadon értelmező szövegű, modern operája, 1905). Zenei nyelvezete az atonalitás határán jár, a nagyzenekari apparátust többek között cselesztával, nagyszámú ütőhangszerrel bővítette. Zörejszerű elemeket is felhasznált. Az egyes jeleneteket zenekari közjáték köti össze.

Hans Pfitzner (1869–1949) zenés legendát komponált *Palestrina* címen (1915, bemutató 1917), saját szövegre. A központi alakot tragikus beállítottságúnak jellemzi. A vezérmotívum-technika alkalmazása révén a wagneri zenedráma vonalához kapcsolódott.

Max Reger (1873–1916) két fő területet aknáz ki: a vokálszimfonikus zenéét és motettáét. Előbbit képviseli *Rekviemje*, korálmotettái elsősorban az egyházi fő ünnepekre keletkeztek. Motettái közül kiemelkedik a *Mi Atyánk (Vater unser)* tizenkétszólamú vegyeskarra. J. S. Bach egyházi kantatájából (*Auf Christi Himmel fahrt*) az oboaszólamot emelte ki, s arra írt színes, szabadon szárnyaló variációkat, kettős fúgával a végén (1904). Korálfantáziái orgonára készültek, köztük az *Erős várunk*, illetőleg a karácsonyi *Szívünk vígsággal ma bétölt*. Ezekben a művekben Bach hagyományát folytatja, de némileg szimfonikusabb jelleggel. A 100. zsoltárt kórusra, zenekarra és orgonára dolgozta fel. E műve is, mint általában egyházzenei alkotása jelentős szolgálatot tett az evangélikus zene megújítására irányuló törekvéseknek. A feldolgozás módjában mind a polifonikus, mind a homofon eszközöket hasznosította. A lezáró fúgában az *Erős várunk* kezdetű korált is felhasználta. Tucatnyi egyházi éneket dolgozott fel orgonára.

Arnold Schönberg (1874–1951) néhány nagy művében ihletődött a Bibliából, illetőleg a zsidó nép történetéből. *Mózes és Áron* c. operájában az erkölcsi érték és konfliktus alapvető kérdésének megválaszolására nyúlt a témához és a zenei eszközök gazdagságával oldotta meg feladatát. Arra próbált feleletet adni, hogy miképpen válhat a zsidóság újból néppé vallásos liturgiai alapon. Az opera háttérében is a hithez való visszatérést sugallja. A partitúra egyetlen tizenkét fokú hangsorra épül. A címben jelzett két főszereplő közül Mózes a beszélő, Áron pedig a tenor, eszmeiség és gyakorlat megtestesítője. Befejezetlenül maradt *Jakob létrája* c. oratóriuma, melynek alap gondolata szintén a hithez való visszatérés. A 130. zsoltárt (*De Profundis*) hatszólamú vegyeskarra dolgozta fel. Befejezetlenül maradt *Modern zsoltár* című munkája, melybe a vegyeskar mellé zenekart és beszélőt állított be. Személyes vallomása ezúttal is „Én mindezek ellenére imádkozom!”

Franz Schmidt (1874–1939) *Hétpecsétes könyv* c. oratóriumában a Jelenések könyvére épített, helyenként szó szerint idézte e forrást. Stílus szempontjából a mű átmenetet képez a késő romantika és a modern zene között, hangvétele hangsúlyozottan drámai (1937). Kár, hogy halála évében a nemzetiszocialisták magasztalására vállalkozott.

Sigfrid Karg-Elert (1877–1933) orgonaműveiben – Bach nyomdokain haladva – elsősorban a hagyományos formák felelevenítésére vállalkozott (66 korálvariáció, 20 elő- és utójáték – 1910, 1912).

Alban Berg (1885–1935) nem írt kimondottan egyházi zenét, de utolsó művében, a *Hegedűversenyben* felhasznált egy Bach-idézetet az *O, Ewigkeit* kezdetű kantátából. A kölcsönzött korál jellegzetes bőkvartos kezdetű (Uram, ha te is úgy akarsz, engedd távoznom). Berg a korált az Adagio-tételbe állította be: előbb idézte eredeti alakjában, majd a szeriális sorból vett hangokkal-akkordokkal kíséri és további két variációval gazdagítja az erőteljesen drámai színezetű korál mondanivalóját (1935).

Paul Hindemith (1895–1963) a képzőművészetből ihletődött, témáját szimfónia, illetőleg opera keretében dolgozta fel (*Mathis, a festő*), s benne a lineáris szempont érvényesítésével elvenítette meg a három 15. századbeli témát/képet (*Az angyalok hangversenye, Sírbatétel, Szent Antal megkísértése*, 1938). *Rekviemje, Miséje* és a Rilke-versekre készült *Mária-dalok* ciklus modern szemléletet tükröz. *Szent Zsuzsanna* című operájának alaphangja a gúny, az ironia. Motettáiba szólórészeket is beiktatott (Cum natus esset, Ascendente Jesu, Diebat Jesu, Dixit Jesus). Utolsó művét (*Mise*) nem liturgikus céllal írta. Komponált még orgonadarabokat, orgonaversenyeket. Tucatnál több motettájának szövegeit a Bibliából kölcsönözte (*Jézus életének néhány mozzanata, Heródes, Keresztelő János*). Balettjeiben is találunk egyházi ihletésű témát (*Nobilissima visione*).

Johann Nepomuk David (1895–1977) Bach óta egyik legterjedelmesebb korálfeldolgozógyűjteményt jelentetett meg 221 füzetben. A korál feldolgozásnak úgyszólván minden fajtája jelen van – előjáték, toccata, partita vallásos koncert, fantázia formájában. A *Missa choralis* korálrekviem. Motették és tucatnyi orgonafűga egészítik ki műveinek sorát. Oratóriumának alapja a teremtéstörténet (1957), az Ótestamentumból vett személyek, Krisztus élete. A héttételes műben alapvető szerepet biztosított a kórusnak, az ellenpontnak, imitációs eljárásoknak.

Ernst Krenek (1900–1991) Jeremiás próféta siralmaiból válogatott a katolikus liturgia számára kilenc olvasmányt (1942). Zenei megoldása szeriális gondolkodásra vall (a sor kétszer hat hangból tevődik össze). Másik egyházi műve pünkösdi oratórium szinuszhangok felhasználásával. Beépíti a műbe a *Veni creator* himnuszt, szeriális megoldásban az oktávot nem 12, hanem 13 egyenlő részre osztotta (1956).

Ernst Pepping (1901–1981) a vokális egyházi zene híve, hagyományos műfajokat elevenített fel (evangéliumi történetek) s megoldásában a 16–17. századi polifonikus eszközöket, eljárásokat alkalmazott (*Korálszvit, Kis mise, Korálkönyv, kis és nagy Orgonakönyv, békéért könyörgő mise: Dona nobis pacem*). Máté evangéliuma alapján passiót (1950), a Lukácsé nyomán *Karácsonyi oratóriumot* írt. Feldolgozott zsoltárokat, tizenhét korálhoz készített elő- és utójátékot. Zenei nyelvezete lineáris és modális jelleget mutat.

Wolfgang Fortner (1907–1987) egyházzenei műveikhez a Bibliára és a protestáns korálra épít. Három zsoltára tisztán hangszeres zene, kantátája *Négy antifónia* címet kapott. A 100. zsoltárt ötszólamú kórusra és hét fűvös hangszerre komponálta. Felelevenítette az Abendmusikhangversenyek műfaját (*Herr, bleibet bei uns – Uram, maradj velünk*). Oratórikus jelenetben dolgozta fel Jákob feláldozását. A teremtés kantáta formájában öltött testet tizenkét hangú széria segítségével és ars nova-elemek felidézésével (1954). Pantomim formájában elevenítette meg az efézusi özvegy történetét és Lukács evangéliuma nyomán pünkösdi történetet dolgozott fel (*Pfingstgeschichte*).

Hugo Distler (1908–1942) kora protestáns zenéjének egyik vezéralakja volt, s szolgálta az evangélikus egyházi zene megújításának ügyét, míg a hivatalos német élet vezetői halálba nem kergették. Munkássága felölelte az egyházi zene számos műfaját, írt motettákat (*Herzlich lieb*

ich Dich, O, Herr), korálmotettákat (*Nun danket all*), korálpassiót, karácsonyi történetet (négy előénekes beállítással), vallásos koncertet. A német zenetudomány egyre behatóbban foglalkozik művészetével: ketten is méltatták doktori értekezés formájában.

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) halála évében dolgozott fel egyházi cselekményt narrátorra, basszuszólóra és zenekarra, a Prédikátor könyvére és Dosztojevszkij *Nagy inkvizitor* című munkájának szövegére. Zenei alapanyaga egy minden hangközt tartalmazó és legyezőszerűen szétnyíló sor, szólisztikus és nagyzenekari lehetőségek kiaknázásával. A lezáró gyászének az *Es ist genug* kezdetű korál bachi idézése.

Viszonylag szépen képviselteti magát az 1920 után születettek csoportja. Hans Werner Henze (sz. 1926) a latin halotti mise fő részeire írta *Rekviemjét* (1993), a zárókórus (*Sanctus*) térhatása a velencei többkórusos technikáig nyúlik vissza.

Karlheinz Stockhausen (sz. 1928) először kapcsolt egybe egyházi zenében énekhangot és elektronikus eszközöket, s ezeket a térhatással együtt alkalmazta (háromdimenziós 5 hangzó csoport, felerősített gyermekhanggal, Dániel próféta történetének elbeszélésében (*Gesang der Jünglinge im Feuerofen*, 1956). *Inori* (Ima) című művében szólistákat és zenekart alkalmaz, mozgáselemekkel színezte az előadást és tizenkét hangú sort alkalmazva (a sor fogalmába a magasság mellett bevonta az időtartamot, hangszínt, tempót, dinamikát is – 1974).

Frank Michael Beyer (sz. 1928) 3. vonósnégyesének *Mise* alcímet adott, négy tétel ugyanis miséből kölcsönzött (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei*). Zenei megoldása egyaránt tartalmaz homofon és polifon elemeket, szakaszonként váltakozva (1985).

Dieter Schnebel (sz. 1930) hagyományos liturgiai szöveget ökumenikusan dolgozott fel (a görög és héber szövegbe gregorián, evangélikus korál, ortodox ének található beépítve). Helyet kap a feldolgozásban a szó és zaj is a szeriális zene szellemében (*Dahlemer Messe*, 1987).

Mauricio Kegel (sz. 1931) Bach életét meséli el a barokk mester által megzenésített korálok, kantáták, Ph. E. Bachtól és másoktól kölcsönzött elemek segítségével, a Bach-passiók mintájára, de a 20. századi Bach-kultusz kritikájával (1985).

Steve Reich (sz. 1936) négyrészes zoltárciklust komponált női hangra és kamarazenekarra, héber szövegekre, homofon és diatonikus elemek felhasználásával, a szövegritmus kiemelésével, s hangszerek hangzásfunkciójával (*Tehilim*, 1981).

Wilfried Hiller (sz. 1941) Jób történetét dolgozta fel az öregedő emberi hang lehetőségeinek feltárásával – ütő- és billentyűs hangszerek segítségével (1979).

Udo Zimmermann (sz. 1943) a Berliini Filharmonikusok együttese fennállásának 100. évfordulóját köszöntötte olyan oratóriummal, melyben majdnem tíz szerző szövegét gyümölcsöztette szólisták, három kórus és zenekar alkalmazásával. A zenei anyagban utal Bach H-moll miséjének *Dona nobis pacem* témájára, a három tételt tizenkét hangú sor kapcsolja össze (*Pax Questuosa*, 1982).

Wolfgang von Schweinitz (sz. 1953) a János Jelenések könyvének szövegét használta fel, recitativóra, áriákra, párbeszédre, együttesekre és kórusra írt munkájában. A zene tonális alapja a kvint-kör, az egyes hangszerek szimbolikus funkciót kaptak a „zenei cselekmény” ábrázolásában. A színpadi cselekménybe még táncokat is beiktatott (*Patmos*, 1989).

2. Francia iskola

Claude Debussy (1862–1918). Szent Sebestyén vértanúságáról írt művével tartjuk számon.

Marcel Dupré (1886–1971) egyházi tematikájú programszimfóniával jelentkezett: Krisztus születését, keresztre feszítését és feltámadását dolgozta fel négy tételben, gregorián dallamanyag felhasználásával, hangfestő vonásokkal (*Symphonie-Passion*, 1924). 14 darabból álló passióciklusa orgonára készült tizenkét zenei alapmotívum és hangutánzó ritmus felhasználásával és Krisztus szenvedéstörténetének egyes állomásait jeleníti meg (*A keresztt útja*, 1931).

Arthur Honegger (1892–1955) a közép-európai hagyományokból indult ki és néhány jelentős bibliai témából merített. *Dávid király* címen oratóriumot írt kamarazene együttesre szándé-

kosan egyszerű stílusban, modális jelleggel s a motorikus ritmika bevonásával. A cselekményt Sámuel és a Királyok könyve alapján vázolja melodramatikusan az elbeszélő, érzékelteti Dávid menekülését, monumentálisra sikerült Dávid tánca a frigidus előtt. Siratójelenetet állított be Jonathán halálakor, a megbékélés pillanata Salamon királlyá való koronázása. Erőteljesen érezhető a protestáns korál hatása. Zenei nyelve mérsékelten modern. Más-más zenei anyaggal jellemzi a két tábor, az asszírok és zsidók seregét. Az *Énekek Éneke* melodráma. *Karácsonyi kantátája* – szólók, gyermek- és vegyeskar bevonásával, orgona és zenekari kísérettel. A háromrészes mű tartalmazza a *De Profundis*-zsolnárt, a *Megváltó születésénél* német, francia, angol karácsonyi énekeket vonultat fel polifonikus szövessel. A lezáró örömjongásban korál hangja emelkedik a magasba: Dicsérjétek az Urat! Liturgikus szimfóniája voltaképpen háromtételű szimfonikus dráma (*Dies irae, De Profundis, Dona nobis pacem*). Bibliai drámája *Judit*, a bibliai történetből egyetlen epizódot ragadott ki: az ostromlók táborába való behatolást.

Darius Milhaud (1892–1974) életművében néhány vokálszimfonikus egyházi alkotással találkozunk: *Óda Jeruzsálemhez*, illetőleg *A tékozló fiú* című kantáta, de ez utóbbiban nem a Biblia, hanem André Gide szövegét hasznosította. *A világ teremtése* című munkája szintén nem a Biblia szellemét tükrözi: afrikai mítoszokat használt fel és a forma is távol áll az egyházi jellegtől: balettzene formájában dolgozta fel a kiszemelt témát. A zsolnárok könyve őt is ihlette néhány alkalommal (126, 129, 130).

Olivier Messiaen (1908–1992) számos alkalommal ihletődött egyházi témából. Első orgonaműve, az *Úrvacsora elrendeléséről* szóló meditáció (1916). Rövid és nagyon hosszú időértékek ellentétével, szokatlan regisztrálással oldotta meg feladatát. *A mennybemenetel* című műve voltaképpen négy szimfonikus darab, melyben a második először tartalmaz utalásokat a madárhangra, illetőleg madárhang-imitációra, egzotikus ritmikára (1934). A *Krisztus születése* kilenc orgonameditáció s francia karácsonyi hagyományokhoz kapcsolódik (1935), Vonósnégyese, *A világ teremtése* hegedűre, klarinéttra, csellóra és zongorára készült nyolc tételben. Fokozásként szólótól a teljes nagyzenekarig alkalmazza az egyes hangszereket az apokalipszisre utaló címekkel, miközben a szerző elmagyarázza zenéjének ritmikai sajátosságait (1941). *Húsz kép a gyermek-Jézusról* zongorára írt mű, tételenként és rövid magyarázatokkal utal a tartalomra (1944). 1950-ben keletkezett öt orgonadarabja a *Pünkösdi miséhez*, melyben először alkalmazza a tizenkétfokúságot. *Jézus Krisztus mennybemenetele* – négy vokálszimfonikus elmélkedés vegyeskarra és hét szólóhangszerre s rendkívül nagy zenekarra. Felépítése kétszer hét tételre tagolódik, lezárása homofon korál vegyes stíluselemekkel (korál, gregorián, madárhang-imitáció, 1969). Az *Úrvacsoráról* szóló 18 tételű orgonaciklus bibliai idézeteket és a keresztyén hagyomány egyes szövegeit használta fel (1985). *Meditáció a Szentháromság misztériuma felett* c. művében stílusa egyszerűsödött, itt hangsúlyozottan tonális, alapvető funkciót kapott a dúr-hármashangzat.

Pierre Boulez (sz. 1925) Bruno Maderna emlékére írt, ún. rituel requiem, melyben a zenekart nyolc csoportra osztotta, s a műben zsolnárvéreseket, responsoriumokat használt fel. Jellegét illetően némi aleatorikus vonása van s a térhatás lehetőségeit is gyümölcsözteti (a kórus pl. a közönség soraiban helyezkedik el).

Jehan Alain (1911–1940) a liturgia elvét orgonadarabban alkalmazta egy rövid motívum ismétlésével, fokozásával, regiszterek, manuálok váltakozásával (*Litániák*, 1937).

3. Olasz iskola

Lorenzo Perusi (1872–1956) első oratóriumaiban evangéliumi szövegeket használt fel (*Krisztus szenvedései Márk apostol alapján*, 1897, *Lázár feltámadása*, 1898), ezeket később bibliai és liturgiai szövegek megzenésítése követte. Zenéje némi verista hatásra vall, melyen később eklektikusan a wagneri stílus is nyomot hagyott.

Ottorino Respighi (1879–1936) két nagy hangszeres művében hasznosított régi egyházi anyagot. Gregorián hegedűversenyének zárótétele Alleluja, melyben a hegedű az előénekest, a

zenekar pedig a hívők kórusát jelképezi (egyébként valamennyi tételben dolgozott fel gregorián anyagot) (*Andante*, 1921).

Riccardo Malipiero (sz. 1904) a tizenkétfokú technika jelentkezését példázza az egyházi muzsikában is *Cantata sacra* (1947) című munkája, az egymást váltogató sorokban (*Reihe*) világos tonális centrumok is jelen vannak.

Luigi Dallapiccola (1904–1975) balett keretében vitte színpadra Jób életét, burkolt líraisággal, erőteljes hatással a fiatalabb nemzedékre. Máté evangéliuma alapján írta tizenkétfokú zenével *Requiemjét*.

4. Angol iskola

A századfordulón keletkezett Edward Elgar (1857–1934) oratóriuma a bűnei miatt ítéletre váró emberről (*The Dream of Gerontius*, 1900). A szerző emlékeztető motívumokkal dolgozik (vö. vezérmotívum), ezek kapcsolják össze a kórust és a zenekart. Harmóniavilága, hangszerelése Liszt és Wagner hatásáról tanúskodik.

Ralph Vaughan-Williams (1872–1958) capella miséje (g. ad libitum orgona) archaizáló vonásokat mutat (neomodális harmóniavilág, Tudor-kori angol vokális polifónia, 1921), az Énekek Énekéből ihletődő *Sáron rózsája* (1925). Virtuózok hangszeres szólórészei, jellegzetes hangszerpárbeszédei, sajátos hangszínfoltjai a szöveg nélküli kórusrészekben. Fantáziája Thomas Tallistól kölcsönzött zsoltár. Zenekara impresszionisztikus vonásokat mutat. Neomodális harmóniavilága szintén a régi angol zenéhez kapcsolódik.

Benjamin Britten (1913–1978) apja halálára írta Háborús rekviem (*Sinfonia da Requiem*) című alkotását, melyben Stravinsky és Verdi zenéjének némelyik vonása kél életre a három tételben (*Lacrymosa*, *Dies irae*, *Requiem*, 1961). Angol földön Britten orgonaművei is népszerűek. *Karácsonyi dalok* című ciklusa középkori szövegekre épül és szólók, fiúkórus, hárfa szólaltatja meg. Zenei nyelvezetében jelen van a modális jelleg, pentatónia, bitonalitás.

Peter Maxwell Davies (sz. 1934) *Ave maris stella* műve gregorián dallamra épül (1975). A kilenc tételes mű minden egységében más-más hangszer játszik vezető szerepet (9 x 9 mezőből álló négyzet szerint rendeződik hangmagasság és ritmika).

5. Amerikai iskola

Charles Ivesnek (1874–1954) *III. szimfóniája* tartalmaz presbiteriánus énekeket. Egyes tételi orgonaművekre és vonósnégyesekre utalnak. Szimfóniája a század elején készült, de csak 1947-ben hangzott el nyilvánosan.

Legkiemelkedőbb alakja Igor Stravinsky (1882–1971). Gyakran dolgozott fel egyházi vagy egyházi jellegű témát. A *Zsoltár-szimfónia* a Bostoni Szimfonikus Zenekar félszázados jubileumára készült (1930). Szövegét a Vulgátából merítette (38., 39., 150. zsoltár). Hangközalapja a szűkített tercek, ezek kapcsolják össze a mű három tételét. A szimfónia fogalma nagyon tágan értelmezett. Az ellenpont a második tételben kettős fuga formájában éri el a csúcspontot. *Miséje* négyzólamú férfikarra és fiúkórusra készült kettős fúvóskvintettel (1944/1948). Homofon és polifon szerkesztést egyaránt alkalmaz. A *Credo* modális színezetű, de a tonális is jelen van. Szótagdeklamáló, stílus szempontjából közel áll az ortodox liturgiához. Kimondottan egyházi használatra szánta. *Miatyánkja* kievi, latinra fordított szövegű (1932). A *Kantáta* szövege félig vallásos, félig anonim Erzsébet-kori líra. Első ízben jelentkezik Stravinskynél a dodekafónia hatása, régi klasszikus a polifónia (1952). A *Canticum sacrum* (1955) a velencei San Marco-templom számára készült, szövege latin Biblián alapul, öt szimmetrikusan elrendezett tételt foglal magában, az utolsó az elsőnek rákfordítása, a második tizenkétfokú, a többi tonális. Az *Énekek Éneke* mellett János apostol leveleiből és a 116., 125., 130. zsoltárból válogatott. *Threni* c. munkája Jeremiás siralmain alapszik, s a szövegnek megfelelően háromrészes. E műben teljes szériát alkalmaz a négy alapképlettel, helyenként tonálisan (1958). Újdonság a

Threniben a kórusdeklamáció. Az *Özönvíz* alcíme szerint „biblikus allegória: Noé és a bárka, vagy Noé és az özönvíz.” Hétrészes előjáték vezet be a művet, tartalmilag ez a bárka építésének koreográfiája. Ezt követi az állatok lajstromozása, melodráma keretében. Ezután iktatja be Noénak, feleségének és fiainak jelenetét. A tulajdonképpeni özönvizet koreografikusan érzékelteti. *Szövetség és szívárvány* címen Sanctus-tételt tartalmazó mozzanattal zárul a mű, melyben erős tonális harmóniai érzék és szeriális gondolkodásmód találkozik szerencsésen (1962). Néhány kisebb jelentőségű egyházi mű egészíti ki a fenti sort. Ilyen az egyszerű hangvételű *Ave Maria*, az újtestamentumi szöveg alapján készült *Prédikáció*, elbeszélés és könyörgés az *Ábrahám és Izsák*, melyben tizenkétfokú szériát alkalmaz. Átírásai között is találunk egyházi műveket (Bach: *Vom Himmel hoch da komm*, Gesualdo: *Három szent ének*).

Heitor Villa-Lobos (1887–1959) munkássága második felében írt misét Szent Sebestyén emlékére (1937).

Carlos Ramirez (1899–1978) késői éveiben vetette papírra énekhangra, fuvolára és egzotikus ütőkre írt *Lamentaciones* című munkáját (1962)

Samuel Barber (1910–1981) a Koussevitzky-alapítvány megbízásából írta *Prayers of Kierkegaard* című vokálszimfonikus művét szoprán szólóra, kórusra és zenekarra (1954).

Leonard Bernstein (1918–1990) fiatal korában, I. szimfóniájában dolgozott fel bibliai témát (*Jeruzsálem c. kantáta*, 1942). Két évtized múlva látott napvilágot zsoltártémája (*Chichester Psalms*, 1965).

Egy-két egyházi művel több zeneszerzőnél találkozunk (pl. zsoltárfeldolgozásokkal Arthur Shtepherdnál [42. zsoltár], Wayne Barlow-nál [*De profundis*] stb.). William Schuman Bartók-, Stravinsky-hatás alatt írt *Rekviemet*, *Te Deumot*.

