

Fekete Zsófia

## Liturgikus kötöttség vagy zeneszerzői szabadság?

Mendelssohn motettái

1997 novemberében volt Mendelssohn halálának 150. évfordulója. Ez alkalomból a következőkben motettáit tekintjük át a liturgikus kötöttségek felvállalása és —vagy azzal ellentétesen— az autonóm zene eszményének megvalósítása szempontjából.

*Fekete Zsófia a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zenetudományi tanszakának hallgatója (Budapest).*

Mendelssohn egyházzenei tevékenységét illetően első helyen a Máté-passió újrabemutatóját szoktuk említeni, de e korszakos tény a zeneszerzés tekintetében kevésbé meghatározó. A XIX. században az egyházzene helyzete az esztétikai és a liturgiai szempontok összeütközése miatt kétes volt. A kor egyházzenei reformmozgalmaiban —cecilianizmus, Palestrina-reneszánsz— egyfajta funkcionális, tiszta és egyszerű templomi zenére való visszaeszmélés figyelhető meg; ugyanakkor a század meghatározó filozófiai-esztétikai irányzata, melynek jelentős képviselője Schleiermacher, nem az archaizálás, hanem —a funkcionális feloldásával— az autonóm zene eszményét állította a zeneszerző elé.

Mendelssohn meg akart felelni a templomi zene, a liturgia követelményeinek, de a schleiermacher-i irányzatnak is elkötelezte magát. E harc teljesen tudatos volt benne. Ez látszik egy 1835-ben Bauer prédikátornak Düsseldorfból írott levelében: „Valódi egyházzene, azaz evangélikus istentiszteletre szánt egyházzene, amely egyházi ünnepekre alkalmas lenne, véleményem szerint ma nem létezik, és nem csupán azért, mert éppenséggel nem látom, hogy az istentisztelet melyik részébe lehetne beilleszteni, hanem azért, mert ezt a részt egyáltalán nem tudom elképzelni [...], hogyan kellene megvalósítani, hogy nálunk a zene az istentisztelet szerves része legyen, és ne csupán egy koncert, ami többé-kevésbé ájtatosságra ösztönöz. Ez lett a sorsa Bach passiójának is, amelyet önálló zenei betétként énekeltek a templomban; a tulajdonképpeni egyházi, vagy ha úgy tetszik, istentiszteleti muzsikából én csak a pápai kórusnak írt ó-itáliai dolgokat ismerem, ahol azonban a zene ismét csak kísérő szerepet kap, és alárendelődik a funkciónak; úgy vesz részt, mint a gyertyák, a tömjén, stb.” (Paul Mendelssohn-Bartholdy, ed.: *Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Lipsce 1882. II. 75.)

Mendelssohn egyházi művei erősen különböznek egymástól. A komponista különböző műfaji hagyományokhoz kapcsolódott: az oratóriumban Händelt, a zsoltármegzenésítésekben, korálkantátákban Bachot, a latin szövegeknél elsősorban az „ó-itáliai” vokálpolyfóniát vette mintájául. De egy-egy műfajon —így a motettán— belül is igen nagy különbségek mutatkoznak a liturgiai funkcióhoz való alkalmazkodás terén. Egy dolog azonban összeköti e műveket: az egységes hang, mely az istenhit intenzív kifejezésében nyilvánul meg.

Mendelssohn első fontos motettája, a *Tu es Petrus* (op. 111), nővérenek születésnapjára készült. Megírásában fontos szerepet játszott Justus Thibault, a heidelbergi jogász és zenekedvelő, akivel Mendelssohn a mű komponálásakor, 1827 szeptemberében személyesen is találkozott. Neki köszönhette, hogy az „ó-itáliai” remekműveket alaposabban megismerhette. Az ötszólamú vegyeskarra, zenekarra írt műben a palestrinai hagyomány és a XIX. század világa ütközik össze. Az *alla breve* ütemmutató, a brevisekben mozgó kottakép a grafikus archaizálás eszköze. Mendelssohnál alig találunk még egy olyan kórusművet, mely olyan szigorú szólamvezetést, éles hangsúrlódásokat alkalmazna, mint ez a darab. Felépítése egyszerű: egy ötütemes bevezető és az erre szimmetrikus konklúzió homofon anyaga keretezi a darabot. A középső nagy zenei felületen három kontrasztáló téma („*Tu es Petrus*”, „*et super hanc petram*”, „*aedificabo ecclesiam meam*”) motívumai imitálódnak. A motetta előadási problémáit egy levelében Fanny is megemlíti: „[...] Nagyon jelentékeny műnek tartom, azonban úgy vélem, hogy teljes méltatásra csak olyan előadásban lelhet, melyhez egy nagy templom és sokféle készület szükséges. [...]” (Sebastian Hensel — Honti Irma: *A Mendelssohn-család 1724-től 1847-ig*. 21979. 87.) A zenetörténeti „ütközés” jegyei oly mértékben érzékelhetőek e motettában, hogy bemutatása nem csak Fanny, hanem a kiadó számára is kérdéses volt; valószínűleg emiatt csak 1868-ban jelent meg Simrocknál.