6. Lengyel iskola

Karol Szymanowski (1882–1937) ritkábban vállalkozott egyházi anyag feldolgozására. *Stabat mater*ében középkori anyagot használt fel, élete utolsó éveiben pedig *Veni creator* címen szólóra, vonózenekarra és orgonára írt zeneművet.

Gazdag egyházzenei tevékenységet fejt ki Krzysztof Penderecki (sz. 1933). Első jelentősebb ilyen műve a *Dávid zsoltárai* címet kapta, modern együttesre és vegyeskarra írta (két zongora, hárfá, négy nagybőgő, 1958). Az *Énekek Énekét* tizenhat szólamú kórusra, kamarazenekarra komponálta, koreografikus elemek bevonásával, *Psalmus*ában elektronikus eszközöket is alkalmazott (1961), *Lukács passiójában* többféle forrásból merített, az evangéliumi szöveg mellett helyet kapott gregorián, régi latin szövegű lengyel himnusz, a 9., 10., 21., 35. és 42. zsoltár valamint Jeremiás siralmaiból vett versszakok, a B-A-C-H-téma ún. mikrostrukturaként, s a teljes *Stabat mater* (1962–65). A drámai hatás fokozására hangeffektusok illeszkednek be (szabad kórusmormolás, zizegés, suttogás, gúnyos kacaj, súrló-ütögető vonások stb.). Tucatnyi számmal a kórust helyezte előtérbe. *Dies irae*-je oratórium az auschwitzi haláltáborban meggyilkoltak emlékművének leleplezésére. A sötét, fojtott hangú mű a Biblia, Aiszkülosz, Aragon, Valéry és mások szövegeinek felhasználásával fejezi ki alapgondolatát. Zenei eszközei közül megemlíthető a szavalókórus, tömbszerű hatások (cluster), sirató, néhány naturalista elem, mint a lánccsörgés, fémlemez, sziréna, kiáltó-sikoltó intonációk. A mű felosztása hármassal: *Lamentáció*, *Apokalipszis* és *Apoteózis*. A drámai csúcspont a középrész, a „megsemmisítés látomása”. *Utrenia* c. műve két egyházi tételt tartalmaz: *Krisztus temetése és feltámadása* – nagy együttesre, szláv ortodox elemekkel (terve szerint *Missa russa* lett volna, 1971); *Jákob álma* prográmszimfonikus mű (1974). Kisebbségi vokálszimfonikus alkotásai között is találunk egyháziakat (*Te Deum*, 1980, *Lacrimosa*, 1980).

7. A cseh–morva iskola

Leos Janacek és Bohuslav Martinu képviseli. Janacek (1854–1928) *Glagolita miséjében* Ci-rill és Metód korának ószláv nyelvén zenésítette meg a misét (a glagolita ószláv írásra utal). A művet ünnepélyes fűvös rész keretezi, a zárórész elé beiktatott egy virtuóz jellegű passacagliát, postludium funkcióval (orgona, 1927).

Martinu (1890–1959) vallásos operát írt négy felvonásban és Krisztus szenvedéseit szürrealisztikus vonásokkal rajzolta meg Nikos Kazantzakis regénye alapján, de mellőzi a regény társadalomkritikai vonatkozásait, s egészében véve háttérbe szorul a mű egyházi jellege. A kórusok az ortodox liturgiára emlékeztetnek (*Görög passió*, 1959). A címet a görög népzeneből vett idézetek is indokolják, de nem szorítják háttérbe a mű cseh jellegét.

8. Görög iskola

Dmitri Terzakis képviseli (sz. 1938). A bizánci liturgiából indult ki, felhasznált szövegeket az Énekek Énekéből, az Egyiptomi Halottaskönyvből és Szapphó Vénusz-himnuszából. A lineáris vonalvezetést részesítette előnyben, a bizánci zenéből mikrointervallumokat alkalmazott, a görög népzeneből pedig metrikai vonásokat kölcsönzött (1977).

9. Északi iskola

A svéd zenét Rued Langgaard (1893–1932) képviseli kettős szimfonikus zenekarra, szopránra és énekkarra írt *Szférák zenéjével* (1918). Szimbolikus, vallásos címetek adott az egyes részeknek, a zene elsősorban meditatív jellegű, cselekmény nélkül.

Hans Friedrich Micheelsen (1902–1973) a háromtételes orgonaversenyeket részesítette előnyben, ezek rendszerint toccatával kezdődnek és fűgával zárulnak, középtételként korál vagy canzona, a harmonizálásban a bitonalitásig jut el.

Vagn Holmboe (sz. 1909) több szimfóniájában alkalmaz kórust (*III. Simfonia sacra*, 1944), melyekben liturgikus szövegeket is felhasznál (Gloria, Laudate Dominum). Karl Nielsen és Bartók nyomdokain haladva, zenei nyelvének alapja a diatónia és a modalitás, későbbi szimfóniáiban az ún. metamorfózis technikát alkalmazza: kis motivikus hangköz- vagy ritmussejteket variál.

A finn zenében Ilmari Krohn (1867–1960), a jelentős népzene-tudós (rendszerező), patetikus, a wagneri harmóniavilág és a kromatika tanulságaival írta meg két oratóriumát és *János-passióját*.

Sulo Salomen (1899–1976) az első a capella *Rekviemjét* egyéni jelegű polifóniával komponálta, helyet biztosítva benne a dodekafonikus elemeknek is (1962).

Uno Klami (1900–1961) *Psalmusát* régi finn irodalmi nyelven zenésítette meg (1937).

Eero Sipilä (1914–1989) életművének nagyobb része az egyházi zene területére tartozik, legjelentősebb műve a neoklasszicizmus szigorú ellenpontjának szellemében készült (*Super flumina Babylonis*, 1967)

Bengt Johansson (1914–1989) nagy elődje, Sibelius hatása alatt komponálta számos kórusművét, *Missa sacra*ját (1960) és *Rekviemjét* (1966).

Figyelemre méltó gazdag egyházzenei tevékenységet fejtett/fejt, ki Joonas Kokkonen (sz. 1921). Sibelius hagyományának folytatójaként indult (nagy súlyt fektetett a zene etikus erejére). Később Hindemith, Bartók és Sosztakovics hatása alá került, s így írta jelentős alkotásait, mint a *Zene vonósokra* (1957 – vö. Bartók, 12 hangszerre szóló *Sinfonia da camerájával*, benne a B-A-C-H-motívum is), hatszólamú vegyeskarra a *Missa a capella* (1966) s ugyanilyen előadóegyüttesre a *Laudatio Domini c.* művét (1966). *Rekviemjében* régi európai hagyományokig nyúlt vissza (1982).

Arvo Part (sz. 1935) János evangéliuma alapján írta meg *Passióját*, a latin Vulgata szövegének felhasználásával. A hagyományos elbeszélést énekes kvartettre bízta, Krisztus szólamát

basszus, Péterét tenor szólaltatja meg. A kíséretet öt hangszer látja el. A passió meditatív, archaizálásban visszanyúlik a párizsi Notre Dame korszakig (1982). *Berlini miséjét* a Berlini Katolikus Napokra írta, szólókra, kórusra és orgonára, illetőleg második változatában zenekarra. Az *Ordinarium misét* két *Alleluja*-versusszal és a *Veni creator* himnusszal bővítette. A mű egyszerűen archaizáló (1990).

Hafalidii Hallgrímsson (sz. 1941) Chagall három allegorikus rajzára utalva ugyanannyi bibliai részletet dolgozott fel hegedűre és vonószenekarra *Költemények* címen (*Jákob álma, Izsák feláldozása és Jákob harca az angyallal*, 1983). A zenekar hangszereit szőlisztikusan, a szólóhegedűt a költőiség és virtuóztatás tolmácsolására alkalmazza.

Erkki Sven Türr (sz. 1959) a Prédikátor és Salamon könyve alapján komponált különböző műveket. Stílusában számos modern eszközt honosított meg, egészen rockzenei elemekig (1985).

10. Román iskola

A 20. század első felében olyan zeneszerzők tevékenykedtek az egyházi zene területén is, akik az előző század romantikus, vagy romantikus-nemzeti hagyományain nevelkedtek, nemegyszer külföldi iskolák közvetítésével. A vokális egyházi zene kiépítésében, népszerűsítésében hangsúlyozott szerepet vállalt a (párizsi mintára) Kiriac alapította Carmen-kórus. E század zeneszerzői közül a román zenetörténet számon tartja Dimát és nemzedékét s az utána következő generációkat.

Gheorghe Dima (1847–1925) kórusai a német romantika (Brahms) hatásáról tanúskodnak. Egyházzenei művei liturgiákat és kisebb énekari műveket ölelnek fel (*Aranyszájú Szent János 2. sz. liturgiája*) polifonikus és modális gondolkodás felé hajló elemekkel (*Karácsonyi irmosz – szoprán szólóval, Pünkösdi irmosz – világos, himnikus jelleggel, polifonikus vonásokkal*).

Eusebie Mandicevschi (Eusebius Mandiczewsky, 1857–1929) szám szerint 21 liturgiát írt, külön a falusi gyülekezetek számára, két szólamban – elsődlegesen függőleges, homofon szerkesztéssel. Kiemelkedik még a *137. zsoltár* és a *Babilon vizei mellett* kezdetű kórusműve.

Ion Vidu (1863–1931) népszerű világi kórusokon kívül feldolgozásokkal is jelentkezett, ezek a dúr-moll főfokaival élnek általában, többnyire homofon jellegűek. A források háromszólamú egynemű énekarra írt *Chrisostomi Szt. János liturgiáját* említik (1896).

Dumitru D. Kiriac (1866–1928) a francia iskola neveltje, korai *Feltámadási axionja* (1902) mellett feldolgozott zsoltárokat liturgikus használatra, kolindákat diatonikusan; modális jellegű *Zsoltárszimfóniája*, a Palestrina-hagyományok ismeretében hasznosítja a polifóniát (egyes tételei önállóan is megszólaltak: *Dicséret az Atyának, Hogy örvendezzenek, Amint az Írás, Szent az Isten*).

Ioan Scărlătescu (1872–1922) a bécsi iskola neveltje, egyházzenei tevékenységét voltaképpen az első világháború előtt fejtette ki (*Aranyszájú Szt. János liturgia, Stabat mater* – szólóját vegyeskar és orgona kíséri). Variációinak alapja az *Erős várunk* kezdetű korál. Ebben a szelvényben készült korálfeldolgozása is (1918).

Augustin Bena (1880–1965) szintén a német iskola neveltje. Egynemű és vegyeskari liturgiái voltak népszerűek (1915), akárcsak az *Ave Maria* (1906). Kamarazenéjében is felhasznált egyházi anyagot – lényegében a Liedertafel szellemében (*Priceasna* – áldozási ének).

George Enescu (1881–1955) fiatalkori művei között találunk egyháziakat: kantátát írt *Saul látomása* címen (1895), a századfordulón két csellóra és orgonára írta *Andante religioso* feliratú, kéziratban maradt darabját (1900). Bécsi tanulmányi éve alatt *Carmen Sylva szövegére* vallásos muzsikát is komponált (*Reggeli ima*, 1908).

Gheorghe Cucu (1882–1934) a tiszta hangzás híve már első kórusaiban (*Szent Isten*, 1904, *Liturgikus válaszok*, 1905). Egész sor liturgikus műfajt karolt fel (*Axion, Könyörülj rajtam, Babilon vizei mellett* – 1923, *Tíz vallásos ének* – 1928, *Három egyházi kórusmű* – 1937). Több kolindát dolgozott fel s tett közzé (1924, 1926, 1928, 1932). Muzsikája világos, egyszerű nyelvezetű.

Francisc Hubic (1883–1947) feldolgozásai egyszerűek, és nagyjából homofon jellegűek (kolindák, zsoltárok, liturgiák). *Nagypénteki passióját* férfikarnak szánta.

Kevésbé ismert a budapesti Akadémián, majd Bécsben tanult Cornel Givulescu munkássága (1893–1969). Hétrészes oratóriuma a *Golgota* (1918), egyházi hangnemekre írta *Vecernie Utrenia* ciklusát (1929). A harmincas években férfikarra írt művekkel jelentkezett (*Miserere, Domine* – 1930, *Három liturgia* – 1934, *30 kolinda* – 1935 – ebben Bartók Béla által gyűjtött kolindákat is hasznosított). Az Újtestamentumból jeleneteket dolgozott fel ugyancsak kórusra (1945–1951).

Martian Negrea (1893–1973) ugyancsak a bécsi Akadémia neveltje, Enescu-díjas alkotó, kamarazenében dolgozott fel egyházi témát (Blaga-vers: *Jézus és Magdolna* – énekhangra zongorakísérettel, 1969), vegyeskarra dolgozta fel a 123. zsoltárt (1956). Műveiben klasszikus-romantikus vonások érvényesülnek. Nyugati mintára, vokál-szimfonikus keretben írt *Rekviemjét* szintézisnek szánta (1957).

Az általános szokástól eltérően, nem énekhangra, hanem hangszeres kamarazenére dolgozta fel a *De profundis* kezdetű zsoltárt Ludovic Feldman (1893–1987), stílusában viszonylag korán jelentkező nyugati, modern elemekkel.

Életének különböző szakaszaiban nyúlt egyházi témához Sabin V. Drăgoi (1894–1968). Férfikari liturgiája indítja a feldolgozásokat (1926). *Román rekviem* című művét gyermek-, női, férfi- és vegyeskarra komponálta a második világháború idején. Kolindákat zongorára, ill. női karra dolgozott fel (50+30 – 1930, ill. 1957). *Ünnepi miséje* vegyeskari. A népzenevel való beható foglalkozása ilyen irányban befolyásolta egyházi műveit. A polifonikus hagyományt liturgiájában hasznosította.

Dimitrie Cuclin (1885–1978) egyike azoknak, akik legtöbbször nyúltak egyházi témához. *Jézus, halála előtt* c. kantátája jelzi az indulást (1920). Ezt követi a zongorára írt *Korálja* (1922), *Kolindák*, a vegyeskari *Ave Maria* s a *36. zsoltár*. Dávid és Góliát küzdelmét oratórikus keretben dolgozta fel (1928). A korálvariáció román irodalmát is gyarapította.

Zeno Vancea (1900–1990) zeneszerzői munkássága egyházi művel indult (a 127. zsoltár vegyeskari feldolgozása), s ezt követte több ide sorolható alkotás (liturgiák 1928, 1936). A felhasznált anyagban bizánci és erdélyi forrásból származókat is hasznosított. (pl. *Bizánci vonós-négyes*, 1931). *Rekviemjét* román liturgikus szövegre komponálta, nyugat-európai szellemben (1941). Nyelvezetében – a bécsi iskola tanulságainak felhasználásával – sikerült egyensúlyt kialakítania hagyomány és újítás között. A német barokk vonásaira emlékeztet *Babilon vizei mellett* c. drámai zenei költeménye.

Sigismund Toduța (1908–1991) korai művei között találunk egyháziakat (négyzólamú egyzenekarra írt *Liturgia*, 1938-ból). Késői zongoraművében Preludium és Toccata fogja közre a koráltételt. *III. szimfóniájában* is korál a középső tétel. Az egyházi hangvétellel már diákkorában találkozott (Gyulafehérvár, gregorián, olaszországi tanulmányút).

Paul Constantinescu (1909–1963) a bizánci egyházi dallamvilágból vett témák európai szintű felhasználásával tűnt ki. Előbb szabad változatokat komponált egy 13. századi bizánci dallamra – csellóra és zongorára, utóbb a zongorakíséretet átdolgozta zenekarra (1937). Egy-más után jelentkezett két nagyobb lélegzetű, egyházi anyagra épült művel: *Húsvéti oratórium* (1946), *Karácsonyi oratórium* (1947), – mindkettő bizánci dallamanyagra. Ez utóbbit külföldön is nagyra értékelték, partitúrája Berlinben jelent meg nyomtatásban (1969). A két oratórium tartalmi szempontból kiegészíti egymást: a húsvéti erőteljes drámaiságát a karácsony napfényes hangulata ellensúlyozza.

A fiatalabb nemzedék tagjai közül elsősorban Doru Popovici (sz.1932) fordult többször egyházi témához. Paul Constantinescu nyomdokain haladva, *III. szimfóniájában* ő is bizánci dallamanyagot hasznosít (*Bizantina*, 1968). Ezt követte két bizánci himnuszfeldolgozás (10–11. századi dallamok), liturgiai szövegekkel. A *Bizánci áriák* kvintettre készült – latin szövegre, hasonlóképpen a *Palestrina emlékének szánt hódolat*, szintén liturgikus szövegekre.

Ebből a nemzedékből való Anatol Vieru is (sz. 1926), aki József és testvéreinek történetét dolgozta fel kamarazenekarra, magnetofonszalag alkalmazásával 11 hangszerből álló zenekarra, amelyhez két ütőrészeletet állított be (1979).

Achim Stoia a harmincas években variációkat komponált orgonára – alapgondolatuk egy korál (1936). Ezt megelőzte a *Dicsérjétek az Urat* kezdetű korál – négyszólamú fűgában fel dolgozva. Az egyházzenei hangsorok alkalmazásával *Modális harmóniák* címen is írt művet (1938).

A zeneszerzők egy csoportja igényesebb (rendszerint háromtétéles) műfajt/formát választva a középtételbe egy-egy korált helyez, mint fennebb már láttunk erre példákat (Rogalski, Lipatti, Valentin Gheorghiu, Myriam Marbé, Vasile Herman, Dan Corneliu Georgescu és mások).

11. Orosz iskola

A hét évtizedes komoly elnyomás ellenére, az orosz zeneszerzők egy csoportja az októberi forradalom után is írt egyházi zenét.

Nyikolaj Obuhov (1892–1954) *Az élet könyve* címen írt befejezetlenül maradt oratóriumot János Jelenések könyve alapján, s ebben gyümölcsöztette Szkrjabin elvont eredményeit és eljutott a dodekafóniáig (1926, 1946).

Galina Usztovolszkaja (sz. 1919) kimondottan templominak szánt művével a rekviemből vett címekkel hangsúlyozta a különböző összetételű együttesekre írt ciklus egységét (1970–1975).

Szofja Gubajdulina (sz.1931) a harmonikát is magában foglaló kamarazenekarra írt *Hét szava* (Krisztus hét szava is olvasható tételenként – 1982) a keleti egyház szerzeteseinek sajátos éneklésmódját is felhasználja művében.

Rogyion Scsedrin (sz. 1932) ószláv liturgikus énekeket énekhangra és zongorára dolgozott fel, az ortodox kórusok hangzásvilágát idézve. A kilenc tétéles ciklus kezdő- és zárótétele azonos, a két tétel alaphangulata a gyász és kétségbeesés (1988).

Szergej Szlonimskij (sz. 1932) *Antifóniák* c. egytétéles munkájában a nem temperált hangolású vonósnégyesre elevenítette fel a középkori műfajt, a népzeneből vett harmad- és negyedhangok felhasználásával (1970).

Jurij Buzkosz (sz. 1938) a régi orosz koráléneklésre és ennek sajátos hangsoraira (oktoechos) építette fel héttétéles szimfonikus szvitjét, melyben eljutott egyfajta diatonikus tizenkétfokúsághoz (*Régi orosz festészet*).

IX.

A 20. század magyar egyházi zenéje

A 20. századi egyetemes egyházi zenéhez hasonló gazdagságot, változatosságot mutat fel a magyar vallásos zeneirodalom is. Az egyetemes egyházi zene történelméből ismert témák mellett sajátosan magyar forrásokból felszínre kerülő anyag is megtalálható itt (*Psalmus Hungaricus* stb.) s ez az egyetemes egyházi zeneirodalom gazdagodását is jelenti.

Dohnányi Ernő (1877–1960) jelentős egyházi alkotása a *Szegedi mise*, melyet az ún. fogadalmi templom felszentelésére írt (1930). A liturgikus zene szabályait még pozsonyi diákéveiben megismerte, így most alkalmazhatta. Művét négy szólista, két vegyeskar és zenekar számára komponálta. A kórus helyenként tizenkét szólamúvá terebélyesedik. Credójának témája ostinato-szerepet kapott az egész tétel folyamán, s erre a témára írt tizenöt variációt. A *Szegedi mise* Dohnányi ellenpontozó művészetének egyik kimagasló példája. *Stabat matere* hat, illetőleg kétszer három-három szólamú alkotás. Az f-moll alaphangnem a mű végén ünnepélyes ki-csengésű F-dúrrá fényesedik (1953).

Bartók Béla (1881–1945) nem írt kimondottan egyházi zenét (pontosabban: liturgikus muzsikát), de feldolgozott istenes szövegű népdalokat (*Adjon az Úr Isten – gyermekeknek*, II. 40., *Jaj Istenem, kire várok – négy magyar népdal*; *Román kolinda-dallamok* [1915]; *Istenem, Istenem, áraszd meg a vizet – nyolc magyar népdal*; *Istenem, Istenem – székely dalok* [1931]). Mikrokozmoszában találunk *Korál* című darabot is (I. 25.). Egynemű kórusai közül az *Isten veled*, valamint a *Mihály-napi köszöntő* egyben vallásos szövegűek is. Két utolsó nagy művében, a *III. zongoraverseny*, illetőleg a *Brácsaverseny* középső tétéle, az *Adagio religioso*, az előbbi Szabolcsi Bence szerint korálok szépségét idézi. E tételekben letisztultan ábrázolta önmaga erőteljes és eredeti világát, melyben helye volt a „religioso” lelkiállapotnak is.

Kodály Zoltán (1882–1967) gyakran fordult egyházi anyaghoz. Fiatalkori művei között található az *Ave Maria* két változata (1897, illetőleg a harmincas évek közepe) – e vegyes kari feldolgozásokat később kiegészítette egy orgonakíséretes női karra szóló változattal (1900). Ady-vers segítségével is kifejezésre juttatta vallásos érzelmeit (*Ádám, hol vagy? – 1915–1918*). Későbbi műveit kiegészíti néhány hangszeres alkotás – *Orgona-preludium*, *Csendes mise* (1931, 1942). Felbukkannak vallásos jellegű darabok a bicíniák között is (*Karácsonyi ének*, *Csillagok teremője*), dallamok a Cantus Catholiciból, vagy Misztótfalusi Kis Miklós bűnbánati szerzeménye a kolozsvári tűzvészről. Felnőtteknek szánt kórusművei szebbnél szebb feldolgozásokat tartalmaznak, lett légyen szó kölcsönzött vagy saját dallamokról. Külön kötetben jelentek meg női, gyermek- és férfikórus művei: gyermekeknek a *Jelenti magát Jézus* (1927), *Vízkereszt* (1933), *Harmatozzatok* (1935), *Harangszó* (1937). Máskor hangszerkísérettel látta el a gyermekhangot: *Angyalok és pásztorok* (1935), *Karácsonyi pásztortánc* (1935), *Jézus és a gyermekek* (1947). Mindezek és a későbbiek nagyban segítettek a kibontakozó magyar ifjúsági énekkari mozgalmat (*Éneklő ifjúság*). A *Pünkösödölőben* egyházi és világi, pontosabban népi forrásokban fellelhető egyházi énekeket választott ki a feldolgozásra. E művéről írta Tóth Aladár: „...színekben, formákban talán leggazdagabb, legpompásabb gyermekkórus. Négy tétel kapcsolódik itt szorosan egymáshoz és bennük kettős kontrasztként: a Biblia szimbólumvilága és a természet...szépsége, a templom és az ifjú szívekben bimbózó szerelem boldog ünnepi éneke. Az első tétel a tüzes nyelvek csodáját ecseteli átszellemülten, tiszta hangon, kristályosan ragyogó színekkel.” A *150. genfi zsoltárt* női karnak is javasolta – a feldolgozás jellegzetesen reneszánsz hangzásokban bővelkedik, zárófordulatai, cezúrái is a Palestrina-stílusra emlékeztetnek. Kodály egyházi művészetének ünnepi hangja romantikus pátosz nélkül, európai és magyar hagyományokon épül fel.

Vegyeskari művei közül kiemelkedik a *Jézus és a kufárok* (1934), melyben hagyományos anyagból formált eredetien újat (például dallamos moll orgonapont felett újszerű hatást kelt átmenő és váltó hangokkal). A mű bibliai szövegre épül (János evangéliuma 2,13–16). Meg-

döbentő erővel festi Jézus bevonulását a templomba és Isten házának megtisztítását. Drámai erővel eleveníti meg a kufárok csoportját a polifónia eszközeivel. Jézus hangja meleg, bensőséges, máskor lázadó, a szenvedélyben megtisztult, vagy szikrázó haraggal telített, amikor a pénzváltók asztalait feldönti és szétszórja pénzüket. Illusztratív eszközökkel érzékelteti ezt a mozzanatot is (üres kvintek, ill. futamok a szerteguruló pénz képét idézik). Orgonaszerű akkordok kísérik Jeruzsálem felbukkanását, a város megpillantását. Drámai vízió a mű lezárása. Tóth Aladár szerint „a Kodály-muzsika drámai erejének kétségkívül egyik leghatalmasabb megnyilatkozása ez a jelenet (a szövegben a tömeg kiáltja: rablók, rablók!). A kifejezés intenzitása és tömörsége csak annál bámulatosabb, mert egyúttal a lélekrajz rendkívüli gazdagságával és finomságával párosul. Szenvédélyes kitöréssel, elfojtott dühökkel, riadt borzadásokkal.” A grandiózus záróakkord tiszta, fényes harmóniájával ér véget a mű.

Néhány vegyeskari alkotása szintén egyházi zenéjét képviseli. Így az *Ének Szent István királyhoz* (több változatban, 1938), *Semmit ne bánkódjál* (Szkhárosi Horvát András énekének feldolgozása a nagykőrösi református tanítóképző fennállásának 100. évfordulójára, 1939), *Az első áldozás*, *Adventi ének*, *Siratóének*, *Te Deum* stb. A fennebb említettekhez soroljuk a jellegzetesen protestáns hagyomány gazdagítására szánt genfi zsoltárok feldolgozását (51, 114, 121), vagy Balassi Bálint *Szép könyörgésének* bűnbánó szövegét elmélyítő megzenésítését (1943).

A *Psalmus Hungaricus* (1923) Pest és Buda egyesítésének 50. évfordulójára készült, a Székesfőváros közönségének szóló ajánlással. Kecskeméti Vég Mihály 16. századi zsoltárparafrazisának nyomán tenorszólóra, vegyeskarra, ad libitum gyermekkarra, orgonára és zenekarra. Ez a mű alapozta meg nemzetközi síkon a zeneszerző hírnevét. A történelmi ének hangvétele a tenor szólamban érvényesül (szándékos archaizálás nélkül). Huszadik századi zenei eszközökkel a népdal hatásának (nem idézésének!) súlya alatt oldotta meg zeneszerzői feladatát. Kodály nyelvi-stílusbeli sajátos vonásai dallamépítkezésben, harmonizálásban, hangszerelésben, kórustechnikában jutnak kifejezésre, tökéletes formai egyensúlyt alkotva. Forma szempontjából a mű rondó, alaptémája (*Mikoron Dávid*), gregorián és népi forrásokban gyökerező la végű pentaton dallam. E rondótéma keretezi a művet: indítja és zárja (unisono, mely a lezárában mindössze nagyböggő kíséretével hangzik el a kórusban). Visszatéréskor az aranymetszés szabályainak megfelelően jelenik meg (először kilenc ütemes, 44 nyolcad: 27+17 tagolással), visszatéréskor: nyolc ütem, 5+3 tagolással). A mű folyamán számos arculatot ölt a tartalomtól függően (pl. az igazmondás, az igazak megtartása, a szegények felmagasztalása, vagy fokozással a sírás, könyörgés kifejezéseiként). Külön és hangsúlyozott szerepet kapott a műben a szünet. Néhány fontosabb stílusvonása:

- a) kettős volta-elemek alkalmazása a főtémában,
- b) kismásod esdeklő, panaszos jellege, a sírásmotívum háromféle alakja a síró-kórusban,
- c) a váltóakkord, többidejű váltóhang alkalmazása (*Elfutottam volna...*),
- d) keserű, kurucos hang (kitöréshez: hozzáfogható nincsen álnokságban),
- e) csúcspont-technika alkalmazása (a magas h egyszer fordul elő az énekhangban),
- f) ambitus = 1–10 fok,
- g) nápolyi szextnek dominánsként való alkalmazása („Kodály-domináns”),
- h) tiszta kvartok pentaton jellegű alkalmazása, úgyszintén a kisterc alapvető építkezési elemként való bevonása,
- i) az ún. komplementer-viszony a *Psalmus*ban a mű tartalmi csúcát képviseli (a-moll: sírás, könyörgés, kétségbeesés, átok),
- j) Desz-dúr, Cisz-dúr: feloldás, Kodály képeinek ereje a kifejezés sokarcúságában rejlik, pl. a *Psalmus* kezdő akkordjának ötféle alkalmazása (dallami, hangzási, funkciós, vonzási, harmonizálási jelentés),
- k) a mű szimbólumai közül kiemelkedik a tiszta kvint: igaz ember, őszinte barát; a szűkített kvint: hamis ember, álnok barát.

A *Magyar Zsoltár*ként is emlegetett *Psalmus* vigasztalásul szolgált a magyar népnek sorscsapások idején, kifejezésre juttatja a magyar nép életerejét és Istenbe vetett hitét. Értékelésére a szakirodalomból idézünk: „Ez a zsoltár gazdag, oly csodálatos mélységekben és magasságokban, melyek Kodály Zoltánt a magyar muzsika legelső nagyságai közé emelik...Kodály Zoltán e kórusműve...azokba a tiszta, nemes, művészi magasatokba emelkedik, amelyek csak egy Bach mértékével érhetőek el.” (Cserna Andor) „A *Psalmus Hungaricus*ban íme, egyesítve lépnek fel az eddig elkülönült csoportok: a női hangok megdicsőült lírai világa éppoly lélegzetelállítóan kavargó drámai tényezővé válik, akár a férfikar heroikus aktivitása, hatalmas éposz születik itt...” (Szabolcsi Bence). „Csodálatos mű ez a zsoltár. Talán a legbevégeztebb remek, amit a magyar muzsika eddig alkotott”. (Kern Aurél)

A *Budavári Te Deum* (1936) bizonyos értelemben összegező jellegű: tartalmaz ismeretlen forrásból származó szlávos anyagot (*Miserere*), pentaton jellegű gegorián recitativ-nyomokat (*Patrem...*), Verdi Don Carlosának hatása is érezhető (*Te ergo que sumus*), sőt a Bánk bánra is emlékeztet helyenként a hangvétel (*Tu Patris sempiternus es Filius*), a római egyházi zene fénykorát a kórus felett elhangzó szóló sejteti (*In aeternum...*).

A *Missa brevis* (1944 vége „in tempore belli”) a pentaton elemek túlsúlya, a vokális ellentét érvényesítése Palestrina-tanulásokkal a békevágy kifejezése. Itt néhány apró kivételtől eltekintve (*Kyrie, Sanctus*), Kodály lemondott a szokásos mondatismétlésekről. A zenekari bevezető után fokozatosan emelkedik a mű csúcspontjára, az *Agnus Deire*, melyben különös súlyt kapott a *Dona nobis pacem*. A *Da pacem* kiemelésével az *Ite missa est* összefoglalásában is találkozunk.

Kodály átírta J. S. Bach három korálelőjátékát – gordonkára és zongorára, köztük a *Vater unser im Himmelreich* kezdetűt (1924).

Zeneszerzői tevékenysége a magyar protestáns muzsika új szakaszának fejlődése szempontjából is jelentős: iskolájából a protestáns muzsikusok sora került ki. Pikéthy Tibor (1884–1972) elsődleges szerepet szánt művészetében az orgonának (*Introductio és fuga, Két preludium és fuga, Orgonamuzsika* – 1947). Kivételesen fordult az énekhanghoz (*Tu es Petrus* kórus+orgonakíséret, *Missa pro pace*, 1934).

Árokháty Béla (1890–1942) a genfi zsoltárok teljes sorát dolgozta fel orgonára a középkori és modern zene hagyományainak szellemében (*Psalterium*, 1941). Ő szerkesztette a mintaszerű jugoszláviai református énekeskönyvet (1939), valamint a *Korál* című énekkari kiadványsorozatot. Zsoltárfeldolgozásaiból a *Zengjen hálaének* (1936) és a *Magyar Zsoltár* című kötetek is tartalmaznak. (7., 12., 13., 25., 47., 51., 66., 138., 150. sz. zsoltárok).

Ádám Jenő (1896–1982) egyike elméleti egyházzenei szakembereinknek is, részt vállalt az 1948-as *Próbaénekeskönyv* összeállításában. Zeneművei közül a *Magyar Karácsony* (1929) című dramatizált munkája ismeretes, néhány feldolgozását a *Magyar Zsoltár* című kötet közli (8., 77. sz. zsoltár).

Bárdos Lajos (1899–1986) a Kodály utáni nemzedék (egyben Kodály-tanítvány is) egyik legtevékenyebb egyházzenei muzsikusa. Részt vállalt a római katolikus egyházzene megújításának munkálataiban, számos feldolgozással gyarapította a *Harmonia sacra* (1934) című gyűjteményt, akárcsak az ezt követő népszerű és modern hangvételű *Magyar Cantuálét* (1935). Szerzeményei egyrészt az énekszerűség-re-énekelhetőségre alapoznak, másrészt modern elemeket is tartalmaznak – széles körű egyetemes tájékozottsága folytán. Ismertebb és jelentősebb művei közül való a *Missa tertia* (1947), *Recordare* (offertorium, 1948), *Pázmány Péter himnusa* (1947), *Trónodhoz lépünk*. Sík Sándor szövegére írta *Alexius* c. misztériumjátékát (1946). Felénk is gyakran elhangzottak/elhangzanak kisebb-nagyobb kórusművei (*Az angyal énekel, A keresztfához megyek, Ah, hol vagy magyarok királya, Istené az áldás* stb.). A *Magyar Zsoltár* c. kötetben is jelen van két genfi zsoltárfeldolgozásával (23., 122.). Nálunk Nagy István szólaltatott meg számos Bárdos-művet (*Az Uristent magasztalom, Zengd az egekben ülőt* stb.). Bárdos sokat tett a magyar énekkari kultúra felvirágoztatásáért (karmestere volt és országos hírre emelte a Cecília, a Palestrina és a Budapesti Kórust. Oszlopos tagja volt az Éneklő Ifjúság

mozgalomnak, a Magyar Dalosszövetség Országos vezetőségének). Tudományos kötetei egyházzenei vonatkozásban is kiemelkedők (*Modális harmóniák*, 1961, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*, 1976). A magyar zenetudomány még adós a teljes Bárdos életmű felmérésével, összegezésével.

Csomasz Tóth Kálmán (1902–1988) kiemelkedő himnológiai tevékenysége mellett (*Énekeskönyv magyar reformátusok használatára*. Próbakiadás, 1948 – Révész Imre püspökkel, Karácsony Sándorral, Ádám Jenővel –, Cs. T. K. a könyv szerkesztője volt; *A református gyülekezeti éneklés*, 1950, *Halotti énekeskönyveink dallamai*, 1957; *Dicséjétek az Urat*, 1971, 1995), zeneszerzőként kétszólamú feldolgozásaiból jelentetett meg egy füzetnyit a Református Egyházzenei Munkaközössége (1997). Bicíniumai, tricíniumai mind a családi, mind a gyülekezeti kóruséneklés előmozdítását szolgálják. Az említett füzet zsoltárokat (1., 22., 40., 45., 51., 75., 93., 97., 110., 118., 123.), dicséretet tartalmaz (167., 196., 314., 317., 320., 327., 328., 339., 426., 455., 465., 521.).

Farkas Ferenc (sz. 1905) eredeti erdélyi dallamok felhasználásával komponált egyfelvonásos betlehemi játékot, *Missa brevis* – mint egész művészete – komoly szálakkal kapcsolódik az olasz zenei hagyományokhoz. Zsoltárfeldolgozásokat az ő életművében is találunk (3., 6., 8., 33., 61. sz.).

Gárdonyi Zoltán (1906–1986) szintén sokat fáradozott a magyar protestáns zene fellendítésén, kisebb-nagyobb – a capella vagy hangszerkíséretes – kórusművekkel (*Isten a mi oltalmunk, Az Úr az én pásztorom, Krisztus feltámadta*), zsoltárfeldolgozásokkal (a *Magyar Zsoltárban*: 26., 51., 54., 107., 121.). Számos művét hangszerkísérettel bocsátotta közre (*Mondjatok dicséretet, Hű az Isten, A tékozló fiú, Légy hív mindhalálig*, vagy *Jöjjetek, hívők* – orgonakísérettel, *Dávid éneke* – lant-, gitár-, hárfakísérettel, *Öt régi magyar ének* – orgonakísérettel). Tisztán hangszeres egyházi műveket is alkotott (*Három orgonakorál, Sonata secunda* – orgonára, *Kész az én szívem*, vagy a 103. és 148. zsoltár) – szintén orgonakísérettel.

A kolozsvári születésű (élete második felében Svájcban élő) Veress Sándor (1907–1992) gyermekkórusoknak szánt egyházzenei feldolgozásokat/műveket alkotott (*Karácsonyi kantáta eredeti népi énekek felhasználásával, Betlehemi kántáló*). Némely esetben az énekhangot orgonakísérettel egészítette ki. *Psalmus Augustini* címen 1944-ben jelentetett meg francia impresszionisztikus, neobarokk vonásokkal színezett művet, miközben visszanyúlt a gregoriánig (e műve Babits-fordításokkal is énekelhető).

A nagyváradi származású Halmos László (1909–1988) zeneszerzőként és karmesterként szolgálta a r. k. egyházi zene ügyét. Gazdag zeneműjegyzékében sűrűn jelennek meg egyházi darabok. Nagyobb terjedelmű egyházi alkotásaként tartja számon a lexikográfia miséit (*Missa polyphonica*, 1949), vegyeskarra és orgonára írott *Karácsonyi miséjét* (1946), *Győri miséjét*, 1947). Nyomtatásban is megjelent kórusműveiből való a 99. zsoltárból kölcsönzött *Jubilate* vegyeskarra, *Kantátéja, Rekviemje, Te Deuma*. Ismertebb kórusművei *Minden földek Istent dicséjétek, Az Úr téged meghallgasson, Én Istenem, én erős Istenem*. A *Magyar Zsoltárban* hat feldolgozása található (20., 22., 32., 100., 108., 150.)

András Bélát (1909–1980) zsoltárfeldolgozásokkal tartjuk számon (1., 3., 8., 80., 90., 136., 141., 147.).

Rezessy László (1912–?) néhány egyházzenei gyűjteményt adott ki (*Adventtől Adventig*, 5 füzet, 1947–1949), számos kórusműve jelent meg (*Szép hajnalcsillag*), írt még korálbicíniumokat, feldolgozott genfi zsoltárokat (33., 48., 125.)

Vass Lajos (sz. 1927) a kóruskultúra lelkes ápolója volt karmesterként is (Magyar Néphadsereg Férfikara, Vasas Kórus). Zeneszerzőként oratóriumokkal és zsoltárfeldolgozásokkal járult hozzá egyházi kóruskultúránk fejlődéséhez (*Mathias Rex*, 1970, *Kőrösi Sándor üzenete*, 1984, 23., 46., 78., 102., 125. zsoltár).

Draskóczy László (sz. 1940) *Intonáció-gyűjteményt* szerkesztett, mely előjátékokat tartalmaz három füzetben a Református Énekeskönyv egyes dallamaihoz (1993). Egyszerű énekel-

dolgozásokat tett közzé három- és négyszólamú vegyeskarra – két füzetben, *Jövel Szentlélek Isten* című éneket három szólamra és zenekarra.

Természetesen hosszú azoknak a névsora, akiket néhány kisebb-nagyobb zeneművel tart számon az irodalom. Ezeknek a szerzőknek az életműve részben lezárt (a fiatalabb nemzedékhez tartozók még alkothatnak). Ilyen értelemben megemlíthetők: Lajtha László (1892–1963, misékkal, *Magnificattal*, himnuszaiival), Vaszy Viktor (1903–1979, *Karácsonyi kantátájával*), Vikár Sándor (1905 – kórusművekkel), Kenessey Jenő (1906–?), Balassi megzenésítésével – *Bocsásd meg Úristen* –, zsoltafeldolgozásaival), Viski János (1906–1961, kórusműveivel – *Foházkodás*, *Hozsánna*), Szőnyi Erzsébet (sz. 1924, az Énekek Éneke alapján keletkezett oratóriumával), Petrovics Emil (sz. 1930, oratóriumával), Horváth Károly (zsoltafeldolgozásaival).

X.

A romániai magyar egyházi zene

Előzményei között számon tartunk néhány sajátos és fontos tényezőt, melyek hangsúlyozottan mutatják jellegét – néha korai eredményeit, máskor lemaradását a magyar egyházi zene jelentős fórumaitól.

A 16. században napvilágot lát az erdélyi – pontosabban a kolozsvári – nyomdában néhány olyan kottás énekeskönyv, gyűjtemény, mely egyházi anyagot is tartalmaz. Bartha Dénes figyelt fel arra a tényre, hogy a Régi Magyar Könyvtár nyilvántartott értékei közül hét kötetből öt Kolozsvárt jelent meg a Heltai nyomdában, s ebben Tinódi *Cronicájában* (1554), Hofgreff *Énekeskönyvében* (1560) Heltai *Cancionáléjában* (1574) zenei anyag is található.

A 17–18. századi értékeket elsősorban az énekeskönyvek képviselik: Kájoni János *Cantionale Catholicuma* (1676, 1719, 1805), a nagyenyedi Bágyi Fábián László és Köpeczi Bodos Sámuel jóvoltából megjelent *Nagyenyedi Halottas Énekeskönyv* (1769), ezt megelőzően röviden *Impressum* címen emlegetett kolozsvári kottás református énekeskönyv (1744, 1751, 1761), majd ennek revideált kiadásai (1777, 1778).

Európai szintű zenei, illetőleg egyházzenei élet bontakozott ki Patachich Ádám püspök idején Nagyváradon, ahol ének- és zenekar működött, főleg Michael Haydn (Nagyváradon, 1757–1762) és Karl Ditters von Dittersdorf (Nagyváradon, 1765–1769) karmestersége idején. Gyulafehérváron Geleji Katona István megjelenteti – a fejedelem támogatásával – az *Óreg Graduált félezernél több dallammal és kortörténeti jelentőségű előszóval* (1636).

Maróthi György (1715–1744) debreceni professzor compendiumait, énekeskönyveit ismerték és használták a nagyenyedi Bethlen Kollégiumban és a kolozsvári Apáczai iskolában, sőt Maróthi nyomán Székelyudvarhelyen két többszólamú gyűjtemény is keletkezett (Nagy Mihály, 1753, Orbán Zsigmond, 1766) – tanúságaként annak, hogy a kollégumi kóruskultúra ebben az időben itt is virágzott.

Egyházi zeneszerzésről csak a 19. századtól kezdve beszélhetünk (Kájoni néhány kis miséje kivételt képez). Ruzitska György (1789–1869), a bécsi iskola neveltje, művei között találunk egyháziakat is: öt misét, *Rekviemet* (1829), *Te Deumot* (1850), egyházi ének feldolgozásokat a kolozsvári zenekonzervatórium növendékei számára.

Farkas Ödön (1851–1912) a budapesti Zeneakadémia neveltje, számos egyházi zenemű szerzője; három miséjéből egyikkel Haynald-díjat nyert. Nyomtatásban megjelent *Ave Mariája*, melyben a kromatikát fontos eszközként használta.

Beleznay Antal (1859–1915) a nagyváradai székesegyház karnagya és polgári iskolai zenetanár egyházi művei között találunk két misét (G-, F-dúr), orgonára és női karra komponált *Salve Regina* című darabot, *Tantum ergót* és *Ave Mariát*.

Borsay Samu (1860–1944) előbb Nagyenyeden, majd Kolozsvárt dolgozott. *Korálkönyve* három kiadást ért meg (1892, 1911, 1929), harmadik kiadása napjainkban is használatban van. Mielőtt Magyarországra távozott volna, Kolozsvárt Beethoven *Missa solemnisét* és Brahms *Rekviemjét* vezényelte (1919).

Az első világháború után lényegesen megváltozott a zenei élet is. Az intézményes élet ketei leszűkültek s ez károsan befolyásolta az egyházi zenét is. A zenészek egy csoportja elhagyta az országot és Magyarországon, vagy még távolabb keresett megélhetési lehetőséget. A helyben maradottak első csoportja a két világháború között fejtette ki tevékenységét.

László Árpád (1864–1960), Erkel, Liszt és Dvorák tanítványa, a marosvásárhelyi életben végzett kiemelkedő zenepedagógiai munkát, zeneművei közül való a budapesti nemzetközi versenyre, énekhangra és zongorára komponált és díjazott műve, az *Ave Maria*.

Pogatschnigg Guidó (1867–1937) a bánási német zenekultúra ügyét is szolgálta. Magyar énekkari művei között találkozunk egyháziakkal is (*Ave Maria*, gordonka-kísérettel, *Tenebrae factae sunt* – mindkettő vegyeskarra, 1934).

Szemethy Géza (1868–1946) elméletileg is megalapozott tudású szerző (Palestrina stílusáról írott disszertációval doktorált Rómában). Kórusművei között találjuk a több változatban is elkészült *Te benned bízunk* kezdetű zsoltárt, valamint az *Itt van szívem* című hozsánnaéneket (ez utóbbit egynemű karra, imitációs eszközökkel).

Metz Albert (1868–1925) a marosvásárhelyi zenei élet irányítója volt (a városi zeneiskola igazgatójaként a Református Énekkart irányította haláláig).

Veress Gábor (1869–1937) a kolozsvári tanítóképző és zeneiskola neveltje, zenei tevékenysége pedig a nagyenyedi ref. tanítóképzőhöz és a Romániai Magyar Dalosszövetséghez kapcsolódik. Egyházi zeneművei között elsősorban kórusműveket találunk (*Gyászdalok* – 1901, 1911, *Temetési énekek*, 1909). *Korálkönyve* két kiadást ért meg (1909, 1925, a hozsánnaénekeket is magában foglaló kiadás 1929-ben látott napvilágot és egy 1971-es hibajegyzékkel kiegészítve, napjainkban is használatos). Harmonizálásában érezhető a népi-egyházi hangnemek hatása, feldolgozásai egy árnyalattal egyszerűbbek a Borsay Samu-féle *Korálkönyvben* levőknél.

Fövényessy Bertalan (1875–1967) előbb Sárospatakon tanított, majd a század első éveiben Nagyenyedre került. Kántorok részére *Magyar Orgonakönyvet* állított össze, s közzétett egy száznál több elő- és utójátékot tartalmazó kötetet. A kóruskultúra lelkes híve volt, előbb a német mintájúnak, majd kapcsolatba került a népi irányzattal is. Megzenésítette a genfi zsoltárok ciklusát, ezek a bécsi klasszikus stílus hatásáról vallanak. Kórusműveihez néha maga írt szöveget (*Édes Atyánk*).

Bródy Miklós (1877–1949) *Támár történetét* dolgozta fel a Biblia alapján, háromfelvonásos opera keretében. A mű Budapesten került bemutatásra *Az ígéret földje* címen (1929).

Tárcza Bertalan (1882–1950) a romániai magyar kóruskultúra lelkes híve, szervezője volt. Egyházi művei is elsősorban kórusok számára készültek a bécsi klasszicizmus tapasztalatai alapján, de a Liedertafel hatása alatt (*Elalszunk, de nem örökre, Eltávozol, Hatalmas Úr, mért látogatsz, 46. zsoltár, Az Úr csodásan működik, Békesség Istentől, Ez esztendőit megáldjad, Kiáltásom halld meg, Isten stb.* – férfi-, illetve vegyeskarok számára).

Delly Szabó Géza (1883–1961) kolozsvári evangélikus tanítóként több énekkart vezetett, e kórusok igényeihez és színvonalához igazodva írta műveit nemegyszer. Népdalfeldolgozásai között is található istenes szövegű (*Én Istenem, minék élek*), gyászkórusai a korabeli (nagyobbara) helyi igényeknek tettek eleget (*Múló a világ, Elvégeztem életemet, Bánat és fájdalom*). Hangszeres kamarazenéjét képviseli *Andante religiosója*. *Missa solemnise* zenekarra, énekkarra és orgonára készült (1931), s a budavári templomban mutatták be (1932). *Mi Atyánk* címen kantátát írt ének- és zenekarra, orgonára és szőlőkre. Kolozsvárt mutatták be (1938). Templomi énekekből teljes ciklust állított össze – orgonakísérettel. Héber nyelvű oratóriumot is komponált az első világháború után (1919). Komponált Pósa Lajos-, Reményik Sándor-szövegre is (*Hajlékodbá, templomodba*, ill. *Ige*). A reformáció emlékére írta nagy vegyeskarra terjedelmes, imitációkban gazdag művét: *Térj magadhoz, drága Sion*.