A *Kirchenmusik* (op. 23.) Mendelssohn első kiadott egyházzenei műve (Simrock, Bonn 1832). A három teljesen eltérő darabot csupán a motetta műfaja köti össze. Egy katolikus, latin szövegű, lírai hangvételű *Ave Maria*-megzenésítést két protestáns darab keretez: az *Aus tiefer Noth* korál feldolgozása és a *Mitten wir im Leben sind* kezdetű Luther-korál szövegére épülő, szabadabb szerkesztésű motetta.

Az *Aus tiefer Noth* öttételes mű; annak ellenére, hogy a kompozíció maga Velencében íródott, Bach szerkesztési technikáinak pontos elsajátítása, a zelter-i iskola fegyelme hallatszik benne. Az egész művet meghatározó koráldallam négyszólamú harmonizálása adja a mű keretét. A második és a negyedik tételben a koráldallam fúgatéma és *cantus firmus* szerepét tölti be. A középső tétel a mű egyetlen dúr része, itt nem található koráldallam, ezért annak meghatározó jellege sem nyomja rá a bélyegét a szerkezetre. Amíg a darab többi négy részében a szerkezetközpontság uralkodik, addig itt az *Ave Mariára* emlékeztető líraiság, ezzel együtt egy szabadabb formavilág jelenik meg. (Az *Aus tiefer Noth* dallamát a második orgonaszonátában —op. 65.— is megtaláljuk.)

Az *Ave Maria* nyolcszólamú, végig orgonakiséretes mű. A háromtagú, viszteréses formában a középső, 4/4-es *Con moto* szakasz elsősorban drámai jellege miatt ellenpontozza a környezetét — a két szélső rész a tenorszólókkal, a 6/8-os *metrummal* lágyabb karaktert hoz. Az első szakaszban a tenor által bemutatott dallamokat a kórus harmonizálva ismétli meg A-dúrban. Ebben a szerkesztésben minden bizonnyal meghatározó élmény volt Mendelssohn számára a Rómában hallott litániázás, az előénekes és a nép váltakozó éneké-

nek gyakorlata. A középső rész az orgona pedáljának motorikus nyolcadokból álló kísérete fölött „Sancta Maria” szöveggel indul fisz-mollban. A darab különleges pillanata a visszatérés, mely előtt egy cisz-moll akkordot hallunk; ebben az akkordban már megszólal a tenor szóló cisz hangja, mely A-dúrba vezet vissza, de a tonalitás a kórus megszólaltáig még bizonytalan marad. E harmadik szakasz nyolc szólistával, a kezdéshez képest variáltan zárja le a művet.

Andante.

no - bis, o - ra pro no - bis! A - ve!

no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis! A - ve!

ora pro no - bis, Ma - ri - a, o - ra pro no - bis! A - ve! A - ve!

ora pro no - bis, Ma - ri - a pro no - bis! A - ve!

o - - ra, o - ra pro no - bis! A - ve!

Ave Maria 98–108. ü., énekszólamok

A három mű közül a nyolcszólamú *Mitten wir in Leben sind* kezdetű a leginkább szabad, romantikus formavilágnak megfelelő darab. Hirtelen tempó-, karakter- és regiszterváltásokkal érzékelteti az ember és az Isten közötti távolságot. A darab három részre tagolódik; mind a három szakasz egy lassú „Choral” feliratú homofon zenei anyaggal kezdődik, melynek a férfiszólamok mély indítása sötét karaktert kölcsönöz; majd egy ujjongó *Vivace* tempójú rész következik „Heiliger Herre Gott!” kezdetű szöveggel, melyet „Kyrie eleison”

zár le. Egyedül a harmadik szakaszban nincs tempóváltás; itt a kezdeti koráljellegű rész éneklésében már a női szólamok is részt vesznek, az ujjongás helyett egy piano dinamikájú lassú szakasz következik. Míg az első két szakasz külsőleg, karakterváltásokkal próbálja a szöveget kifejezni, addig a harmadik rész visszafogottabban, mintegy befelé fordulva zárul.