Haják Károly (1886–1970) bár karmester is volt, ritkán írt kórusok számára. Vegyeskarra dolgozta fel a 42. zsoltárt (1932). Bibliai történetből ihletődött *Judit*, illetve *Judit és Holofernesz* című vegyeskari művében (1921) (később átírta férfikarra, 1927).

Rezik Károly (1887–1968) karmesterként és előadóművészként népszerűsített számos egyházzenei alkotást különböző városokban.

Csíki Endre (1888–1949) zenekari nyitányt komponált Jézus életéből ihletődött festmény alapján (*Ecce homo*, 1931).

Domokos Pál Péter (1901–1992) egyházi énekeskönyvek ismertetésére vállalkozott. A csángókra vonatkozó átfogó munkák mellett (*A csíki énekeskönyvek*, 1929, *Zemlényi János kéziratos énekeskönyve*, 1939, *Cantionale Catholicum...*, *Édes hazámnak akartam szolgálni...*, 1979). Az elemi iskolai énekeskönyvekben számos egyházi énekeket is közzétett (*Elemi iskolai énekeskönyv az I–VII. osztály számára*, 1939). Kozma Géza (1902–1986), bár maga csellista volt, zongorára írta *Karácsonyi hangok* című darabját.

Viski János (1906–1961) kolozsvári éveiben előadóművészként volt ismeretes, itt írta *Hozsánna* (1937) című igényes kórusművét.

Jagamás János (1913–1997) az 1990-es években készülő *Unitárius Korálkönyv* számára harmonizált meg a modális zene szellemében harmincnál több éneket (*Adj békességet, Dicsérlétek az Urat, Én Uram, Istenem, Krisztus feltámadta* stb.).

Jodál Gábor (1913–1989) élete végén harmonizált meg a református énekeskönyvből több halleluja-éneket egynemükarra (*Maradj velem, Az áldott orvos közeleg, Az Úr csodásan működik, Jobban tiéd, Uram*).

Márkos Albert (1914–1981) szintén az *Unitárius Korálkönyv*be szánt tucatnyi négyszólamú feldolgozást (*Adjunk hálát mindnyájan, Dicsérlek tégedet, Szent Fiadnak, Istenünk, A pünkösddnek jeles napján* stb.).

Ismert történelmi okból kifolyólag a fiatalabb nemzedék 1989 előtt ritkán fordult egyházi témákhoz. Az utóbbi évtizedben jelentkezők többnyire énekkarok számára komponáltak.

Birtalan József (sz. 1927) újabb műve többek között az *Erős várunk*, vegyeskarra, strófikus formában; a 3. zsoltár (*Mennyien vannak ellenségeim*) vegyeskarra, imitációs elemek felhasználásával, nyomtatásban *Reggeli imádság* címen látott napvilágot (1993).

Kozma Mátyás (1929–1994) néhány zsoltár- és hozsánnaének-feldolgozást hagyott hátra (*No minden népek, Jobban tiéd, Uram* – vegyeskarra). Orgonaműben állított emléket Kájoni Jánosnak (*Magister in organo*, 1991).

Zoltán Aladár (1929–1978) szintén az új *Unitárius Énekes- és Korálkönyv* munkálataiba való bekapcsolódás révén dolgozott fel négyszólamú vegyeskarra/orgonára majdnem harminc éneket, visszafogott, egyszerű technikával (pl. *Atya Isten, tarts meg minket, Az Úr Isten Ádám atyánknak, Könyörülj, Úr Isten* stb.). Ezek között zsoltárok is találhatók.

Bács Lajos (sz. 1930) karmesteri munkája mellett újabban zeneszerzés felé is fordult, s így került sor egy magyar karácsonyi énekek variációs formában való felhasználására.

Terényi Ede (sz. 1935) 1989 előtt dolgozta fel orgonára Misztótfalusi Kis Miklósnak az 1697-es kolozsvári tűzvész alkalmával írt éneke dallamát (*Változatok egy 17. századi témára*, 1970). 1990 után írta *Krisztus hét szava a keresztfán* című művét, melynek Kyrie-tételébe Kájoni János *Missa Siculorum*ából kölcsönzött témát épített be (1996). *B-A-C-H* című orgonaművének tételcímei egyházi zenéből kölcsönöztek (*Introitus, Dies irae, Gloria, Kyrie*). A *Nyolc boldogság* című munkája bibliai szövegre épül. A *Semper felice* orgonadarab, Jézus születését önti hangokba. Egyházi kórusművei között tartjuk számon *Jöjj el, Szentlélek Isten c. három templomi dalát, a Négy evangéliumi ének* 1466-os csángóforrásból táplálkozik. Tudunk néhány igényes kórusművéről is (*Bírdad Úristen/Régi könyörgés, Kegyes ének*).

Szabó Csaba (sz. 1936) még romániai időszakában, 1975-ben írta vonózenekari művét Kájoni *Kyrie eleison* dallamára. Több szerzőhöz hasonlóan ő is beállít korált hangszeres műbe (*Parlando giusto e corale*, zogorára, 1973).

Csíky Boldizsár (sz. 1937) újabban írt egyházi jellegű műveket (pl. Szilágyi Domokos *Pogány zsoltárok* részletére: *Haragoznak Monostoron*) gondos prozódiaival, lényegében homofon technikával.

Saja Sándor kis korálkönyvét (1923) a Királyhágómelléki Egyházkerületben használta a kántorok egy csoportja.

Néhány művel szorványosan mások is jelentkeztek (Bánáss László: *Postula me*, Bihari Sándor: *Ragyogni láttam*, Biró László: *Sanctus*, Soós András: *Ave Regina*). Privorszky Károly műveiből csak a címetek ismerjük, magukat a műveket elsodorta a második világháború szele.

Függelék

1. Zenetörténeti kisszótár

abszolút zene – régi, ma már elavult fogalom: olyan zene, amely a programzenével ellentétben, lemond más művészeti ággal, irodalommal való képzettársításról

a capella – hangszerkíséret nélküli, tehát énekhangra, énekkarra írt mű, a Palestrina-stílus egyik alapvető sajátossága

accentus – 1. a gregorián éneknek az a típusa, amelyet szólista (pap), tehát nem kórus énekel, 2. szótagoló (szillabikus) énektípus, szemben a melizmákat tartalmazó *concentus* dallamokkal, ill. éneklési móddal

accompagnato – kísérettel ellátott (pl. recitatívo)

adagio – 1. lassan, 2. ciklikus művekben bensőséges hangulatú, ill. lassú tempójú tétel

ad libitum – tetszés szerint

agitato – hévvel, szenvedélyesen, izgatottan (egyaránt vonatkozik előadásmódra és tempóra)

agogika – az előírttól kisebb-nagyobb mértékben eltérő, az előadóművész egyéni képességeitől és felfogásától függő érték- és tempóváltozásokkal foglalkozó tan; a tempóváltozásokra az agogikai jelek mutatnak

akusztikus hangsor – a heptatonia secunda (vö. ott) nép- és műzenében gyakori modus, hanganyaga megegyezik a felhangsor első 13 részhangjával

alaphang – 1. a hangsor első, kezdő és névadó hangja, 2. a hangzat első eleme, kiindulópontja, alapállásban a legmélyebb hangja, 3. a részhangok forrása, 4. kombinációs hangok alapja

alapsor – a dodekafóniában és szeriális zenében a hangoknak előre meghatározott rendje (A), melyet tükör (T), rák ® és a tükörrák (TR) megfordításban is alkalmaznak (vö. szeriális zene)

aleatória – a 20. század egyik zenei irányzata, mely a rögtönzésnek biztosít alapvető szerepet, a lehetőségek kivitelezését részben az előadóra bízza

alteráció – egy vagy több hang módosítása

álzárlat – vö. zárlat

ambitus – hangterjedelem

analízis – zeneművek elemzése forma, stílus, előadás stb. szempontjából, különböző igényekkel – pedagógiai tudományos, népszerűsítési célból

anthem – az angol egyházi zene jellegzetes átmeneti műfaja a motetta és a kantáta között, melyben szólóénekek, kórus és zenekari részek váltják egymást

antifóna – zsoltárok vagy más bibliai szövegek előtt és után énekelt gregorián dallam (egymásnak felelgető kórusok előadásában)

aranymetszés – olyan arány, amelynél a kisebb rész úgy aránylik a nagyobbhoz, mint a nagyobb az egészhez (pozitív metszetben 0,618:0,382, negatív metszetben 0,382:0,618); ennek az elvnek a megfogalmazása a Fibonacci-számsor, amelyben minden szám az előző kettő összegével egyenlő (2–3–5–8–13–21–34 stb.); az aranymetszés alkalmazható formaszervezetben, ritmusban stb.

ária – opera, oratórium, kantáta része, szólóénekek formája; a zenei gyakorlatban különböző típusai alakultak ki (bravúr, da capo, lamento stb.)

arietta – kis terjedelmű ária

arioso – 1. kisebb áriaszerű átmenet az ária és a recitatívó között, 2. előadási utasítás: áriaszerűen

arpeggio – akkordelemek egymás utáni, hárfaszerű megszólaltatása

artikuláció – egyes hangok vagy hangcsoportok szétválasztása, ill. egybefogása bizonyos előadástechnikai módozatokkal; kiejtémód, melyben az egyes hangzók világos megkülönböztetése énekben a szövegkiejtésre is vonatkozik

átfedés – két zenemű egymásra másolása

átfutó hang – a mellékhangok egyike

átírás – valamely műnek az eredetihez képest más hangszer(együttes)re való átvitele

átkomponált dal – két vagy többszakaszos dal, melyben a zenei anyag – ellentétben a strófikus szerkezettel – nem ismétlődik, hanem a tartalomnak megfelelően új anyaggal bővül

atonalitás – a klasszikus-romantikus zene határozott tonális jelenségével szemben mellőzi a dúr-moll rendszert (az akkordok funkcionális szerepét); a klasszikus tonalitástól a labilis, bi- és politonalitáson át vezet az út az atonalitáshoz. Az európai zenében a harmadik bécsi iskola (Schönberg, Berg, Webern) dodekafóniája valósítja meg (=hangnem nélküli zene)

átvezetés – szonátaformában az egyes témák közti rész, mely előkészíti újabb téma hangnemét

augmentáció – ritmusképlet hangértékeinek növelése, bővítése; gyakori a polifon szerkesztésmódban, ellentéte a diminúció

autentikus – 1. olyan hangsor, melynek ambitusa a záróhang fölé terjed (a plagális hangsorral szemben); ilyen a középkori négy fő hangsor (dór, fríg, líd, mixolíd), 2. olyan hangzatfűzés, ill. zárlat, amely funkcionális irányba halad (D–T, T–S, S–D)

avantgarde – a 20. század első felének nagy hatású művészeti irányzata, mely a művészi forma erőteljes megújítására törekedett. Zenében főleg a futurizmus, expresszionizmus keretében jelentkezett, s a formák szabadabb értelmezésével és alkalmazásával gazdagította a zenei gyakorlatot. 1945 utáni változata a neoavantgarde

balett – zenés táncjáték, a 16. századtól önálló jelenetté nőtte ki magát, majd a 17. századi francia udvarban központi szerepet kapott, s hatást gyakorolt a (francia) opera kialakulására. Fejlődése összefügg a szvittel is. Önálló műfajként napjainkig fennáll

basso continuo – állandóan, folyamatosan hangzó szólam, a kíséret alapja a harmóniákra az egyes fokok felett álló számok utalnak (számozott basszus); a barokk zene egyik sajátossága

basso ostinato – a basszus szólamban következetesen (konokul, makacsul) ismétlődő dal-lamrész, motívum, figuráció; egyes műfajok alapvető sajátossága (chaconne, folia, passacaglia)

basszus – 1. mély/legmélyebb férfihang (B), 2. mély/legmélyebb férfiszólam (B), 3. az akkord (hangzat) legmélyebb hangja, 4. hangszerfajta jelzője (pl. basszusklarinét), 5. (kis) f-et meghatározó kulcs

beszédhang – a tagolt beszéd módozatainak bevonása a zenei kifejezésbe (suttogás, kiáltás, magán- és mássalhangzók alkalmazása)

betétszám – színdarabba, drámába iktatott zenei szám

betűírás – az ábécé jegyeit alkalmazó hangjegyírás, ill. tabulatúra

bevezetés – szonátaformában írott zenemű első gyors tételét indító lassú rész; ilyen funkciót tölthet be néhány akkord is, tágabb értelemben pedig egész nyitány

bichord – kis- vagy nagy szekund távolságra eső hangokból álló kétfokú diatonikus rendszer, ill. szelvény (vö. biton)

bicinium – régebben két fúvós hangszerre, újabban két énekhangra írt darab (például Kodály ciklusa: *Bicinia Hungarica*)

billentés – billentyűs hangszereken a hangképzés, megszólaltatás módja, egyes hangszereken a hangszínt, hangerőt befolyásolja (zongora, csembaló), más esetekben nincs ilyen szerepe (orgona, harmónium)

billentyűs hangszerek – a billentyű segítségével megszólaltatható hangszerek csoportja: cseleszta, csembaló, harmónium, orgona, zongora, a harmonika egyik típusa (nem soroljuk ide a billentyűket alkalmazó fúvós hangszereket)

biton – a bichorddal ellentétben két nem szomszédos hangból álló diatonikus rendszer, ill. szelvény

bitonalitás – a tonalitás lazulásával bekövetkező folyamat a modern zenében (= két hang-nem szereplése egyidőben)

bőkvartos skálák – felemelt negyedik fokú diatonikus vagy bőmásodos hangsorok (akusztikus hangsor)

bőmásodos skálák – egy vagy több bővített szekundot tartalmazó hangsorok

bővítés – alterálással növelt (méretű) nagy vagy tiszta hangköz/hangzat, ill. betoldással/kiegészítéssel terjedelmesebbé vált formarész (ez utóbbi lehet belső vagy külső)

brevis – 1. kottaérték a menzurális hangjegyírásban, 2. csökkent terjedelmű zenemű (pl. missa brevis, sonata brevis = rövidített mise, ill. szonáta)

burgundi iskola vö. flamand iskola

BWV – Johann Sebastian Bach műveinek Wolfgang Schneider által összeállított jegyzéke (1950) (Bach-Werke Verzeichnis)

cantabile, cantando – énekelve, énekszerűen, dallamosan, a dallamot kiemelve

cantatella – kis kantáta

canticum – 1. római színdarabokban hangszerkíséretes ének, 2. biblikus szövegű gregorián ének (pl. Magnificat), 3. középkori ének

cantinella – kis méretű kantáta, vö. cantatella

cantus figurális – díszített ének

cantus firmus – polifonikus szerkesztésben szólam, középkori értelemben rendszerint gregorián ének, ritkán világi melódia, pl. a conductusban vagy misetenorban (= szilárd dallam)

cantus mensurabilis – meghatározott értékekkel írt ének (a menzurális hangjegyírásban)

cantus planus – egyenlő időértékekből álló, ritmizálatlan gregorián ének

cappella – változó értelmezéssel: ének- vagy zenekari együttes; a capella = kíséret nélkül

carmen – 1. ókori lírai költemény, 2. a középkorban az ének dallama, 3. többszólamú (vokális) kompozíció, ill. annak felső szólama, 4. a 16. században imitációs hangszeres darab

centrális hang – nagyjából a hangterjedelem közepén fekvő, fontos szerepet betöltő hang, ilyen jellegű volt a görög zeneelméletben a messszé, középkorban a repercussio

cezúra, metszet – 1. lélegzetvétel, 2. tagolás a formaépítkezésben, 3. sorzáró hang a népzeneben

c.f. – cantus firmus

choral – korál, korális

chord – 1. akkord, hangzat, 2. a hangok számát jelző előtag szóösszetételekben, hangsor, hangkészlet elnevezésben (bi-, tri- stb.)

chorus – 1. angoloknál világi énekkar, szemben a choirnek nevezett egyházi kórossal, 2. fődallam a dzsesszzenében, 3. rokon nemű fúvósok csoportja

ciklikus forma – 1. többtételű műfaj gyűjtőfogalma, 2. visszatérő témával-témákkal biztosított egység

ciklus – programmal rendelkező, vagy program nélküli, összefüggő dalok, zenedarabok sorozata

climacus – dallamgyök

cluster – (akkord)halmaz, akkordtömb

coda – kóda

comes vö. fúga

concertante – versenyműszerűen, versenyezve

concertino – kis terjedelmű versenymű

concerto – 1. versenymű, 2. szólóhangszerek csoportja concerto grossóban nagy együttesel (tuttival) szemben

concerto da chiesa – egyházzenei hangverseny

concerto grosso – többtételes zenekari mű, amelyben kis együttes (concertino) váltakozva játszik a nagy együttesrel (ripieno, tutti)

concert spirituel – egyházzenei hangverseny.

continuo – számozott basszus

contrafactura – kontrafaktúra

contratenor – a tenort és a diszkantot (superius) kiegészítő szólam; a régi zenében használták magas és mély változatát is

cseleszta – a harmónium alakjára emlékeztető, oktávtranszponáló, kromatikusan hangolt acéllemezeket megszólaltató billentyűs hangszer

cselló, gordonka – a hegedűcsalád nagyméretű tagja, hangolása: C–G–d–a, hangterjedelme C – ötoktávós c-ig

csembaló – a zongora őse, a 16–17. század egyik kedvelt billentyűs hangszere; többféle alakban és más-más elnevezéssel fordult elő, néha pedálbillentyűvel építették (clavecin, clavicembalo, harpsichord, Kielflügel)

csengettyű – 1. félkörben elhelyezett csörgőkből álló ütőhangszer, 2. hangutánzásra használt tárgy, 3. héber változatáról a Biblia szól

csörgő – ütőhangszerek közé sorolt, apró, felfűzött harangocskák (csengők)

da capo – előlről, kezdettől a fine jelzésig (rövidítve = d. c.)

da capo-ária – 3 részes áriatípus, melyben a középrész után visszatér az első (A–B–A)

dalciklus – tartalmilag összetartozó műdalok sorozata

dalforma – a formai építkezés kisebb terjedelmű kerete énekes vagy hangszeres zenében; régen két- vagy háromszakaszos dalformának nevezték, ma e helyett a kis két- és háromtagúság fogalmát használják

dallam – a zene egyik fő eleme, mely a hang magasságbeli tulajdonságait aknázza ki, velejárója a ritmus; indítása, csúcspontra való eljutása, lezárása (a dallamvonal vezetése), a hangközök használata stíluskorszakok szerint változott

darab – kis terjedelmű hangszeres mű, általános értelemben zene, meghatározott programmal vagy anélkül

decibel – a hangerő gyakorlati mértékegysége, rövidítve: dB

diabolus in musica – a tritonus neve a középkorban (= ördög a zenében)

diafónia – 1. disszonáns hangközök elnevezése a régi görög zenében, 2. kétszólamú zenei megnyilatkozás a középkorban (organum, cantus gemellus)

diagramma – a hagyományos partitúra helyét foglalja el az új zenei irányzatokban (elektronikus zene); benne az egyes elemek meghatározásában fontos szerepet kap a képszerűség

diatónia – 1. hétfokú hangrendszer, melynek hangjai lépcsőzetes sorrendben szekundonként követik egymást; oktávkeretben összesen 2 kis- és 5 nagyszekund fordul elő, szabályos változással 2, majd 3 egész távolságot fognak közre (egyházi hangsorok, heptatónia), 2. a fenti, legáltalánosabb jelentés mellett tágabb értelemben a diatónia fogalmával jelölnek más szerkezetű, ugyancsak 5 egész és 2 fél távolságból épülő hétfokú hangrendszereket (heptatonía secunda, heptatonía tertia), valamint az oktávkeretet ki nem töltő, szekundmenetekkel épülő hangsorokat (penta-, hexachord)

diminúció – témaszükítés, azaz a téma eredeti hangjegyértékeihez képest kisebbekkel való megszólaltatása (az augmentációval ellentétben)

dinamika – hangerő

dinamikai jelek – a hangerő különböző fokozatait érzékeltető jelölések (betűk, jelek, szavak), a két szélső pont: a piano possibile, és a con tutta la forza: pppp–ppp–pp–p–più p–mp–mezza voce–mf–poco(più) f–meno f–f–ff–fff–ffff–f possibile–con tutta la forza

distanciaskálák – korlátozott transzpozíciójú hangsorok

diszemitonikus – 2 félhanglépést tartalmazó (hangsor)

díszítés, ékítés, ornamentáció – a főhanghoz tartozó, egy vagy több hangból álló és kis kötővel jelzett hang vagy hangcsoport (előke, utóka, parányzó, mordent, trilla, paránytrilla)

diszkant – 1. felső szólam, ill. szoprán, 2. magasfekvésű hangszertípus (pl. diszkantfuvola), 3. kulcs (pl. szopránkulcs)

diszkord – részhangokban elő nem forduló hangokból álló hangzat

diszpozíció – az orgona tervezete, ill. a játékasztal elrendezése, regiszterek kiválasztása

disszonancia – feszültséget keltő, feloldásra váró hangköz/hangzat, a konszonanciához viszonyítva értelmezi/magyarazza az összhangzat- és ellenponttan, s viszonyuk korszakonként, stílusirányzatokként változhat

disztonálás – hamis hangvétél, hamis éneklés/intonálás

dixtuor – 1. tíz tagból álló együttes, 2. tíz tagból álló együttes számára írt zenemű

dodekafónia – tizenkétfokúság

dodekatónia – a kromatikus skála mindegyik hangját tartalmazó tizenkét fokú hangsor

domináns – a klasszikus-romantikus zene fő funkcióinak egyike: az V. fok tölti be tonikai akkord vonzásával; jelzése D. Szerepét betölthetik helyettesei is, a III. és VII. fok, szeptimmal vagy szeptim nélkül

duett – kettős, két énekhangra írt zenemű vagy annak részlete (vö. duó)

duó – kettős; két egyforma vagy különböző hangszerre írt darab

dúr-moll hangrendszer – a hétfokúság megnyilvánulásának egyik sajátos formája, mely 1700 körül szilárdult meg s mintegy két évszázadon át fő vonása volt a zenei gondolkodásnak/alkotásnak; törvényei a dallamalkotásban, hangzatképzésben érvényesültek elsősorban (bécsi iskola, klasszikus zene)

egészhangú skála – oktávterjedelemben hat egészhang távolsága

egyházi hangsorok – görög elnevezéseket más értelmezéssel átvett középkori hangsorok; autentikus és plagális változatukat számmal is jelölték

egynemű kar – csak női, csak férfi vagy csak gyermekhangokból összeállított kórus

ékítés – vö. díszítés

elbeszélő – a zenemű cselekményét (prózaival szöveggel) tolmácsoló szereplő (recitátor, evangélista, narrátor, testo, historicus)

elektronikus zene – elektronikus úton előállított, elektromos eszközökkel rögzített és továbbított (újra megszólaltatott) muzsika

ellenpont – 1. a többszólamú szerkesztés (polifónia) legegyszerűbb módja hang-hang ellenében (punctus contra punctum; innen ered a kontrapunkt elnevezés), vagy egy adott hangra több hangon mozgó ellenszólam (floridus); rendszerint a szólamok mozgása ritmikai szempontból is ellentétes, 2. ha a szólamok sorrendje felcserélhető, kettős, hármas ellenpontról beszélünk. A 15–16. századi énekkari technikát szigorú, a későbbi, a barokk hangszeres zenét is felölelő ellenpont technikáját szabadként szokták jellemezni (kivéve egyes műfajokat, pl. a fűgát). Technikáját az ellenponttan tárgyalja

előadási jelek – a mű megszólaltatására vonatkozó (írásbeli) utalások, utasítások (pl. tempojelzés, dinamika, billentés, vonásnemek stb.)

előadóművészet – a zeneművészetnek egyik ága, mely a zeneművek megszólaltatására vállalkozik – énekhangon vagy hangszer(ek)en

előjáték – hangulatkeltő, bevezető zene, mely rendszerint megállás nélkül torkollik a darabba, műfajba, jelenetbe, felvonásba

előtag – 1. a periódus első, formai, kevésbé zárt (nyitott) egysége (= félperiódus), 2. a négyes soros népdal első két sora

első hétfokúság – vö. heptatónia

énekbeszéd – 1. recitativo, 2. Sprechgesang, 3. a népi siratóban is előforduló kifejezési mód

énekkar – kórus

enharmónia – az egyenletesen temperált hangrendszerben azonos magasságú, de más-más elnevezésű két szomszédos hang viszonya; az enharmónia a moduláció alapja (c = hisz = deszesz, d = ciszisz = eszesz stb.)

epilógus – zenemű vagy tétel befejező része, utójáték

epizód – nem önálló, formája szerint nem teljesen zárt egység; a mű folyamán csak egyszer elhangzó, előzményt feltételező és folytatást kívánó rész

érzékeny hang – bizonyos vonzási törvényeknek engedelmessé hang (pl. a vezetőhang felfelé, az akkord szeptimája lefelé, az alterált hang a megfelelő irányba halad)

evangélista – vö. recitátor, elbeszélő

expozió – a téma bemutatása („exponálása”) fűgában, imitáció formájában, szonátában a teljes tematikus anyag elhangzása, az egyes témák, témacsoportok között esetleg átvezető részekkel s a megfelelő hangnemi kapcsolatban

falzett – 1. fejhang, 2. falzettisták: a 16. században misék, motetták felső szólamait éneklő férfiak

fejlesztés – a zenei (formai) építkezés eszköze, történhet a motívum, a téma vagy valamilyen természeti forrás felhasználásával, dallamra, ritmusra, hangzatra, hangszerelésre koncentrálnak

feldolgozás, kidolgozás – valamely kölcsönzött dallam (cantus firmus, korál, népdal) kísérettel való ellátása, vagy nagyobb keretben való felhasználása a dallam, illetőleg a feldolgozás korabeli stílusában

felhang – vö. részhang

feloldás – 1. az alteráció megszüntetése (megszűnése), 2. disszonanciának konszonanciába való átvezetése, 3. fúvó hangszereknél a hangszín (fojtás) megszüntetése

félzárlat – a zenei gondolat/mondat V. fokú végződése

Fibonacci-számsor – vö. aranymetszés

finálé – zárótétel

finális – záróhang

flamand iskola – a 15–16. századi németalföldi zenei iskola

fok – a skála egyes hangjainak megszámozása révén nyert minőség, mely a funkció betöltésével a tonalitás érzékeltetésében, meghatározásában kap fontos szerepet. Főfokok: I = tonika, IV = szubdomináns, V = domináns, a többi mellékfok. Harmóniai szempontból a hangsor jellegét (dúr vagy moll) határozzák meg (a főfokok). A dúr és moll főfokait szokták tonálisaknak, mellékfokait modálisaknak is nevezni

forma – zeneművek kerete, mely tartalmazza a zenei egységek (motívum, frázis, mondat, periódus stb.) időbeli sorrendjét, tartalmi és hangnemi viszonyait, arányait; lehet kis, nagy, egyszerű; főbb megnyilatkozásai: egy-, két-, háromtagúság, ritkábban szabad felépítésű rögtönzés (pl. fűga, szonáta, rondó, variáció, szvit)

főhang – rendes nagysággal kiírt kottaérték, melyből az előadó leszámítja a díszítést

főtéma – a szonátaforma első témájának régebbi elnevezése

frazeálás, frazírozás – a zenei gondolat tagolása szünetekkel, hangsúlyokkal, dinamikával – az illető stílus határain belül

frázis – a klasszikus formában legalább két motívumból álló, kiemelkedő ponttal rendelkező és cezúrával ellátott dallami, ritmikai, dinamikai, harmóniai kombinációk szerves egysége; rövid zenei gondolat, mondatnak vagy félperiódusnak is nevezik

frízárlat/fríges zárlat – kisterces modusban az alaphangra vagy a finálisra lefele vezető lépéssel alakított zárlat; modális többszólamúságban szokványos hangzatfűzés: VI–VII–I

fűga – magasrendű imitációs műfaj, illetőleg forma. Az expozióban a téma bemutatását (dux) a válasz (comes) követi; a bemutatás folytatódik, amíg minden szólamban elhangzik a téma (2–4 vagy több szólamú fűgák). A feldolgozásban legtöbbször témás szakaszok és közjátékok váltakoznak közeli rokon hangnemekbe modulálva. Az utolsó, reprízszerű szakaszban újra alaphangnemben szólal meg a téma, sűrített belépésekkel (stretto). A fűga lehet több té-

májú is, ilyenkor több expozíció sorakozik fel. A több témát kettős, hármas ellenpontban dolgozzák fel. A téma feldolgozását (néha magát a bemutatást is) rendkívül változatos módzatok jellemzik (pl. tema contraria = ellenfuga: a comes a dux fordítása; fuga inversa = a kettős ellenpont szabályai szerint szerkesztett fuga; fuga per diminutionem = a téma imitációja diminuált). A témabelépések sorrendje pl. J. S. Bach *A jól temperált zongora* című sorozata I. kötetének c-moll-fügájában

comes
dux.....
dux.....
comes.....

fugato – csak fúgaexpozíciót tartalmazó, rendszerint indításul alkalmazott zenei részlet (nem alakul önálló formává, illetőleg fűgává)

fughetta – kis terjedelmű fuga, egyszerű, vázlatos kidolgozással

funkció – hangnak vagy hangzatnak a hangnemhez (rendszerint az alaphoz) való viszonya, amelyet a klasszikus-romantikus zenében a főfokok képviselnek elsősorban és a mellékfokok helyettesítenek: Tonika (T = I/VI, II), Domináns (D = V/VII, III), Szubdomináns (S = IV/II, VII)

fűzérforma – tartalmilag különböző formarészek egymásutánja (pl. A B C D)

gamba, viola da gamba – térdhegedű

generálbasszus – számozott basszus

géporgona – a zeneautomaták egyike

gitár – ujjal pengetett, oktávtranszponáló húros hangszer; általánosan használt típusa hathúros, újabban elektronikus változata is elterjedt

gordonka – cselló

graduál – lépcsőről intonált énektípus

graduale – 1. a mise része, 2. egyházi énekeket tartalmazó gyűjtemény (pl. Öreg Graduál)

grafikus zene – modern zenei irányzat, melyben a hagyományos kottát, partitúrát a grafikon helyettesíti (elektronikus zenében)

halmaz, cluster – adott hangsor minden hangjának (törzs- és alterált alakjának) egyidejű, fűrtszerű megszólaltatásából eredő akkordtípus

hangnem – dallami és/vagy komplex harmóniai viszony, a hangsor alapja és a többi fok között; a hangnem jellegének meghatározásában szerepe van a jellegzetes hangközöknek (pl. dúrban az alapra épített nagyterc, nagyszext, nagyszseptim)

hangnemi rokonság – vö. távolságmérés

hangnemi skálamodellek – számtani szabályosságú hangsorok – 1:2, 1:3, 1:5 modellek és fordításaik –5:1, 3:1,2:1, valamint modusaik

hangnév – törzs- és alterált hangok megnevezése, amire az ábécé betűit (c, d, e, f, g, a, h), vagy a szolmizációs szótagokat (do, re, mi, fa, szo/szol, la, szi/ti) használják (az utóbbiakat abszolút és/vagy relatív értelemben:

betű:	E	Fisz	Gisz	A	H	Cisz	Disz	E
abszolút szolmizáció	mi	fa	szó	la	ti	do	re	mi
relatív szolmizáció:	do	re	mi	fa	szo	la	ti	do

A hangnév pontosabb jelölése/alkalmazása tartalmazza az oktávszakaszt, az esetleges alterálást (pl. kétvonalas fisz). Szóbeli fogalmazásban a szómizációs/szolmizációs szótaghoz hozzáillesztjük a módosítójelet (pl. b = szi bemol, cesz = do bemiol, cisz = do diez stb.)

hangolás – hangszereknek (közös) zenélésre való előkészítése a normál A-hoz viszonyítva, vonósoknál a kulcsok, billentyűsöknél a rögzítőszeg csavarásával, orgonánál a sípok, regiszterek igazításával, fűvósoknál a légoszlop módosításával

hangrendszer – 1. a hagyományos hangkészlet rendszerezése logikus elvek alapján (pl. kvintsor), a hangok száma szerint (pl. öt = pentatónia, hat = hexatónia, hét = heptatónia), 2. a hangméretek logikája szerint beszélhetünk diatonikus, kromatikus, vagy pl. a félhangot felező,

ún. negyedhangú hangrendszerekről, 3. a népzeneben megőrzött hangkészleteket is önálló hangrendszereknek szokták nevezni, pl. kettőtől négy fokig (bi-, tri-, tetraton, vagy -chord)

hangszerelés – 1. a hangszerek alkalmazásának és színekombinációik felhasználásának művészete, 2. valamely zenemű átírása (más) hangszerre vagy hangszeregyüttesre

hangszín – a hang egyik alapvető tulajdonsága, hangszerek, énekhangok megkülönböztető jegye, mely a részhangok számától és erősségétől függ

hangvegyület – elektromos úton előállított (a hagyományos rezgésű hangoktól különböző) elemek, Tongemischként említi a szakirodalom

harmadik hétfokúság – vö. heptatónia

háromtagú forma – háromrészű egyszerű vagy összetett formai építkezésben az első tag (A) rendszerint visszatér a középrész (B) után, felépítése tehát: A B A

heptatónia – hétfokúság, a kis- és nagyszekundok (a fél- és egészhang távolságok) szabályos megoszlása három rendszert határol:

– *heptatonia prima* – első hétfokúság, a szoros értelemben vett diatónia, 2–1/2–3–1/2 szekundrenddel (egyházi és dúr-moll hangsorok)

– *heptatonia secunda* (második hétfokúság): 4–1/2–1–1/2 szekundrenddel

– *heptatonia tertia* (harmadik hétfokúság) 5–1/2–1/2 szekundrenddel

heterofónia – nem következetesen, hanem csak díszítésként, átmeneti jelleggel alkalmazott többszólamúság (kiséret) (= eltérő hangzás)

hexachord – szext terjedelemben a diatónia szabályai szerint épülő hangsor

hídforma – zenei tételek fordított, tükörszerű visszatérése (pl. A B C B A vagy A B C D C B A stb.)

homofónia – a szólamok egyidejű mozgása a fő dallam kiemelésével; a szerkesztés a többi szólamot ennek rendeli alá dallam, ritmus szempontjából, ellentétben a polifóniával, mely a szólamok szabad, egyenrangú mozgását biztosítja

imitáció – az ellenpont egyik gyakori eszköze mind a vokális, mind a hangszeres zenében; számtalan változata ismeretes (pl. imitáció azonos magasságban, fordításban, szabályos formában, ellenmozgásban, szabadon, kötött, szigorú, értéknagyobbítással, értékcsökkentéssel stb.). Az imitáció kezdődhet bármelyik fokán a hangsornak

impresszionizmus – a 19. század végének, a 20. első évtizedeinek egyik zenei irányzata, mely a (festészettel rokon szemléletből kiindulva) a pillanatnyi külső benyomásoknak elsődleges szerepet szán; a kivitelezésben előtérbe állítja a harmóniát, a hangszínt

intonálás – 1. általában mindenfajta megszólaltatás (pl. tiszta, hamis), 2. hangmegadás, 3. a hangszerek építéskor a hangszín és hangmagasság szabályozása, 4. zeneművek, zeneszerzők, népi közösségek jellegzetes zenei hangvétele (intonációja), amely az eszmei tartalom és kifejezőeszközök összhangjában jut kifejezésre

invenció – a barokk zene egyik szabad imitációs, hangszeres polifonikus formája

ismétlés – a zenei építkezés (formaképzés) egyik fontos eszköze, rövidebb-hosszabb részek újbóli megszólaltatásával, jelölése történhet jelekkel, utalással (da capo, dal segno)

izometria – azonos szótagszám (pl. azonos hosszúságú sorok)

izoritmika – 1. azonos ritmusképletek ismétlődése a zenében, ellentétben a heteroritmikával, 2. többszólamú zenében egyszerűen, azonos értékekben mozgó szólamok

kadencia – vö. zárlat

kakofónia – rosszhangzás

kamarahang – normál A

kamarakórus – kis létszámú énekkar (kamaraénekkar)

kamaraszonáta – a 17. század hangszeres, ciklikus, általában négytételes műfaja (sonata da camera, sonata da chiesa =világi, illetőleg egyházi szonáta)

kánon – szigorú imitáción alapuló műfaj, melyben azonos dallamot énekel minden szólam, de más-más időpontban kezdve; lehet zárt, nyitott, végtelen stb.

kantáta – énekes-hangszeres műfaj, melyben helyet kaphatnak szólók, együttesek; az áriákat (akárcsak az operában és oratóriumban) recitativók előzik meg, az operához és az oratóriumhoz képest inkább lírai és részletcselekményt tartalmaz

kántus – kollégiumi énekkar

késleltetés – feloldásra váró disszonancia

késői romantika – a 19. század hatodik-nyolcadik évtizedének zenéje, ez összefoglaló elnevezés, mely azonos az utóromantika fogalmával

kéttagú forma – két összetartozó tagból álló befejezett egység; tagjai periódusok, melyek hangnemi és/vagy zárlati ellentéttel kapcsolódnak egységgé. Általános szerkezeti képlete: A B, azonban a két periódus anyaga nem mindig eltérő. A régebbi terminológiában használt kétszakaszos dalformával szokták azonosítani, holott csak részben fedi azt

kettős kórus – nagyobb énekkarnak két félkórusa, melyek hol felváltva, hol együttesen szólnak meg a dinamikai és drámai hatások fokozására (Bach: *Máté-passió*)

kidolgozás – vö. feldolgozás

kíséret – fődallamnak alárendelt szólamok a kíséretes monódia szellemében; szolgálhat dal, hangszeres melódia vagy korál támaszaként egyaránt (vö. számozott basszus)

kóda – a zenei forma különböző terjedelmű, függelékszerű lezáró része; rendszerint a fő/első témából táplálkozik, rövid változata a kodetta

konszonancia – vö. disszonancia

középrész – háromtagú forma (A B A) középső eleme (B); összetett formában trió (triós forma)

kromatika – a diatónia bővítése, színezése alterálással

kvartett – 1. négytagú ének- vagy hangszeres együttes (vonósnégyes, vokálkvartett stb.), 2. ilyen együttesek számára írott mű

kvintett – öttagú együttes, vagy ilyen számára komponált mű

lamentáció – Jeremiás bibliai szövegére énekelt egyházi dallam, kórusmű

láncforma – egymástól különböző részekből álló formai képlet, melyet füzérformának is emlegetnek (A B C D E F stb.)

latens funkció – unisono menetek ki nem írt, sejtető, lappangó harmóniai; enyhébb változatban felbontott, burkolt harmóniák jelzik

lebegő tonalitás – a főhangem fő funkcióinak gyengülése, elhomályosodása, mintegy feltételezett tonalitással, a tercron hangnemek, enharmónia, kromatika, álzárlat, mellékdominánsok, szűkített (általában alterált) akkordok használatával

Liedertafel – férfikari mozgalom, mely főleg Németországban dívott a 19. század elején; nálunk ennek az irodalomnak kevésbé értékes része terjedt el, s hátráltatta az új magyar énekkari irodalom értékeinek megismerését, elterjedését

liturgikus dráma – bibliai történetekből merítő párbeszédese jelenetek, melyek a misztériumjáték kialakulásának útját egyengették a középkorban

második téma – vö. szonátaforma

megfordítás – a téma olyan alakja, melyben az alapformához képest az egyes lépések ellentétes irányban haladnak

melizma – egy szótagra eső több hang, ékítés értelemben

melodiárium – 1. dallamtár, 2. a 18. századi református kollégiumok dal- és kórusirodalmának termékeit tartalmazó gyűjtemény

melodráma – zenével kísért drámai, deklamatorikus jelenet vagy önálló darab, melyben a művész nem énekel, hanem beszél, szaval, a zenei kíséret pedig aláfesti ezt; néha egy-egy mű részleteként is alkalmazzák

menzurális hangjegyzírás – a hang időértékét pontosan feltüntető rögzítés (szűkebb értelemben a 12. században, tágabb értelemben ilyen a mai hangjegyzírás is); használatos értékei: maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa, semifusa

misztériumjáték – 1. az antik kultúrában az istenek tiszteletére rendezett drámai előadás, 2. a középkorban bibliai események dramatizált bemutatása (az oratórium, passió és részben az opera előfutára)

modális hangrendszer – a diatonikus hangrendszer, illetőleg az első heptatónia hét modusa (jón = dúr, dór, fríg, líd, mixolíd, eol = moll, lokriszi)

modus – 1. a diatónia különböző hétfokú hangsorai (dór, fríg stb.) (vö. modális hangrendszer) 2. bármely hangrendszernek vagy hangsornak a belőle származtatható modulusai (pl. a la-do-re-mi-szo pentatóniának öt modusa van – midegyik alapra felépíthető a szóban forgó hangokkal), 3. középkori (13. századi) ritmusképletek elnevezése a görög verslábak mintájára (spondeus, jambus, trocheus, anapestus, dactylus, tribrachus, peon)

mondat – legalább két motívumból (négy ütemből) álló, zárlattal lekerekített, bővíthető-szűkíthető zenei egység, melyet frázisnak, félperiódusnak is neveznek

monódia – 1. egyszólamúság, 2. a kíséretes monódia a barokk zene sajátossága

motetta – a 13–14. századi többszólamú zene egyik fő vokális formája; többségében négy-szólamú, szakaszonként az új szövegnek megfelelő zenei anyaggal

motívum – a legkisebb dallambeli és ritmikai sajátossággal rendelkező formai elem

musica ecclesiastica – egyházi zene

musica falsa, musica ficta – módosítójeleket alkalmazó (egyházi hangsorokat transzponáló) zene a 16. századig (= hamis, képzelt zene)

musica mensurata – menzurális zene

musica vulgaris – közönséges, bizonyos értelemben: népzene

műfaj – zeneművek formái, előadásmódjuk, a felhasznált anyag, az ábrázolt téma, rendeltetés, terjedelem stb. szerint megkülönböztetett csoportjai (pl. vokális/szöveges, hangszeres zene, kantáta, mise, motetta, oratórium stb.)

nápolyi iskola – az olasz operának a 17. század végén kialakult fóruma, mely néha a tartalom rovására is előtérbe állította a zenei elemeket

naturalizmus – a 19. század végének és a 20. sz. első éveinek egyik zenei irányzata, mely a jelenségek külsőséges (hangutánzó effektusokat előszeretettel alkalmazó) ábrázolására törekedett

neoklasszicizmus – a modern zene egyik irányzata, mely korábbi fejlődési szakaszok stílus-elemeit elevenítette fel (pl. Stravinsky: *Zsoltárszimfónia*)

neomodális – a Palestrina-stílust a klasszikus kor után felelevenítő/alkalmazó stílus/zene-szerző

neuma – a menzurális hangjegyzírás kialakulása előtt alkalmazott jel, mely időtartamra és magasságra nem utalt, csak a dallam irányát érzékeltette

nomosz – az antik görög zenében vallásos jellegű ének, illetőleg mintadallam

nyitány – bevezető szerepet betöltő részlet operában, operettben, balettben, passióban, mely rendszerint a bevezetett mű anyagából szőtt; egyik-másik nyitány önállóan is elhangzik. Sajátos válfaja a program-, illetőleg a koncertnyitány

offertórium – liturgikus szövegű zene, a mise egyik változó, a Credo és Sanctus közé illesztett része/tétele (= felajánlás)

oligochord – kevés számú hangkészletek gyűjtőneve

opus-szám – a zenemű címe után áll, s keletkezésének sorszámát jelzi

oratórium – többszólamú drámai-epikus mű, ének- és zenekarra (esetleg együttesekkel), melyben a cselekményt az elbeszélő, a testo éneklí, rendszerint recitativo secco formájában, s

ezeket a részeket bevett szokás szerint ária vagy együttes követi. Hosszabb időn át csak vallásos, egyházi, később világi témák is jelentkeztek a műfajban. A kantátától elsősorban drámaibb jellege, ritkábban mérete különböztette meg. A műfajban a szerzők lemondtak a cselekmény színpadi megjelenítéséről (Haydn: *A teremtés*, Händel: *Saul, Sámson* stb.)

ostinato – kíséretben makacsul ismétlődő dallamrészlet, ritmusképlet vagy motívum

Pange lingua – himnusz (= zengjed, nyelv), számos megzenésítés forrása

partitúra – kórusra, hangszerkíséretes szólókra, kamarazene-együttesekre, zenekar számára írt művek vezérkönyve, mely minden szólamot tartalmaz

passacaglia – négy- vagy nyolcütemes basszustémára írt változatsorozat

passió – Jézus szenvedéseit a bibliai történet alapján feldolgozó vokálszimfonikus mű, melyben a cselekményről az evangélista tájékoztat; zenei anyag szerint a gregorián zenéből vagy a protestáns korából merít (pl. J. S. Bach: *Máté-*, illetve *János-passió*)

periódus – legalább két tagból (frázisból) álló formaegység, melyben az előtag (első mondat) nyitott a zárt utótaggal (második mondat) szemben

plagális – 1. záróhang alá terjedő ambitusú hangsor (hipohangsorok), 2. hangzatsfűzésben a tonális ellentéte (plagális kapcsolatok: T–D, D–S, S–T), 3. autentikus zárlat ellentéte

polifónia – önálló, többnyire komplementer ritmusban mozgó szólamvezetést biztosító többszólamú szerkesztés

politonalitás – egyszerre kettőnél több hangnem jelenléte adott műben (az egyházi zenében ismeretlen, vagy csak átmeneti jelenség)

postludium – utójáték

praeludium, preludium – előjáték

prozódia – a szöveg ritmusának, a nyelv hangsúlytörvényeinek érvényesítése a dallamban; fontos szerepe van a szótagoló énekekben, a dalokban, kórusművekben – általában a vokális zenében

rák – az alapsor, a széria harmadik alakja, mely ennek utolsó hangjától halad visszafelé az elsőig, illetve a fúga, kánon minden ilyen jellegű témafordítása (pl. *rák-kánon*)

recitativikus – énekbeszédszerű

recitativo – a szótagoló/szillabikus ének egyik típusa, azaz hanglejtésben és ritmusban a szöveghez igazodó éneklési mód (énekbeszéd), *recitativo secco*-nál csak csembaló, a dallamosabb *recitativo accompagnato*-nál (kis) zenekar kíséri

repríz – egyes formákban (fúga, szonáta, rondószonáta) az *expozió* visszatérése, megfelelő hangnemi (a főhangnemet kihangsúlyozó) módosításokkal (modulációkkal):

Expozíció

1. téma – 2. téma – zárótéma
fő- rokon- rokon-hangnem

Kidolgozás: rokon vagy távoli hangnem

Repríz: mindegyik téma főhangnemben tér vissza

részhang, felhang – a zenei hangokkal egyidőben hangzó, külön nem hallható hang (illetve ilyen hangok végtelen sora). A részhang a hangforrás (húr, levegőoszlop, hangszalag stb.) részeinek rezgéséből keletkezik (pl. a rezgő húr fele az alaphang fölötti oktávot, harmada az utóbbi fölötti kvintet stb. eredményezi. A (nagy) C-alapon megszólaló részhangok sorának kezdete:

C–G–c–g–b–c d–e–fis–g–asz–b–h–c stb.