A *Kirchenmusikot* Mendelssohn nem megrendelésre, ezért liturgiai funkciókat kevésbé szem előtt tartva írta — inkább maga a templomi zene mint téma vonzotta, ezért is foglalt három különböző motettát egy opuszba; talán az ökumené elve is vezethette abban, hogy ezt a három darabot így összekösse. E műben már kevésbé hallatszik a „történelmi ütközés”: a komponista lemondott arról, hogy egyszerre feleljen meg az autonóm és a funkcionális egyházzenenek. Bár Mendelssohn itt is elődei példájára támaszkodott, egy már sokkal inkább önálló nyelvezet tűnik ki kompozíciójából.

Az op. 39-ként megjelent három, nőikarra írott motetta 1830-ban készült el. Ezek a darabok az egyházi év különböző alkalmaihoz kapcsolódnak: a *Veni Domine* advent harmadik vasárnapjára, az *O Beata* a Szentháromság ünnepére, a *Surrexit Pastor* a húsvét utáni második vasárnapra íródott. Ezt a művet Mendelssohn 1837-ben, kis idővel a házasságkötése után revidálta, ekkor került a második motetta helyére a *Laudate pueri*.

A *Veni Domine* elején az az op. 23-as Ave Mariára emlékeztetően az egész kórus lassú, homofon, mottó-szerű zenei anyaggal indít. Ezután kezdődik egy lendületesebb barcarola-ritmikájú 6/8-os rész, melyben az elején elhangzó adventi hívó szó a szakasz zárásakor visszatér. A szoprán szólisztikus anyagával indul a lassabb 3/4-es középrész, majd a végén visszatér az eredeti tempó és téma.

A *Laudate pueri*-ben rövid orgonás bevezető után a kórus imitációs anyaggal lép be, melynek alapja az Assumpta est Maria gregorián antifóna. Az ezt követő moll, homofon rész kísérete motorikus nyolcadokban mozog. A mű első szakaszának végén az addig elhangzott két téma együtt jelenik meg. A második, Adagio tételben szólók és az egész kórus váltakozva bensőséges hangulatú zenei anyagban énekelnek a hívek boldogságáról.

A *Surrexit Pastor* a leghosszabb a három közül, a kíséret is itt kapja a legnagyobb szerepet. Az első tételben rövid hangszeres bevezetés után a kísérettel felváltva homofon, a „Veni Domine” kezdetű darabra emlékeztető barcarola-ritmussal, szóló és tutti szakaszokban hangzik el a feltámadás örömhíre. Ezt lendületes duett követi, majd egy altszólo lassú 3/2-es metrumban előéneklő a következő tétel szövegét: „Surrexit Christus spes mea”. Ezt ellenpontozva gyors, forte hangzással, szinte a feltámadást szimbolizálva indul a negyedik tétel, melyet egy ujjongó Halleluja zár.

Az op. 39. Mendelssohn legtöbbet előadott egyházi kórusművei közé tartozik. A mű komponálásakor a zeneszerző Rómában tartózkodott, ahol levelei szerint nagyon nagy hatással volt rá a Trinità de' Monti templom apácáinak éneke: „... Jól megfigyeltem ezeket az apácákat, és komponálok nekik valamit ...”

A három motettában Mendelssohn ugyanakkor lemond a kor egyszerű, archaizáló, funkcionális egyházzenei irányzatáról, és inkább egy romantikus formavilág felé nyit.

A két tenor-, két basszusszólistára, férfikarra, gordonkára és nagybőgőre írt, latin nyelvű *Vespergesang* (*Responsorium et Hymnus*) 33-ban, a düsseldorfi periódus alatt készült el, de csak a komponista halála után, op. 121-ként jelent meg. A mű, szerkesztési technikáját tekintve több zenetörténeti korszakra, főleg a XVI–XVII. századi Itália stílusára tekint vissza, ugyanakkor a gregorián responsórium formai hatását is megtalálhatjuk benne.

Az első tételben egy barokk színezetű kórusimitációt hallhatunk, melyet folyamatos, majdnem végig nyolcadokból álló, continuo-szerű hangszeres baszsusmenet kísér. A flamand motettaszerkesztési hagyományokhoz hasonlóan a szöveg minden egyes mondatrészével együtt újabb dallamimitáció indul el. A tétel zárása homofon szerkesztéssel hozza a kezdő, könyörgő szöveget. Itt a háromszólamú férfikar egy ütemen keresztül ugyanazon az a-moll hármashangzaton, mintegy recitálva énekli a zenei anyagot, majd több ütemen át, a kísérettel együtt unisono, nyolcadokban mozgó, diadalmas dallammenettel ér véget az első szakasz.

A második tételben egy szabad ritmizálású zsoltármondat hallható a tenorszóló előadásában, ez a zenei anyag a mű későbbi részeiben is fontos szerepet tölt be. A következő *Con moto*-szakasz elején barokkos, indulóra emlékeztető nyújtott ritmusokból álló szólók és egy nagy legato-íveket bemutató tutti váltakozása hallható. A zsoltárszöveg után egy lendületes *Gloria Patri* következik. A tétel utolsó részében a kezdő motívumok variáltan térnek vissza.