1–2–3–4–5–6–7–8–9–10–11–12–13–14–

A részhangok számától és erősségétől függ voltaképpen a zenei hang színe. A részhangok szerepe a fejlődés folyamán emelkedő sorrendben érvényesült.

ricercar – a motetta hangszerre való átírásából származó többszólamú, imitációs műfaj, a fúga elődje (= megkeresni)

riposta – felelet (comes) a fűgában, imitáció a kánonban

rokoko zene – a barokk és a (korai) bécsi klasszikus zene közti átmenet szakasza, illetőleg a késő barokk stílusa, mely a barokkhoz képest előtérbe állította a gazdagabb ékesítést (gáláns stílus), a rövidebb arányokat, a gyakoribb tagolást és világi zenében a táncszerűséget

Schola Cantorum – 1. egyházi énekiskola a nyugat-európai keresztyénség korai szakaszában, 2. régi egyházi zenével foglalkozó újabb intézmények, köztük a párizsi és bázeli neve (1896, illetőleg 1898)

seria vö. alapsor

solesmes-i iskola – a gregorián zene kutatásának, felújításának, megszólaltatásának jelentős francia (bencés) fóruma

sonata da chiesa – a 17. sz. végéig létező műfaj (= egyházi szonáta), mely a sonata da camerához hasonló, csak nincs benne táncjel és polifonikusabb amannál, a 17. sz. végén összeolvad a két típus

strófikus szerkezet – olyan zenei megoldás, melyben a költemény első versszakának zenéje minden további versszakra is érvényes, szemben az átkomponált módszerrel

struktúra – általában szerkezet, felépítés belső összefüggéseinek rendje, a zenében a forma szerves egysége

számozott basszus – basszus szólam, mely felett számok utalnak a kíséretre, a barokkban a csembalista rögtönözte

szcenikus oratórium – átmeneti műfaj az opera és oratórium között; lemond a cselekmény dramatizálásáról, de megtartja a színpadot, jelmezt, díszleteket

szekvencia – a változó miseénekek egyike, melyet eredetileg a halleluják végén rögtönöztek; a 10. századtól kezdve önálló műfaj lett

szeriális zene – előre meghatározott s a mű alapjául szolgáló alapsor (seria/széria, Reihe) felhasználásával keletkezett zene, melyben az alapsor állhat tizenkét (dodekafónia) vagy kevesebb elemből s alkalmazhatja az alapsornak mind a négy változatát (eredeti, tükör, rák, ráktükör). Az újabb szeriális zene a soralkotás elveit alkalmazhatja nem csak a magasságra, hanem, a hang többi tulajdonságára is

szerkezet – 1. valamely hangsor, akkord hangközrendje és az azonos hangközszerkezetű képleteknek jelzőkkel való finomabb megkülönböztetése (pl. dallamos dúr, bővített kvintszext), 2. zenemű felépítése, formája, 3. ritmikai képletek rendje a zeneműben

szillabikus/szótagoló ének – szöveg és zene olyan együttjelentkezése, melyben a dallam minden hangjára külön szótag esik, szemben a melizmatikus éneklési móddal

szimfónia – a zeneirodalom egyik legigényesebb műfaja, mely lényegében zenekarra írt szonáta. Tétéleinek száma három és öt között váltakozik, leggyakoribb a bécsi klasszicizmus keretében kialakult négytétéles típus. A romantika szabadabban bánik a szimfónia stíluslemeivel, szívesen alkalmaz programot is. A modern zenében gyakori a kamaraszimfónia változata

szonátaforma – a barokk óta a legfontosabb zenei formák egyike. Barokk változata általában kéttagú, a klasszikus szonáta a háromtagúság képviselője (expozíció, kidolgozás, repríz, esetleg kóda)

sztereofónia – 1. több forrásból eredő térhatás, 2. a térhatást kiaknázó zenei irányzat

szűkmenet – vö. tématorlódás

tagolás – a formai egységek érzékeltetése (előadás közben)

Tantum ergo – Pangue lingua egyik versszaka (= *Azért kell*)

távolságmérés – dúr és moll hármások színerősségét, feszültségi fokát a duális kvintoszlop érzékeltető eljárás: a + és – jel a C-dúr, illetőleg az a-moll központhoz való kvinttávolságot mutatja, egyben a hangnemi rokonságot is jelöli, pl.:

Cesz Gesz Desz Asz Esz B F C G D A E

asz esz b f c g d a e h fisz cisz

–7 –6 –5 –4 –3...–2 –1 0 +1 +2 +3 +4 stb.

Te Deum – középkori himnusz, néhány jelentős zenemű alapja (*Téged Isten, dicsérünk*) (vö. Kodály: *Budavári Te Deum*)

téma – kifejtésre, feldolgozásra alkalmas hosszabb-rövidebb zenei gondolat, a zenei forma egyik alapvető eleme (fuga, szonátaforma)

tematikus munka – témák (motivikus) feldolgozása fúgában, szonátaformában, szabad vagy kötött variációkban, rondóban

tématorlóadás – fuga kidolgozási részében és befejezésében a témák egymás utáni belépése, úgy, hogy egyik sem várja be az előző befejezését; szűkmenetnek, idegen szóval *strettónak* is nevezik

tempó, időmérték – a zenemű, illetőleg a hangjegyek időtartamának abszolút meghatározása, szemben az egyes hangjegyek egymáshoz való relatív viszonyulását érzékeltető ritmussal. Tempójelzésekkel és a hozzájuk csatolt metronómszámmal fejezik ki (pl. *Andante*, M. M. ! = 60, vagyis egy perc alatt 60 negyedhangnak kell elhangzania)

tercokonság – 1. terctávolságra eső hármashangzatok kapcsolata:

a – c – e

c – e – g

e – g – h,

2. terctávolságra elhelyezkedő hangnemek (párhuzamos dúr-moll kapcsolata (C–a, G–e, c–Esz, g–B stb.))

térhatás – a velencei iskola kettős kórustechnikája óta alkalmazott zenei effektus, mely a modern zenei irányzatok egyikének is alapsajátossága (sztereofónia); lehetőségeit a hanglemezyártás is kiaknázza

testo – vö. elbeszélő

tétel – a zenemű önmagában zárt része, mely ciklikus formáknak/műfajoknak néha önállóan is megszólaltatható kisebb egysége

tizenkétfokúság – dodekafónia

tonális – adott hangnem keretébe illő, abból csak modulatorikusan kitérő (dallam vagy harmonizálás); zenei műnek vagy részletnek bizonyos hangnemhez való kétségbevonhatatlan tartozását főleg az egyes hangok, hangzatok funkciói éreztetik

tonalitás – adott hangnemhez való tartozás, amit a jellegzetes fokok (T, S, D) révén lehet elsősorban érzékeltetni. Központi alapja a tonika, ellentéte az atonalitás

tonika – a tonalitás meghatározásának alapvető eleme, a hangnem első foka, a rá épített hangzat tonikafunkciójú, helyettesítheti a VI. és a III. fok

toronyzene – a 17. századi európai zenei élet egyik műfaja; általában többszólamú fúvószené, melyet templom- vagy várostoronyban szólaltattak meg; repertoárját jelzőmotívumok, korálok, illetőleg táncok szolgáltatták

többszólamúság – a lappangó tonalitásból adódó lehetőségek kiaknázása: egyazon dallam(töredék) más-más jellegű harmóniákkal való kiegészítése; a többszólamúság modulációs eszközként is szerepelhet

törpetonalitás – a kromatikus skálában (hozzávetőleges féloktáv terjedelemben) mozgó dallamok hangneme, az alterált hangok egyenjogúságával

törzshangok – az előjegyzés nélküli hangsorok módosíthatatlan hangjai (a zongora, orgona fehér billentyűi)

transzponálás – 1. valamely zenemű (szólam) más hangnembe való áttétele, átírása, 2. transzponáló hangszerek alapsajátossága

trió – 1. három hangszerből álló együttes, 2. három hangszerre írt mű, 3. a triós forma középrésze (vagyis az A B A képlet B része, mely maga is kis háromtagú forma)

triós forma – összetett háromtagú forma (A B A), melynek közepén áll a trió (a visszatérést általában nem írják ki, csak da capóval jelzik); egyik megnyilatkozási kerete a triós menüett: A = Menüett, B = Trió, A = Menüett

tritonus – három egészhang távolsága (bővített kvart), lépcsőzetes menetben, vagy ugrással átfogva, a középkorban „diabolus in musica”

turba – egyes műfajokban (oratórium, passió) a tömeget jelképező drámai kórusjelenet, melyben a szöveg ritmusa érvényesül; a 16. században polifonusabbá vált (*Máté-passió*)

tutti – 1. teljes együttes a szólóval szemben, 2. az orgona minden regiszterét bekapcsoló szerkezet (henger)

tükör – a fuga vagy az alapsor hangközeinek tükörképszerű megfordítása, az alapsor második alakja. A tükör visszafelé olvasott (írott) változata a tükörrák vagy ráktükör (röv. T, TR, RT)

utójáték – 1. hangszerkíséretes mű instrumentális befejezése, 2. templomi zenében énekek vagy istentisztelet után elhangzó mű (rögtönzés)

utótag – 1. a periódus második, zárt egysége, az előtag kiegészítője, lezárója (= félperiódus), 2. négy soros népdalban a két utolsó sor

vagáns – 1. vándorló szólam (rendszerint a contratenor a középkori zenében), 2. verset és éneket szerző vándordíák

válasz – a fuga témájának második belépése, mely lehet reális (a téma pontos utánzása), lehet tonális (módosul a téma néhány hangköze a tonalitás megőrzésére)

változat – vö. variáció

variáció – adott téma dallam-, ritmus-, ütemnem-, ill. harmóniaváltozatai

variációs forma – a variáció alkalmazása egy-, két-, háromtagú forma alapján; a variált ismétlés révén keletkezik a variációsorozat, mely elsősorban a hangszeres zenében gyakori

visszatérés – formaépítkezési elv; visszatérő formarészekkel találkozunk a szonátában, a rondóban, az összetett háromtagúságban

vízorgona – Kr. e. használt orgonatípus, melyben a légoszlopot víznyomással szabályozták (hidraulis)

zárlat – a zenei tagolás fő eszköze: formarész, tétel, mű végén. Lehet autentikus, plagális, összetett autentikus, ill. tökéletes, tökéletlen, félzárlat (dominánsan állapodik meg), álzárlat: domináns után a hatodik fok szólal meg

záróhang, finalis – egyszólamú művek utolsó hangja, általában a hangsor, modus első foka, dúr-moll dallamoknál a tonika

zárótéma – vö. szonátaforma

zenedráma – a 17. század első felében kialakult operatípus, mely a zene és a drámai cselekmény szerves egységét állítja előtérbe; kialakításában Monteverdi, majd Wagner játszott jelentős szerepet

zenekar – változó összeállítású együttes, melynek vezetője a karmester. Összetétele szerint lehet vonós, fúvós, szimfonikus, rendeltetése szerint klasszikus-modern zenét játszó, szalon-, katonazenekar. Felállítása többféle lehet

zongorakivonat – szimfonikus vagy zenekari kíséretes (szóló)mű, opera, oratórium, kantáta stb. zenei anyagának (partitúrájának) zongorára való átirása, zongoraletéte, melyben a zongora a zenekart, illetve a teljes együttest helyettesíti

zsolozsma – egyszólamú (naponta éneklendő) katolikus (egyházi) ének, az antifóna, himnusz, zsoltár gyűjtőneve

zsoltár – 1. Dávid király (hárfával kísért) énekei, a zsidó liturgia része, 2. héber kultúrából kölcsönzött szövegű keresztyén egyházi ének, melyet pszalmódiának is neveznek; a régi zsol-tárdallam típusa recitáló (pszaltikus); a francia zsol-tárdallamok a 16. században váltak ismertté

2. Példatár

Krisztus, én életemnek

Ádám Jenő

Krisztus, én é - le - tem nek Te vagy re - mény - sé - ge,
Én é - le - tem - nek

Sze - gény bú - nös lel - kem - nek ö - rök üd - vös - sé - ge.
Bú - nös lel - kem - nek

Lé - szek hát én csen - des - ség - ben,

Bár a ha - lál ful - lánk - já - val ret - tent - sen

Dicsérjétek az Urat

150. zsoltár

Árokháty Béla

(♩ = 96)

Di - csér - jé - tek az U - rat, Áld - já - tok ó szent vol - tát,
Di - csér - jé - tek az U - rat, Áld - já - tok ó szent vol - -
Áld - - já - tok ó szent vol - tát,

Dí - csér - jé - tek mennyekben, Hol or - szá - gól ke - gye -
- tát, Dí - csér - jé - tek mennyekben, - Hol or - szá - gól ke - gye -
Dí - csér - - - jé - tek - mennyekben, Hol or - szá - gól ke - gye -

- sen, Az ó nagy di - csó - sé - gé - ben.
- sen, - - - Az ó nagy di - csó - sé - - - gé - ben.
- sen, - - - Az ó nagy di - csó - sé - - - gé - ben.

Dí - csér - jé - tek ha - tal - mát. Mely - ből Ó di -

Dí - csér - jé - tek ha - tal - mát. Mely-ből Ó di - csó

Dí - csér - jé - tek ha - tal - mát. Mely-ből Ó di - csó

- csó vol - tát Min - den ve - he - ti e - szé - be.

vol - tát Min - den ve - he - ti e - szé - be, e - szé - be.

vol - tát Min - den ve - he - ti e - szé - be, e - szé - be.

Szenci Molnár Albert fordítása

Mennybéli felséges Isten

Johann Sebastian Bach

Moderato

1. Menny - bé - li fel - sé - ges Is - ten, Ki - nek di - csó - sé -

2. A - ki nem kö - nyö - rög hit - tel, Is - ten - től az ál -

1. Menny - bé - li fel - sé - ges Is - ten, - Ki nek di - csó - sé -

2. A - ki nem kö - nyö - rög hit - tel, Is - ten - től az ál -

gét ott fenn, Bol - dog lel - kek se - re - ge - i Lát -
 dást nem nyer, De mi Krisz - tus ál - tal ké - rünk, Hoz -

gét ott fenn, Bol - dog lel - kek se - re - ge - i Lát -
 dást nem nyer, De mi Krisz - tus ál - tal ké - rünk, Hoz -

- ják ö - rök - ké fény - le - ni E tel - jes vi - lág
 - zád hit - tel é - ne - ke - lünk Menny - bé - li fel - sé -

- ják ö - rök - ké fény - le - ni E tel - jes vi - lág
 - zád hit - tel é - ne - ke - lünk Menny - bé - li fel - sé -

ál - ta - lad Te - rem - te - tett, áll és ma - rad.
 ges Is - ten. Ké - ré - sünk - re Te mondd: Á - men!

ál - ta - lad Te - rem - te - tett, áll és ma - rad.
 ges Is - ten. Ké - ré - sünk - re Te mondd: Á - men!

Adjunk hálát mindnyájan

Dávid Ferenc

Bárdos Lajos

Andante *p*

Ad - junk há - lát az Úr Is - - ten -

Ad - junk há - lát, ad - junk há - lát az Atya Úr Is - ten -

Ad - junk há - lát Ad - junk hálát mindnyájan Az Atya Úr Is - ten -

Ad - junk há - lát a nagy Úr Is - ten -

- nek És mondjunk dicsére - tet Mi te - remtő Is te - nünknek, Ki

- nek És mondjunk dicsére - tet Mi te - remtő Is - te - nünknek, Ki

- nek *mp* És mond - junk di - csé - re - tet Mi te - rem - tő Is - te - nünk - nek Ki

- nek És mondjunk di - csé - re - tet a mi Is - te - nünk - nek,

mf

egy - be-gyúj - - te Hogy ünnepet szenteljünk És szent I-gé - jével

egybegyűjte min - - ket, Hogy — ünnepet szenteljünk És szent I-gé - jével

mp

egybegyűjte most min - ket, Hogy ün - nepet szen - tel - ve szent — I -

Hogy — ün - nepet szen - tel - jünk

él - - - jünk! —

él - - - jünk, — ve - le él - - jünk!

- gé - - jé - vel él - - ve, él - - jünk!

És — szent I - gé - jé - vel él - - jünk!

Beethoven: Heiliger Dankgesang

(Szent Hálaének, op. 132)

Molto adagio

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over the first two measures. It is marked *sotto voce* and *cresc.* in the third measure, and *p* in the fourth. The second staff is also in treble clef and contains a harmonic accompaniment, marked *sotto voce* and *cresc.* in the third measure, and *p* in the fourth. The third staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment, marked *sotto voce* and *cresc.* in the third measure, and *p* in the fourth. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line, marked *sotto voce* and *cresc.* in the third measure, and *p* in the fourth.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over the first two measures. It is marked *p* in the third measure. The second staff is in treble clef and contains a harmonic accompaniment, marked *p* in the third measure. The third staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment, marked *p* in the third measure. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line, marked *p* in the third measure.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music is written in a common time signature. The first staff begins with a *cresc.* marking, followed by a dynamic shift to *f > p*. The second and third staves also start with *cresc.* and feature a dynamic shift to *f >* followed by *p*. The bottom staff follows a similar pattern with *cresc.*, *f >*, and *p*. The system concludes with a *cresc.* marking on each staff.

The second system of the musical score continues with four staves. The top staff starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* marking, then another *p*, and ends with a *cresc.*. The second and third staves follow a similar pattern: *p*, *cresc.*, *p*, and *cresc.*. The bottom staff also follows this pattern: *p*, *cresc.*, *p*, and *cresc.*. The system concludes with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by two sharp signs at the end of each staff.

Bocsásd meg, Úr Isten

Balassi Bálint

Gárdonyi Zoltán

Lassan

p

Bo-csásd meg, Úr Is - ten, if - jú - sá - gom - nak vét - két, —

Sok hi - tet - len - sé - gét, un - dok fer - tel - mes - sé - gét;

mf

Tö - röld el rú - tá - gát, Min - den ál - nok - tá - gát

Köny-nyeb-bítsd lel - kem ter - hét!

Mint a szép híves patakra

42. zsoltár

Cl. Goudimel

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are also rests and a fermata over a note in the second staff.

The second system of musical notation consists of four staves. It continues the piece with similar notation to the first system. It includes a fermata over a note in the second staff and a slur over a group of notes in the third staff.

The third system of musical notation consists of four staves. It features a large slur spanning across the second and third staves, indicating a long phrase. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features a variety of note values including quarter notes, eighth notes, and half notes, with some rests and ties.

The second system of the musical score also consists of four staves, continuing the piece. The notation includes eighth-note runs, quarter notes, and half notes. A sharp sign (#) is visible in the second staff, indicating a change in pitch. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note in the top staff.

Hálaének

G. Fr. Händel

Há - la né - ked, Is - te - ntünk, ró - lad zeng most

é - ne - künk. É - gen, föl - dön gyó - ze - lem,

Té - ged val - lunk szün - te - len. Há - lás - szí - viünk

Té - ged vár és - lel - künk vágy a menny - be már.

Há - la né - ked Is - - te - niünk, ró - - lad zeng most

Há - la né - ked Is - - te - niünk, ró - - lad zeng most

Há - la né - ked Is - - te - niünk, ró - - lad zeng most

é - - ne - künk. É - gen, föl - dön gyó - ze - lem.

é - ne - künk. É - gen, föl - dön gyó - ze - lem.

é - ne - künk. É - gen, föl - dön gyó - ze - lem.

Té - ged val - lunk szün - - te - len. Há - lás szi - vünk

Té - ged val - lunk szün - te - len. Há - lás szi - vünk

Té - ged val - lunk szün - te - len. Há - lás szi - vünk

Té - ged vár, s lel - künk vágy a menny - be már.

Té - ged vár, s lel - künk vágy a menny - be már.

Té - ged vár, s lel - künk vágy a menny - be már.

Az Úr csodásan működik

Jodál Gábor

Mérsékeltten *p*

1. De út - ja rejt - ve van.
2. Ha rád fel - leg bo - rul.

p

1. Az Úr cso - dá - san mű - kö - dik, De út - ja rejt - ve van, Ten -
2. Ne félj te - hát ki - csiny csa - pat, Ha rád fel - leg bo - rul. Ke -

mf

Sze - lek szár - nyán su - han. Mint
Ál - dás e - só - je hull. Biz -

- ger ta - kar - ja láb - nyo - mát, Sze - lek szár - nyán su - han. Mint
- gyel - met rejt s be - ló - le majd Ál - dás e - só - je hull. Biz -

Mint
Biz -

cresc.

tit - kos bá - nya mé - lyi - ben, For - mál - ja ter - ve - it, De
- zál az Úr - ban, ró - lad Ó Meg nem fe - led - ke - zik, Sor -

tit - kos bá - nya mé - lyi - ben, For - mál - ja ter - ve - it, De
- zál az Úr - ban, ró - lad Ó Meg nem fe - led - ke - zik, Sor -

tit - kos bá - nya mé - lyi - ben, For - mál - ja ter - ve - it, De
- zál az Úr - ban, ró - lad Ó Meg nem fe - led - ke - zik, Sor -

biz - tos kéz - zel hoz - za föl, Mi most még rejt - ve itt.
- sod ső - tét - lő ár - nya közt Szent ar - ca rej - te - zik.

biz - tos kéz - zel hoz - za föl, Mi most még rejt - ve itt.
- sod ső - tét - lő ár - nya közt Szent ar - ca rej - te - zik.

biz - tos kéz - zel hoz - za föl, Mi most még rejt - ve itt.
- sod ső - tét - lő ár - nya közt Szent ar - ca rej - te - zik.

Hitvallás

Josquin de Près

mf

Meg - vál - tónk-ról hi - tet vall - junk, mert lát-tuk az Em -
Meg - vál - tónk - ról hi - tet _____ vall - junk, mert lát - tuk

- ber Fi - - - át s vé - res _____ ko - szo - rú nyo - má -
az _____ Em - ber Fi - át s vé - res ko - szo - rú nyo - má -

- - - ban fel - tűn - ni a _____ gló - ri -
- - - ban fel - tűn - ni a gló - ri -

- át, fel-tűn - ni a _____ gló - ri - át, _____ a gló - - -
- át fel - tűn - ni a gló - ri - át, a gló - - -

- ri - át.
- ri - át.

A 121. genfi zsoltár

Kodály Zoltán

Moderato $\text{♩} = 54$

p *cresc.*
Mert fély-lyül

p *cresc.*
Mert fély-lyül

p *cresc.*
Szé - mēm a bér - cők - re ve - tēm, Mert fély-lyül

p
Szé - mēm bér - cők - re ve - tēm,

van né - - kēm Min-dēn se - gē - del - mem.

van né - - kēm Min-dēn se - gē - del - mem.

van né - - kēm Min-dēn se - gē - del - mem. Is - ten az

Min-dēn se - gē - del - mem. Is - ten az

p az én re-mény - sé - gēm, *cresc.* Ki az e - get for -

p re - mény - - se - gēm, *cresc.* Ki az e - get for -

p én re - mény - se - gēm, *cresc.* Ki az e - get for -

én re - mény - se - gēm.

- má l - ta *f* És a föl - det al - kot - ta.

- má l - ta *f* És a föl - det al - kot - ta.

- má l - ta *f* És a föl - det al - - kot - ta. *p* Nem hagy -

f És a föl - det al - - kot - ta.

p Nem hagy - ja lá - bad bot - la - ni

p Nem hagy - ja lá - bad bot - la - ni *cresc.* És

cresc. -ja lá - bad bot - la - ni És a - ki

p *cresc.* Nem hagy - ja lá - bad bot - la - ni És a - ki vi -

cresc.

És a - ki vi - gyáz rád, Nem szuny-nya - do - zik az

a - ki vi - gyáz rád, Nem szuny-nya - do - zik az _____

vi - gyáz rád, Nem szuny-nya - do - zik az _____

- gyáz rád, Nem szuny-nya - do - zik az _____

p

Iz - ra - elt fo - gad - ja,

Iz - ra - elt hoz - zá fo - gad - ja,

cresc.
Iz - ra - elt hoz - zá fo - gad - ja, Mert ó nem

Iz - ra - elt hoz - zá fo - gad - ja,

cresc. *f*

Nem a - lu - szik, De rá - juk gon - dot vi - sel.

cresc. *f*

Mert ó nem a - lu - szik el, De rá - juk gon - dot, vi - sel.

f

a - lu - szik el, De rá - juk gon - dot, gon - dot vi - sel.

mf *f*

De ——— ó rá - juk gon - dot vi - sel.

pp *cresc.*

Té - géd az Úr ——— Té - - géd

pp *cresc.*

Té - géd az Úr ——— Té - - géd

pp *pp*

Té - géd az Úr mēg - ó - riz - zēn ———

pp *pp*

Té - géd az Úr mēg - ó - riz - zēn ———

az Úr mēg - ó - riz - zēn, Rád ter - jeszt - vén kar - ját,
 az Úr mēg - ó - riz - zēn, Rád ter - jeszt - vén kar - ját,
 Rád ter - jeszt - vén kar - ját,
 Té - gēd az Úr mēg - ó - riz - zēn,

dim. ár - nyék - kal bé - fēd - - - jēn. *pp*
dim. ár - nyék - kal bé - fēd - - - jēn. *pp*
dim. ár - nyé - ká - ban té - gēd az Úr mēg - ó - riz - zēn. *pp*
dim. ár - nyék - kal bé - fēd - - - jēn.

Musical score for the first system, featuring vocal and piano parts in G major. The vocal line includes lyrics "Hogy a nap ó hév - sé - gé - ben Né -" and dynamic markings "cresc." and "p". The piano accompaniment includes lyrics "Hogy a nap ó hév - sé - gé - ben" and "Hogy a nap ó hév - sé - - - - gé - ben".

Musical score for the second system, featuring vocal and piano parts in G major. The vocal line includes lyrics "- kéd ně árt - son éj - jel a hold az ó fé - nyé - vel" and dynamic markings "p". The piano accompaniment includes lyrics "Né - ked ně árt - son fé - nyé - vel".

f

Té - géd az Úr mēg - ó - riz - zen.

f

Té - géd az Úr mēg - ó - riz - zen.

f

Té - géd az Úr mēg - ó - riz - zen.

f

Té - géd az Úr

p *f* *p*

Lel - kē - det e - set - tól, Mēgment-se ve - szély - tól. Az

p *f* *p*

Lel - kē - det e - set - tól, Mēgment-se ve - szély - tól. Az

p *f* *p*

Lel - kē - det e - set - tól, ment-se ve - szély - tól. Az

mf *f* *p*

Lel - kē - det mēg - ment-se ve - szély - tól. Az

f
 Úr meg - ó - riz - ze hí - ven A tē ki - mē - ne - te -

f
 Úr meg - ó - riz - ze hí - ven A tē ki - mē - ne - te -

f
 Úr meg - ó - riz - ze hí - ven A tē ki - mē - ne - te -

f
 Úr meg - ó - riz - ze hí - ven A tē ki - mē - ne - te -

ff
 - lēd, És tē bé - jö - ve - - te - - - -

ff
 - lēd, És tē bé - jöt - tőd. Té - gēd az Úr mēg ó - riz -

ff
 - lēd, És tē bé - jöt - tőd. Té - gēd az Úr mēg ó - riz -

ff
 - lēd, És tē bé - jö - ve - - te - - - -

Sostenuto
dim. *pp*

- léd. - zén. Mos - tan - tól fog - va mind - ö - rök - - ké.
- léd. - zén. Mos - tan - tól fog - va mind - ö - rök - - ké.

Hajnali himnusz

Aurelius Prudentius - Babits Mihály - Kerényi György

Lassus

A haj-nal szár-nyas hír - - nö - ke az új nap jöt - tét zen-
A haj - nal szár - nyas hír - - nö - ke az új nap

- - - - gi már. Je - len - ti, je - len ti Krisz-
jöt - tét zen - - gi már. Je - len - ti, je - len - ti

- tus im - már ma - gát és

Krisz - tus im - már ma - gát és é - let -

é - let - re, mun - ká - - ra hív! és é - let - re, mun - ká - ra hív,

re, mun - ká - ra hív! mun - ká - ra hív! és é - let - re, mun - ká - ra hív, és

és é - let - re, mun - ká - - - - - ra hív!

é - let - re, mun - ká - - - - - ra hív!

Pater noster I.

Mi Atyánk

Liszt Ferenc

The image displays a musical score for the first system of 'Pater noster I.' by Liszt Ferenc. The score is written for piano and consists of three systems of three staves each. The first system is in 3/4 time and begins with a treble clef. The second system changes to a key signature of one flat (B-flat major) and continues with the same time signature. The third system changes to a key signature of two flats (B-flat major) and includes a dynamic marking of 'p' (piano). The fourth system continues in the same key signature and time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff features a melodic line with various intervals and rests. The middle staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff continues the accompaniment with a more rhythmic and bass-oriented line.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic development with some chromaticism. The middle and bottom staves provide a steady accompaniment, with the bottom staff showing a clear bass line.

The third system of the musical score consists of three staves. This system is characterized by the use of triplets, indicated by the number '3' and brackets above and below the notes in the top and bottom staves. The middle staff continues the accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff features a melodic line with a fermata over a long note. The middle and bottom staves provide a harmonic and bass accompaniment, with the bottom staff showing a clear bass line.

E világ miolta

Maróthi György

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is written in a simple, homophonic style with chords and single notes. The first measure of the upper staff contains a chord of G4, Bb4, and D5. The second measure contains a chord of G4, Bb4, and D5. The third measure contains a chord of G4, Bb4, and D5. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music continues from the first system. The first measure of the upper staff contains a chord of G4, Bb4, and D5. The second measure contains a chord of G4, Bb4, and D5. The third measure contains a chord of G4, Bb4, and D5. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Jézust nézzed

Mozart

Adagio

p

Jé - zust — néz - zed bú - nös — lé - lek, nézd mint

The first system of the musical score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: "Jé - zust — néz - zed bú - nös — lé - lek, nézd mint".

szen-ved — Is - ten — Fi - a! Jaj, hogy kel - lett vét - ke -

The second system continues the musical score. The lyrics are: "szen-ved — Is - ten — Fi - a! Jaj, hogy kel - lett vét - ke -".

- in - kért ily kín - - ha - lált hal - ni - a! Szí - ve

The third system continues the musical score. The lyrics are: "- in - kért ily kín - - ha - lált hal - ni - a! Szí - ve".

vé - rét on - tá — ér - tünk fáj - da - lom - nak nagy

The fourth system concludes the musical score. The lyrics are: "vé - rét on - tá — ér - tünk fáj - da - lom - nak nagy".

p

fér - fi - a! Drá - ga Jé - zus - száll - jon

ránk is fönn az ég - ben gló - ri - a, majd,

majd ég - ben gló - ri - a.
az ég - ben gló - ri - a.

Napkeltétől

Palestrina

Nap-ke-l - té - től, napszál - - - - -

- tá től, nap - - - száll - - - tá - tól mind ez vi - lág

- nak vé - gé - ig, - - - mind ez vi - lág - - - nak vé - - -

- gé - ig, Úr Krisz - tust zen -
 vé gé - ig, Úr Krisz -
 - Úr Krisz - tust zen - gik min - de - nek, Úr

- gik min - de - nek, Szűz Má - ri - á -
 - tust zen - gik min - de - nek, Úr Krisz - tust zen - gik min - de - nek, Úr
 Krisztust zen - gik min - de - nek, Úr Krisz - tust zen - gik min - de - nek, Úr

- nak gyer - me - két szűz Má - ri -
 Krisztust zen - gik min - de - nek Úr Krisztust zen - gik min - de -
 Krisztust zen - gik min - de - nek Úr Krisztust zen - gik min - de -

- á - - - nak gyer - - - me - két.

- nek, Úr Krisztust zen - gik min - - - me - két, gyer - - - me - két.
de - nek, min - - - de - nek,

- nek, Úr Krisztust zen - gik min - - - me - két, gyer - - - me - két.
de - nek, min - - - de - nek,

Nénkünk gyermek küldeték

Praetorius

f

1. Né - künk gyer - mek kül - de - ték, an - gya - lok - nak é - ke.
2. Bó ke - gyel - met önt - az ég, föld - re száll a bé - ke.

1. Né - künk gyer - mek kül - de - ték, an - gya - lok - nak é - ke.
2. Bó ke - gyel - met önt - az ég, föld - re száll a bé - ke.

1. Né - künk gyer - mek kül - de - ték, an - gya - lok - nak é - ke.
2. Bó ke - gyel - met önt - az ég, föld - re száll a bé - ke.

Ó té - vely - gés meg - szú - nék, a bús - ho - mály - nak vé - ge.

Ó té - vely - gés meg - szú - nék, a bús - ho - mály - nak vé - ge.

Ó té - vely - gés meg - szú - nék, a bús - ho - mály - nak vé - ge.

2. Száll az ének, Istenünk néked mondunk hálát
 Mert Te adtad őt nekünk, üdvösségünk árát
 Téged áldjon énekünk, az égi üdv adóját!

Mi hisszük Isten egyfiát

Heinrich Schütz

Mi hisz - szük Is - ten Egy - fi - át, Is - ten Egy - fi -

Mi hisz - szük Is - ten Egy - fi - át, Egy - fi -

Mi hisz - szük Is - ten, mi hisszük Is - ten Egy - fi -

- át vét - künkért vál - - - lalt kín - ha - lált föl-tá -
 - át vétkün-kért vál - lalt kín - - - ha - lált föl-tá -
 át vét - künkért vál - - - lalt kín - ha - lált,

- - - - - madt, s köztünkúj-ra él, é - ló ke -
 - - - - - madt, s köztünkúj-ra él, é - ló ke -
 fel - tá - - - madt, s köztünkúj-ra él, é - ló ke -

- nyér, ó é - gi bér, lel-kün-kért on - tott drá - ga vér!
 - nyér, lel-kün-kért on - - - tott drá - ga vér!
 - nyér, lel-kün-kért on - - - tott drá - ga vér!

Fordította: Kerényi György

Tehozád kiáltok, Úr Isten

141. zsoltár

Vass Lajos

Úr - is - ten, si - ess én-hoz - zám, ne -
Te - hoz - zád ki - ál - tok Úr - is - ten, si - ess én - hoz - zám, ne kés -
Úr - is - ten, si - ess én-hoz

kés - sél, mert té - ged ó - hajt - lak szív - vel
- sél, mert té - ged ó - hajt - lak szív - vel,
- zám, ne kés - - sél, mert té - ged ó -

az - zért hall - - - gass meg ke - gyel - me - sen.
az - ért hall - gass meg ke - gyel - me - sen
hajt - lak szív - vel, az - ért hall - gass meg ke - gyel - me - sen.

Szenci Molnár Albert fordította

Adj békességet, Úr Isten

Veress Gábor

Adj bé-kes-sé - get, Úr Is - ten A mi i-dónkben e föl - dön,

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the upper staff.

Mert nin-csen né - künk több baj - vi - vónk És ha - da - ko - zónk,

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the upper staff.

Ha - nem csak te, Úr Is - ten!

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the upper staff.

3. Forrásmunkák

- 1929 Molnár Antal: *Az egyházi zene története, rövid összefoglalásban*. Eger
- 1935 Bartha Dénes: *Egyetemes zenetörténet*. I–II. Stílustörténeti összefoglalás. Bp.
- 1958 Kroó György: *Robert Schumann*. Bp.
- 1959 Kárpáti János: *Domenico Scarlatti*. Bp.
Legány Dezső: *Henry Purcell*. Bp.
Molnár Antal: *Johannes Brahms*. Bp.
Molnár Antal: *Repertórium a barokk zene történetéhez*. Bp.
- 1959 Petrovics Emil: *Maurice Ravel*. Bp.
Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. Bp.
Várnai Péter: *Heinrich Schütz*. Bp.
- 1960 Bónis Ferenc: *Mosonyi Mihály*. Bp.
- 1961 Eöszé László: *Giuseppe Verdi*. Bp.
Jemnitz Sándor: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Bp.
Pándi Marianne: *Claudio Monteverdi*. Bp.
- 1962 Fábián Imre: *Richard Strauss*. Bp.
Fajth Tibor: *Gioacchino Rossini*. Bp.
Gál György Sándor: *Pjotr Iljics Csajkovszkij*. Bp.
Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Bp.
- 1963 Fábián László: *Igor Sztravinszkij*. Bp.
Gautier, André: *La musique américaine*. Paris
Kárpáti János: *Arnold Schönberg*. Bp.
- 1965 Kárpáti János: *Muzsikáló zenetörténet*. II. Bp.
Kroó György: *Muzsikáló zenetörténet*. I. Bp.
Németh Amadé: *Carl Maria Weber*. Bp.
Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei Lexikon*. I–III. Átdolgozott új kiadás. Főszerk. Bartha Dénes. Bp.
- 1966 Hamburger Klára: *Liszt Ferenc*. Bp.
Kroó György: *Muzsikáló zenetörténet*. III. Bp.
- 1967 Bartha Dénes: *Johann Sebastian Bach*. Bp.
Molnár Jenő Antal: *Smetana, Dvorák*. Bp.
Pernye András: *Alban Berg*. Bp.
- 1968 Somfai László: *Anton Webern*. Bp.
Szabolcsi Bence: *A zene története. Az őskortól a 19. század végéig*. Bp.
- 1969 Homolya István: *Palestrina, Lassus*. Bp.
- 1970 Kirchmeyer, Helmut–Schmidt, Hugo Wolfram: *Die Gerbe*. IV. Köln
- 1972: Dobák Pál: *A XIX. és a XX. század zenéje*. Bp.
Várnai Péter: *Oratóriumok könyve*. Bp.
- 1973 Benkő András: *Az egyetemes zene története*. I. Kvár.
Copland, Aaron: *Az új zene. 1900–1960*. Bp.
Kárpáti János: *Muzsikáló zenetörténet*. IV. Bp.
- 1974 Blume, Friedrich: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. München
- 1975 Kroó György: *Bartók-kalauz*. Bp.
- 1976 Palisca, Claude: *Barokk zene*. Bp.
White, Eric Walter: *Stravinsky*. Bp.
- 1979 Darvas Gábor: *A totem-zenétől a hegedűversenyig. A zene története 1700-ig*. Bp.
Rosen, Charles: *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Bp.
- 1978 Csomász Tóth Kálmán: *Maróthy György és a kollégiumi zene*. Bp.
Erhardt, Ludwik: *Brahms*. Bp.

- 1980 Salzman, Eric: *A 20. század zenéje*. Bp.
Szöllősy András: *Honegger*. Bp.
- 1981 Benkő András: *Az egyetemes zene története*. II. A barokk zene. Kvár
Darvas Gábor: *Zene Bachtól napjainkig*. Bp.
Máté János: *Bethlen Gábor korának egyházi és világi zenéje* = Theológiai Szemle, 21–23. Bp.
Máté János és Sepsy Károly: *Zenetörténet* (kántor-tanfolyamok: számára összeállított kurzus II. része, 32–60, 1989-es változatban: 38–68.). Bp.
Walter Bruno: *Mahler*. Bp.
- 1982 Breuer János: *Kodály-kalauz*. Bp.
- 1983 Benkő András: *Kodály Zoltán és a genfi zsoltárok* = Ref. Szemle, 100–105.
- 1983/1984/1985 Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon*. I–III. Szerk. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar kiadás szerk. Boronkay Antal. Bp.
- 1984 Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Bp.
- 1985 Benkő András: *A bécsi klasszicizmus*. Kvár (kézirat)
- 1986 Benkő András: *Zenei kislexikon*. Bukarest
Kecskeméti István: *A zeneszerző Kodály*. Kecskemét
- 1991 Benkő András: *Egyházi zene (Zenetörténetünk. I–IV. = Székely Útkereső)*. Székelyudvarhely
Vainio, Matti: *A finn zene története*. (Ford. Móra Klára és társa) Debrecen
- 1994 Andrew, Wilson-Dickson: *A kereszténység zenéje a gregoriántól a gospelig*. (Ford. Vandulek Márta) Bp.
Benkő András: *Az egyházi ének története*. Kvár
Michels, Ulrich: *Zene. SH atlasz*. Bp.–Berlin
- 1996 Gerhard, Dietel: *Zenetörténet évszámokban*. I–II. Bp.
- 1998 Kelemen Imre: *A zene története 1750-ig*. Bp.
- Antológiák:
1931 Schering, Arnold: *Geschichte der Musik in Beispielen*. Leipzig
1943 Forrai Miklós: *1000 év kórusa*. Bp.
1948 Bartha Dénes: *A zenetörténet antológiája*. Bp.
1976 Hamburg, Otto: *Musikgeschichte in Beispielen*. Wilhelmshaven
1993–1999 Magyar Egyházzene évfolyamai

4. Névmutató

- Abija 8
Ádám Jenő 53, 119, 120, 139
Ady Endre 27, 34, 62, 117
Ágoston I. Augustinus 19, 37, 39, 53, 61, 90
Aiszkhülosz 71, 112
Alain, Jean 110
II. Albert 79
Albrechtsberger, Johann Georg 97
Alcuinus, Flaccus A. I. Alkuin
Alkuin (Alcuinus) 75, 76
Allegrei, Gregorio 89
Ambrosius 5, 13, 15, 19, 37, 64, 72, 73
Ámós 8, 9
András Béla 120
Andrew, Wilson-Dickson 178
Antal János 49
Apolló 70
Áprily Lajos 53, 62
Aquinoi Tamás 76
Aragon, Louis 112
Arany János 34
Arezzói Guidó 73, 74
Arisztophanész 71
Arisztotelész 71
Arisztoxénosz 70
Árokháty Béla 5, 62, 64, 119, 140
Áron 11, 107
Árva Bethlen Kata 61
Aszáf 9, 11
Augustinus 19, 37, 39, 53, 61, 90
Aventinus 39
- Babits Mihály 120, 164
Bach, Johann Sebastian 15, 18, 19, 62, 81, 82, 84, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 97, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 112, 119, 127, 133, 135, 141
Bach, Karl Philipp Emanuel 97
Bács Lajos 124
Bágyi Fábián László 42, 122
Baksay Sándor 34
Balassi Bálint 17, 25, 27, 28, 61, 65, 118, 121, 147
Balla Péter 62
Baltazár Dezső 52, 55
Bánáss László 124
Barber, Samuel 112
Bárdos Lajos 119, 120, 143
Barlow, Wayne 112
Bartha Dénes 122
Bartók Béla 84, 112, 113, 115, 117
Báthori Endre 81
Báthori István 62
Batizi András (énekszerző) 23, 46, 61, 64
Batizi András (elméletíró) 46
- Báthy Miklós 59
Batthány Ignác 29, 37, 38
Becker, Cornelius 84, 90
Beethoven, Ludwig van 15, 71, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 122, 145
Beleznay Antal 122
Bena, Augustin 114
Benda, Frantisek 97
Benet, John 84
Benevoli, Orazio 88
Benkő András 59, 69
Berde Mária 62
Berg, Alban 108, 126
Berkesi Sándor 62
Berlioz, Hector 76, 103, 104
Bernstein, Leonard 112
Bethlen Gábor 31
Bethlen Kata I. Árva Bethlen
Béze, Théodore 31, 61, 81, 89
Beyer, Frank Michael 109
Beythe István 21, 30
Bihari Sándor 124
Binchois, Gilles 79
Biró László 124
Birtalan József 124
Blaga, Lucian 115
Bodos Sámuel I. Köpetzi Bodos
Boëthius, Anicius Torquatus Severinus 74, 76, 77
Bognár Erzsébet I. Buriánné Bognár
Borkó Juliánna 61
Bornemisza Péter 24, 30, 33
Borosnyai Lukács János 39
Borsay Samu 122, 123
Bortnyanszky, Dmitrij 106
Bottyán János 34
Boulez, Pierre 110
Bourgeois, Louys 31, 62, 81
Böhm, Georg 92, 93
Böythe István I. Beythe
Bölcs Frigyes (Frigyes) 29
Brahms, Johannes 15, 103, 114, 126
Brassart, Johannes 79
Britten, Benjamin 111
Bródy Miklós 123
Bruch, Max 103
Bruckner, Anton 103
Buchanan, George 28
Budai Ésaías 61
Buriánné Bognár Erzsébet 59
Busnois, Antoine 79
Buxtehude, Dietrich 82, 92, 93
Buzkosz, Jurij 116
Byrd, William 84, 85

- Cabeson, Antonio 86
 Caldara, Antonio 88
 Calvisius, Sethus 84
 Cannabich, Johann Christian 97
 Carcer, Robert 84
 Carissimi, Giacomo 87, 92
 Carmen 78, 114
 Carpentas, Elzéar Genet 81
 Cartu, Ioan 106
 Cassiodorus, Flavius Magnus Aurelius 74
 Celanói Tamás 76
 Cerne, Titus 106
 Cesaris 78
 Chagall, Marc 114
 Cherubini, Luigi 15, 101
 Chevalier, Ulysse 5
 Ciconia, Johannes 80
 Coclico, Adrianus Petit 80
 Constantinescu, Paul 115
 Corelli, Arcangelo 87
 Corneliu, Dan 116
 Couperin, François 96
 Cruce, Petrus de 72
 Crüger, Johann 62, 82
 Cuclin, Dimitrie 115
 Cucu, Gheorghe 114
 Czakó Jenő 61
 Czeglédy Sándor 62
 Czine Mihály 59
 Czövek Olivér 59
- Csajkovszkij, Pjotr Iljics 106
 Csákvári Varjas János 46, 47
 Cseri Kálmán 62
 Cserna Andor 119
 Csider Szabó Pál 40
 Csiha Kálmán 61
 Csiki Endre 123
 Csiky Boldizsár 124
 Csomasz Tóth Kálmán 5, 17, 20, 37, 41, 42, 52,
 53, 59, 62, 64, 120
- Dajka János I. Keserői Dajka
 Dallapiccola, Luigi 111
 Dániel 9, 76, 109
 Dankó József 5
 Dávid király 7, 8, 9, 10, 11, 19, 33, 65, 83, 88,
 90, 92, 95, 99, 110, 115, 138
 Daquin, Louis Claude 96
 Dávid Ferenc 23, 143
 Dávid Lajos 59
 David, Johann Nepomuk 108
 Davies, Peter Maxwell 111
 Debora 6
 Debussy, Claude 105, 109
 Delly Szabó Géza 123
- Despres I. Josquin
 Dévai Bíró Mátyás 21
 Dietrich, Sixtus 82
 Dima, Gheorghe 114
 Diruta, Girolamo 86
 Distler, Hugo 108
 Dittersdorf, Karl Ditters von 122
 Dohnányi Ernő 117
 Domokos Pál Péter 96, 123
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlevics 109
 Draeseke, Felix 103
 Draskóczy László 62, 120
 Drăgoi, Sabin V. 115
 Draghi, Antonio 88
 Dreves, Guido Maria 5
 Dufay, Guillaume 78, 79
 Dunstable, John 78
 Dupré, Marcel 109
 Durante, Francesco 88
 Dvorák, Antonin 106, 122
- Eccard, Johann 84
 Efrém 73
 Egressy Béni 57, 62
 Elgar, Edward 111
 Enescu, George 114, 115
 Erbe 95
 Erdélyi Imre 61
 Erdélyi Pál 5
 Erkel Ferenc 57, 62, 105, 122
 Ernst, Johann 95
 Esterházy Pál 62, 96, 98, 100
 Etán 9
 Euripidész 70, 71
 Ezékiel 8
 Ézsaiás 6, 8, 11, 92
 Ezsdrás 11
- Fábrián László I. Bágyi Fábrián
 Fabritius Kovács I. Gönczi Fabritius
 Farkas Ferenc 120
 Farkas Ödön 122
 Fejes István 5, 51, 57, 61
 Fekete Károly, ifj. 59
 Feldman, Ludovic 115
 Festa, Constanzo 80, 81
 Filtz, Anton 97
 Finck, Heinrich 82
 Flavius 8
 Fortner, Wolfgang 108
 Földvári József 61
 Fövenyessy Bertalan 123
 Franck, César 104
 Franck, Melchior 15
 Frescobaldi, Girolamo 87
 Frigyes I. Bölcs Frigyes

- Frye, Walter 84
 Fux, Johann Joseph 97
 Füle Lajos 61, 62
 Füzesi József 54, 61
- Gabrieli, Andreas 86
 Gabrieli, Giovanni 86, 89
 Gade, Niels 106
 Gálszécsi István 21, 29, 45
 Gárdonyi Zoltán 5, 120, 147
 Gárdonyi Zsolt 62
 Garlandia, Johannes de 74
 Geistliche, Gellert 100
 Geleji Katona István 16, 17, 37, 38, 39, 40, 57, 62, 122
 Georgescu, Dan Corneliu 116
 Gergely I. Nagy Gergely pápa
 Gerhardt, Paulus 61
 Gerson 11
 Gheorghiu, Valentin 116
 Gesualdo, Don Carlo 87, 112
 Ghiselm, Jean 79
 Gilles, Jean 95
 Gibbons, Orlando 84, 85
 Gide, André 110
 Givulescu, Cornel 115
 Glareanus 79
 Gluck, Christoph Willibald 71, 101, 103, 104
 Góliát 94, 115
 Gombert, Nicolas 80
 Gomolka, Mikola 85
 Gossec, Francois Joseph 101
 Gottlieb, Johann 97
 Goudimel, Claude 31, 46, 81, 90, 96, 148
 Gounod, Charles 15, 104
 Gönczi Fabritius Kovács György 30, 45
 Gönczy Lajos 5, 50, 64
 Göröcsöni Ambrus 27
 Graun, Karl Heinrich 97
 Grassmann, Florian Leopold 101
 Greene, Maurice 96
 Greiter, Mathieu 62
 Grieg, Edward 106
 Grocheo, Johannes de 76
 Gubajdulina, Szofja 116
 Gustav Adolf 103
- Gyula István I. Szigeti Gyula
 II. Gyula pápa 80
- Haják Károly 123
 Halmos László 120
 Hallgrímsson, Hafalidi 114
 Hassler, Hans Leo 57, 58, 62, 89
 Haydn, Joseph 15, 57, 62, 84, 95, 97, 98, 122, 135
 Haydn, Michael 98, 99
- Händel, Georg Friedrich 62, 84, 87, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 102, 135, 150
 Hegedüs Lóránt 59
 Heltai Gáspár 30, 122
 Hémán 9, 11
 Hengel, Johannes 82
 VIII. Henrik 84
 Henze, Hans Werner 99
 Herman, Vasile 116
 Hermann, Nicolaus 61
 Heródes 91
 Hilarius, püspök 73
 Hiller, Wilfried 109
 Hindemith, Paul 108, 113
 Hofgref (Hoffgreff) György 30, 42, 122
 Holmboe, Vagn 113
 Holofernesz 106
 Holzbauer, Ignaz Jakob 97
 Honegger, Arthur 109
 Horatius, Flaccus Quintus 23, 39, 81
 Horkay László 61
 Horváth Ádám I. Pálóczi Horváth
 Horváth András I. Szkhárosi Horváth
 Horváth Károly 121
 Hubic, Francisc 115
 Hucbaldus 74
 Husz János 61, 102
 Huszár Gál 23, 26, 29, 30, 33, 37, 38, 41, 45, 61, 65
- Idelsohn, Abraham Levi 12
 Imre Lajos 5, 51, 54, 55, 56, 57, 64
 Incze Sámuel 49
 Isaac, Heinrich 15, 62, 82
 Ives, Charles 111
- Jagamas János 124
 Jairus 7
 Jákob 10, 11, 108
 Janacek, Leos 113
 János apostol 6, 85, 87, 88, 91, 92, 111
 János evangelista 109, 113, 116, 117
 Jedutun 9, 10, 11
 Jefta 7
 Jékely-Áprily Lajos I. Áprily Lajos
 IV. Jenő pápa 79
 Jeremiás 6, 108, 111, 112
 Jeroboám 8
 Jeune, Claude le 31
 Jézus Krisztus 7, 19, 38, 41, 48, 90, 91, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 108, 109, 113, 124
 Jodál Gábor 124, 152
 Johansson, Bengt 113
 Jókai Mór 34
 Jommelli, Niccolo 101
 Jonathán 95, 110
 Jósiás 6

Josquin, des Pres (Des Prez, Pratentis) 15, 79, 80,
81, 85, 154
József, Jákob fia 103, 116
Józsúé 7, 18
Jubál 7
Judit 88, 106, 110, 123
Júdás 8
Júdás Makkabeus I. Makkabeus Júdás
Juhász Géza 35

Kádár Ferenc 61
Kádár Géza 62
Kain 7
Kájoni János 28, 96, 122, 124
Kállay Kálmán 53
Kálmán Farkas 5, 52, 57, 62
Kálmáncsehi Sánta Márton 30
Kálvin János 17, 19, 20, 21, 29, 31, 61
Kanizsai Pálfi János 62
Karácsony Sándor 120
Karg-Elert, Sigfrid 108
Károli Gáspár 10, 17, 31, 34, 37, 59
Katona István I. Geleji Katona
Katalin orosz cárnő 88
Kazantzakis, Nikos 113
Kecskeméthy Ferenc 62
Kecskeméthy István 57, 62
Kecskeméti Vég Mihály 25, 29, 65, 1118
Kecskés Ernő 57
Kegel, Mauricio 109
Kehát 11
Keiser, Richard 93
Kénániás 10, 11
Kenessey Jenő 123
Kerényi György 61, 164, 175
Keresztesi József 57, 61
Kerll, Johann Kaspar von 95
Kern Aurél 119
Keserői Dajka János 16, 37
Király Imre I. Pécselyi Király
Kiriác, Dumitru G. 114
Kirnberger, Johann Philipp 97
Kis Miklós I. Misztótfalusi Kis
Kiss Sámuel 49
Klami, Uno 113
Klopstock, Friedrich Gottlieb 93, 102
Kochanowski, Jan 85
Kodály Zoltán 24, 25, 28, 34, 42, 62, 65, 84, 117,
118, 119, 126, 137, 155
Kokkonen, Joonas 113
Korah 9
Koussevitzky, Serge 112
Kováts Lajos 57, 62
Kozma Géza 123
Kozma Gyula 59
Kozma Mátyás 124

Kölcsey Ferenc 57, 62
Kölni Franko 74
Köpeczi Bodos Sámuel 42, 122
Kőrösi Csoma Sándor 120
Krenek, Ernst 108
Krieger, Johann Philippe 82
Krisztus I. Jézus Krisztus
Krohn, Ilmari 113
Kuhnau, Johann 92

Lábán 6, 8
XVI. Lajos 101
Lajtha László 121
Lambertus, Magister 76
Landi, Stefano 87
Langgaard, Rued 113
Lantos I. Tinódi Lantos
La Rue (Larue) Pierre 79
Lassus, Ferdinand 83
Lassus (Lasso), Orlandus (Orlando) 83, 84
Lassus, Rudolf 83
László Árpád 122
Lázár 90
Lengyel József 54, 57, 61
Leo, Leonardo 88
X. Leó pápa 81
Leoninus 76
Leopold László 59
Lesueur, Jean-Francois 101
Lévay József 62
Lévi 10, 11
Lippatti, Dinu 116
Lipphardt, Walter 5
Liszt Ferenc 15, 59, 76, 94, 103, 104, 105, 111, 166
Lobwasser, Ambrus 33, 84
Loewe, Karl 102
Losonczy (Losontzi) István 42, 57, 61
Lotti, Antonio 88
Lowell, Mason 62
Ludford, Nicolas 84
Lukács ev. 6, 18, 24, 91, 108
Lukács János I. Borosnyai Lukács
Lully, Jean-Baptiste 87, 95
Luther Márton 13, 17, 18, 19, 21, 29, 57, 61, 62,
79, 81, 82, 83, 90, 91, 94, 97
Lübeck, Vincent 92
Lüttichi Jakab 77

Machaut, Guillaume de 15, 76
Maderna, Bruno 110
Mahler, Gustav 105
Makkabeus Júdás 8
Makkai Sándor 55
Malipiero, Riccardo 111
Mandicevski (Mandiczewsky) Eusebie (Eusebius)
114

- Marbé, Myriam 116
 Marenzio, Luca 87
 Mareschall, Samuel 84
 Margitai István 48
 Mária magyar királynő 82
 Márk, ev. 93
 Márkos Albert 124
 Marot, Clément 32, 61, 81, 89
 Maróthi György 31, 46, 47, 65, 81, 96, 122, 168
 Marpurg, Wilhelm Friedrich 97
 Martinu, Bohuslav 113
 Márton Barna 36
 Máté apostol 6, 38, 85, 108, 111
 Máté János 5, 58, 59, 61, 62
 Mátyás király 27
 Melius Juhász Péter 21
 Méhul, Étienne Nicolas 101, 103
 Melotai 48
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 18, 19, 62, 82, 95, 102
 Merári 11
 Merulo, Claudio 86
 Messiaen, Olivier 110
 Mesullán 11
 Metastasio, Pietro 88
 Metz Albert 123
 Mezőmédesz 70
 Meyerbeer, Giacomo 18, 103
 Micheelsen, Hans Friedrich 113
 Mihályi Károly 49, 54, 62
 Mikuli (Miculi), Károl (Carol) 106
 Milhaud, Darius 110
 Milton, John 99
 Miriam 7, 9
 Misztótfalusi Kis Miklós 43, 44, 65, 117, 124
 Moberg, Carl-Allan 5
 Molnár Albert I. Szenczi Molnár
 Molnár Antal 91
 Mondonville, Jean-Joseph de 96
 Monn, Matthias Georg 97
 Monte, Philipp de 85
 Monteverdi, Claudio 79, 87, 89, 91, 138
 Morales, Cristobal de 85
 Moravia, Hyeronimus de 76
 Moser, Hans Joachim 91
 Mosonyi Mihály 105
 Mozart, Wolfgang Amadeus 15, 57, 76, 84, 87, 97, 98, 99, 100, 169
 Mózes 6, 7, 8, 9, 10, 11, 107
 Murino, Egidius 77
 Muris, Johannes de 77
 Münzer, Thomas 17
 Mysliveček, Josef 101

 Nagy Gergely pápa 16, 73, 83
 Nagy Gerő 55
 Nagy Géza, id. 5, 64
 Nagy Gyula 57
 Nagy István 54, 57, 61, 119
 Nagy János 49
 Nagy Kálmán 55
 Nagy Károly püspök 55
 Nagy Károly frank uralkodó 73
 Nagy László 59
 Nagy Mihály 83, 122
 Nagybánkai (Nagybáncsai) Mátyás 26, 62, 65
 Neander, Joachim 61
 Negrea, Marțian 115
 Nehémiás 6, 8, 11
 Nicolai, Philipp 61
 Nielsen, Karl 113
 Noé 114
 Notker, Balbulus 72, 82

 Obrecht, Jakob 79
 Obuhov, Nyikolaj 116
 Odington, Walter 77
 Ohádia 11
 Okeghem, Johannes 79
 Opitz, Martin 31
 Orbán Zsigmond 81, 122
 Osiander, Lucas 46
 Othmayr, Gaspar 83
 Ovidius, Publius Naso 39

 Ölyvesi Balázs 44

 Pachelbel, Jan 92
 Páduai Marchetus 77
 Pál apostol 6, 19, 21
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 79, 80, 83, 84, 88, 97, 103, 104, 105, 106, 114, 117, 119, 123, 125, 171
 Pálfi I. Kanizsai Pálfi János
 Pálffy Károly 5, 48, 50, 54, 64
 Pálóczi Horváth Ádám 54, 57, 61
 Pann, Anton 106
 Pap István 57
 Pap Sámuel I. Telegdi Pap
 Papp Ákos 62
 Papp Benedek 30
 Papp Benjamin 59
 Papp Géza 5, 36, 64
 Part, Arvo 113
 Patachich Ádám 122
 Paumann, Konrad 86
 Payr Sándor 61
 Pécselyi Király Imre 57, 61
 Penderecki, Krzysztof 114
 Pepping, Ernst 108
 Pergolesi, Giovanni Battista 87, 88
 Perotinus 76

- Perusi, Lorenzo 110
 Péter apostol 100, 101, 114
 Péter, genfi kántor 31
 Péterfi József 49
 Petrovics Emil 121
 Pfitzner, Hans 107
 Pikéthý Tibor 119
 Pindarosz 70
 Platón (Plátó) 19, 39, 71
 Plinius, Gaius Caecilius 39
 Podmaniczky Pál 61
 Pogatschnigg Guidó 122
 Pokoly József 50
 Popovici, Doru 115
 Porta, Constanzo 80
 Porumbescu, Ciprian 106
 Pósa Lajos 51, 57, 62, 123
 Power, Leonel 84
 Praetorius, Michael 89, 173
 Prate del l. Josquin
 Pratensis l. Josquin
 Pres l. Josquin
 Privorszky Károly 124
 Prudentius, Aurelius Clemens 37, 164
 Purcell, Henry 84, 87, 96
 Püthagorász 79
- Quantz, Johann Joachim 97
- Rabelais, Francois 81
 Ráhel 91
 Ráday Pál 40, 57, 58, 61
 Radó Polikárp 5
 Raffaello, Santi 80
 Rajeczky Benjamin 5
 II. Rákóczi Ferenc 40
 I. Rákóczi György 37
 Rameau, Jean-Philippe 87, 95
 Ramirez, Carlos 112
 Raphael l. Raffaello
 Ravasz László 61
 Reger, Max 100, 107
 Reich, Steve 109
 Reinken, Johann Adam 93
 Reményik Sándor 123
 Respighi, Ottorino 110
 Reutter, Georg 97
 Révész Imre 19, 53, 120
 Révészné Varó Margit 62
 Rezessy László 120
 Rezik Károly 123
 Rhaw, Georg 82
 Richter, Franz Xaver 97
 Rilke, Reiner Maria 108
 Rimszkij-Korszakov, Nyikolaj 106
 Rinck, Johann Christian 98, 100
- Rogalski, Teodor 116
 Rolland, Romain 95
 Rossini, Gioacchino 101
 Rubinstein, Anton 106
 Rudolf főherceg 100
 Ruzitska György 122
 Ryba, Jan 101
- Sacchini, Antonio 88
 Sadok 7
 Saint-Saëns, Camille 104
 Saint Victor, Adam de 72
 Saja Sándor 124
 Salamon király 7, 9, 11, 88, 95, 110
 Salamon József 49
 Salomen, Sulo 113
 Sámuel 6, 8, 9, 110
 Sánta Márton l. Kálmáncsehi Sánta
 Sántha Károly 62
 Sarti, Giuseppe 88
 Saul 8, 90
 Scarlatti, Alessandro 87, 88
 Scarlatti, Domenico 88
 Scarlatti, Samuel 87
 Scărlătescu, Ioan 114
 Scheidt, Samuel 82, 89, 92
 Schein, Johann Hermann 91
 Schiller, Friedrich Johann 100
 Schmidt, Franz 108
 Schnebel, Dieter 109
 Schneider, Wolfgang 127
 Schönberg, Arnold 84, 107, 126
 Schubert, Franz 15, 102
 Schulek Tibor 62
 Schumann, Robert 101, 103
 Schuman, William 112
 Schütz, Heinrich 82, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 174
 Schweinitz, Wolfgang von 109
 Schweitzer, Albert 94
 Scsedrin, Rogyion 116
 Scultetus, Adam 31
 Sebess József l. Zilahi Sebess
 Selle, Thomas 92
 Seneca, Lucius Annaeus 87
 Senfl, Ludwig 82
 Sepródi János 5, 51, 52, 55, 57, 64
 Sepsy Károly 5
 Sermisy, Claudin de 81
 Sessini, Ugo 5
 Shakespeare, William 95
 Shtepherd, Arthur 112
 Sibelius, Jean 115
 Sfk Sándor 119
 Simeon 19, 90
 Sinka György 57, 62
 Sipila, Eero 113

- Skaricza Máté 23, 29, 48, 61, 64
 Smetana, Bedrich 106
 Sófalvy Károly 55
 Soós András 124
 Sosztakovics, Dmitrij 113
 Spitta, Friedrich 91
 Spohr, Ludwig (Louis) 102
 Stamitz, Jan 97
 Stäblein, Bruno 5
 Steiner, John 106
 Stephānescu, George 106
 Stockhausen, Karlheinz 109
 Stoia, Achim 116
 Stoltzer, Thomas 82
 Stradella, Alessandro 88, 95
 Strauss, Richard 107
 Stravinsky, Igor 15, 111, 112, 134
 Strungk (Strung), Nocolaus Adam 95
 Süßmayr, Franz 99
 Sweelinck, Jan Pieterszoon 89
- Szabó Csaba 124
 Szabó Gyula 5
 Szabó Géza l. Delly Szabó
 Szabó Pál l. Csider Szabó
 Szabó T. Attila 25
 Szabolcsi Bence 12, 42, 117, 119
 Szabolcska Mihály 51, 57, 61
 Szakács Zita l. Tóthné Szakács
 Szakál Attila 59
 Szapphó 113
 Szász Béla 62
 Szathmáry József 5, 64
 Szegedi Kis István 22, 62, 64
 Szegedi (Mizsér) Gergely 26, 30, 33, 45, 62, 65
 Szeikilosz 70
 Székely Balázs 24, 62, 64
 Székely István 29
 Szemethy Géza 123
 Szenczi Molnár Albert 10, 26, 31–36, 40, 41, 43, 46, 56, 59, 61, 63, 90, 141
 Szent Ágoston l. Augustinus
 Szent János 73
 Szent Sebestyén 112
 Szentes István 54, 57, 61
 Szentgyörgyi József 61
 Szepetneki János 25, 30, 65
 Szevillai Izidor 74
 Szigeti Gyula István 41
 Szikszai György 61
 Szilágyi Ferenc 59
 Szkhárosi Horváth András 24, 62, 118
 Szkrjabin, Alekszandr Nyikolajevics 116
 Szlonimskij, Szergej 116
 Szókratész 71
 Szophoklész 71
- Szödi Katalin 47
 Szőnyi Benjamin 42, 61
 Szőnyi Erzsébet 121
 Szőnyi György 5
 Sztárai Mihály 21, 26, 29, 33, 48, 57, 61, 65
 Szűcs Endre, ifj. 59
 Szügyi József 5, 52, 55, 57, 64
 Szymanowski, Karol 112
- Tallis, Thomas 84, 85, 111
 Tapissier 78
 Tárcza Bertalan 123
 Taverner, John 84
 Telegdi Pap Sámuel 40, 41
 Telemann, Georg Philipp 87, 93
 Terényi Ede 124
 Terzakis, Dmitri 113
 Thaly Lóránt (Loránd) 62
 Thibaut, Anthon 95
 Tihanyi Ágost 62
 Tinctoris, Johannes 80
 Tinódi Lantos Sebestyén 22, 23, 30, 43, 62, 122
 Titus, római császár 8
 Toduța, Sigismund 115
 Tompa Mihály 34, 51, 57, 62
 Tóth Aladár 117, 118
 Tóth Kálmán l. Csomasz Tóth
 Tóthné Szakács Zita 59
 Tudor Mária, angol királynő 84
 Tuma, Frantisek 97
 Tunder, Franz 92
 Tuotilo 72
 Tusler 89
 Túrmezei Erzsébet 62
 Türr, Erkki Sven 114
 Tye, Chrissper 84
- Ujfalussy József 59
 Úray Sándor 61
 Usztovolszkaja, Galina 116
- Vaino, Matti 106
 Valéry, Paul 112
 Vancea, Zeno 115
 Vargha Gyuláné 62
 Vargha Tamás 62
 Varjas János l. Csákvári Varjas
 Váró Margit l. Révészné
 Vásárhelyi János 57
 Vaselius 40
 Vass Lajos 62, 120, 176
 Vaszy Viktor 121
 Vaughan-Williams, Ralph 111
 Vecchi, Giuseppe 5
 Vég Mihály l. Kecskeméti Vég
 Verdi, Giuseppe 76, 104, 111, 119

Veress Gábor 123, 177
Veress Sándor 120
Viadana, Lodovico Grossi da 87
Victor János 57, 62
Victoria, Tomas Luis de 85
Vidu, Ion 114
Vieru, Anatol 116
Vikár Sándor 121
Villa-Lobos, Heitor 112
Viski János 121, 124
Vitry, Philippe de 76
Vivaldi, Antonio 87, 89
Vizi István 62
Vörösmarty Mihály 57, 62
Vulpus, Melchior 62, 63

Wachmann, Andreas 106
Wagenseil, Georg Christoph 97
Wagner, Richard 71, 99, 103, 105, 111, 138
Walter, Johann 29, 82

Weber, Karl Maria von 102, 126
Weelkes, Thomas 84, 85
Weerbeke, Gaspar van 84
Wesley, Charles 61
Wesley, Samuel, Sebastian 106
Wesselényi Ferenc 40
Wiclif, John 84
Wilde, Oscar 107
Willaert, Adrian 79

Zachow, Friedrich Wilhelm 93, 95
Zakariás 6
Zelenka, Jan Damián 96
Zilahi Sebess József 41
Zimmermann, Bernd Alois 109
Zimmermann, Udo 109
Zinzendorf, M. L. 61
Zoltán Aladár 124
Zoványi György 40
Zwingli, Ulrich 17, 19, 21

Tartalom

Az egyházi ének története (Himnológia)

Bevezetés.....	5
I. Ének és zene a Bibliában.....	6
1. Bibliai énekek.....	6
2. Hangszerek.....	7
3. Zsoltárok.....	9
4. Léviták.....	10
II. A keresztyén zenekultúra és fejlődése a reformációig.....	12
1. Források.....	12
2. Énektípusok.....	12
3. Mise.....	14
4. Gregorián ének.....	15
III. A reformátorok tanítása a zenéről.....	17
1. Protestáns korál.....	17
2. Luther, Kálvin, Zwingli tanítása az egyházi énekről, zenéről.....	17
3. Magyar reformátorok az egyházi énekről.....	21
IV. Énekköltészetünk a 16. században.....	22
1. Egyházi énekköltőink.....	22
2. Zsoltárparafrázisok.....	29
3. Énekeskönyveink.....	29
V. Szenczi Molnár Albert.....	31
1. Életének fontosabb mozzanatai.....	31
2. Genfi – hugenotta – zsoltárok.....	31
3. Psalterium Ungaricum – Magyar Zsoltárkönyv.....	33
VI. Énekeskönyveink a 17–18. században.....	37
1. Öreg Graduál.....	37
2. Kolozsvári énekeskönyvek.....	40
3. Nagyenyesi Halotti Énekeskönyv.....	42
4. Misztótfalusi Kis Miklós Psalteriuma.....	43
5. Debreceni énekeskönyvek.....	45
VII. Énekeskönyveink a 19–20. században.....	49
1. Megújított énekeskönyv.....	49
2. Seprődi-énekeskönyvek.....	51
3. Próbáénekeskönyvek.....	52
4. 1923-as énekeskönyvünk.....	55
5. Magyar Református Énekeskönyv (1966).....	58
Szakirodalom (Válogatás).....	64
Énekek a himnológiai jegyzetben.....	64

Az európai egyházi zene vázlatos története

Bevezetés.....	69
I. Az ókor zenéje.....	70
A görög zenekultúra.....	70
II. A keresztyén zene kialakulása.....	72
III. Középkori egyházi zene.....	75
1. A többszólamúság kialakulása és fejlődése a 15. század végéig.....	75
2. Ars antiqua (12–13. század).....	76
3. Ars nova (14. század).....	76

IV. A reneszánsz egyházi zenéje (15–16. század).....	78
1. Németalföldi iskola.....	78
2. Olasz iskola.....	80
3. Francia iskola.....	81
4. Német iskola.....	81
5. Angol iskola.....	84
6. Spanyol iskola.....	85
7. Lengyel iskola.....	85
8. Hangszeres zene a reneszánsz idején.....	86
V. A barokk egyházi zene (17. század és 18. század első fele).....	87
1. Olasz iskola.....	87
2. Német iskola.....	89
3. Francia iskola.....	95
4. Angol iskola.....	96
5. Magyar iskola.....	96
6. Lengyel iskola.....	96
VI. A klasszikusok egyházi zenéje (18. század második fele – 19. század első két-három évtizede).....	97
1. Osztrák–német iskola.....	98
2. Francia iskola.....	101
3. Olasz iskola.....	101
4. Cseh iskola.....	101
VII. Romantikus egyházi zene (1800–1880/1890).....	102
1. Osztrák–német iskola.....	102
2. Francia iskola.....	103
3. Olasz iskola.....	104
4. Magyar iskola.....	105
5. Cseh–morva iskola.....	106
6. Északi iskola.....	106
7. Orosz iskola.....	106
8. Román egyházi zene.....	106
9. Angol iskola.....	106
VIII. A 20. század egyetemes egyházi zenéje.....	107
1. Német–osztrák iskola.....	107
2. Francia iskola.....	109
3. Olasz iskola.....	110
4. Angol iskola.....	111
5. Amerikai iskola.....	111
6. Lengyel iskola.....	112
7. A cseh–morva iskola.....	113
8. Görög iskola.....	113
9. Északi iskola.....	113
10. Román iskola.....	114
11. Orosz iskola.....	116
IX. A 20. század magyar egyházi zenéje.....	117
X. A romániai magyar egyházi zene.....	122
Függelék.....	125
1. Zenetörténeti kisszótár.....	125
2. Példatár.....	139
Ádám Jenő: Krisztus, én életemnek.....	139
Árokháty Béla: Dicsérjétek az Urat (150. zsoltár).....	140
Bach: Mennybéli felséges Isten.....	141
Bárdos Lajos: Adjunk hálát mindnyájan.....	143
Beethoven: Heiliger Dankgesang (op. 132).....	145
Gárdonyi Zoltán: Bocsásd meg, Úr Isten.....	146
Cl. Goudimel: Mint a szép híves patakra (42. zsoltár).....	148

Händel: Hálaének	150
Jodál Gábor: Az Úr csodásan működik	152
Josquin de Près: Hitvallás	154
Kodály: A 121. genfi zsoltár (Szemem a bércekre vetem).....	155
Lassus: Hajnali himnusz.....	164
Liszt: Pater noster I.	166
Maróthi György: E világ miolta	168
Mozart: Jézust nézzed	169
Palestrina: Napkeltétől	171
Praetorius: Nekünk gyermek küldeték.....	173
Heinrich Schütz: Mi hisszük Isten egyfiát.....	174
Vass Lajos: Tehozzád kiáltok, Úr Isten (141. zsoltár).....	176
Veress Gábor: Adj békeséget, Úr Isten	177
3. Forrásmunkák	178
4. Névmutató	180