A mű legkülönlegesebb pontja a negyedik tétel. A zsoltárdallam itt a baszsusban (I) hangzik el sokszor egymás után, körülötte három másik szóló a doxológia szövegét énekli. A négy szólam fájdalmas szekundsúrlódásai nem a dicsőítés, inkább a zsoltárban elhangzó *tribulatio* —gyötrődés— tónusát jelenítik meg.

Glo - ri - a pa - - tri et fi - li - o  
 Glo - ri - a pa - - tri et fi - li - o  
 A - pe - ri - o - cius tu - os et vi - de tri - bu - la - ti - o - nem no - stram,  
 Glo - ri - a pa - - tri

Vespergesang, IV, 6–10. ü.

A mű utolsó, ötödik tétele az *O lux beata Trinitas* himnusz két versszaka korál-szerű homofon megzenésítéssel. Kódként újra a tenor zoltármondata hangzik el, most már minden szólamban, imitációszerűen. Bár a darab a-mollban indult és a zoltármondat eddig moll környezetben jelent meg, immár egyértelmű A-dúrban, a rezponzóriumban elhangzott könyörgések meghallgattatását sugallva fejeződik be a darab.

Az op. 121. címe szerint is egyértelműen liturgikus céllal íródott, mégis csak késői kiadást ért meg. A hagyományok hatása jól hallható a műben, ugyanakkor Mendelssohn a zenei örökséget itt saját stílusának szerves részévé tette.

A *Sechs Sprüche* 1850-ben, op. 79-ként jelent meg. Julius Rietz gyűjtötte össze Mendelssohnnek a berlini evangélikus dómkórus számára 1843 és 1846 között írott műveit. A hat, polifóniában gazdag, nyolcszólamú, ugyanakkor rövid, hús–negyvenütemes darabban a komponista —1831 óta először— az a cappella-technikához tért vissza. A bibliai igékre épülő Spruch-motetták a XVI. század protestáns egyházzenejében voltak gyakoriak. Mendelssohn e motettákat IV. Frigyes Vilmos kedvenc bibliai mondataira írta; az idézetekhez mindegyik darabban egy Halleluja-szakaszt fűzött. A művek a nagyobb egyházi ünnepekre íródtak: a *Frohlocket ihr Völker auf Erden* karácsonyra, a *Herr Gott, du bist unsre Zuflucht* újévre, az *Erhaben, o Herr, über alles Lob* a mennybemene-tel ünnepére, a *Herr, Gedenke nicht unsrer Übeltaten* a nagyhét idejére, a *Lasset uns frohlocken* adventre, nagypéntekre pedig az *Um unsrer Sünden willen* íródott. Az említett sorrend, mely az 1850-es kiadásban jelent meg, vitatott, egyes újabb felvételeken már az ünnepek kronologikus sorrendjének megfelelően állítják össze a darabokat.

Az újévi motetta az opusz egyik legnagyszerűbb alkotása. A világ megteremtése itt egy imitáció kibontakozásában ábrázolódik: az egyszerű, egy hangon mozgó téma halkán, a mély szólamokból indul ki, majd éles szekundsúrlódásokkal, hitelen hangnemváltásokkal, elbizonytalanodó tonalitással emelkedik és erősödik a zenei anyag a „Welt erschaffen worden — a világot megteremtette” szövegig. (A darab kezdetét ld. a következő oldalon.)

Ebben a hat rövid darabban a komponista már művészi színvonalon tudta egyeztetni saját kifejezési eszközeit az egyértelmű liturgikus céllal. Ma sajnos kevés egyházi kórus képes ezeknek a nyolc szólamú műveknek az előadására.

Az op. 78. három zoltárt tartalmaz, melyek a *Sechs Sprüchéhez* hasonlóan a berlini dóm kórusának íródtak. Tisztaság, egyszerű polifónia, a kontrapunktika bonyolalmainak kerülése, a kifejezés változatossága, világos prozódia, mély vallásos érzelem jellemzi őket.

Az opusz első darabja a *II. zoltár*. Két —orgonás és a cappella— verziója is létezik, az utóbbi egy rövid négyszólamú doxológiával is kiegészült. A nyolcszólamú mű nagy részben homofon, egyedül a doxológia imitációs szerkesztésű.

Andante.

Herr, Gott, du bist uns-re Zuflucht für und für.  
 Herr, Gott, du bist uns-re Zuflucht für und für.  
 Herr, Gott, du bist uns-re Zuflucht für und für. E. he denn die Ber - ge.  
 Herr, Gott, du bist uns-re Zuflucht für und für. E. he denn die Ber - ge wor - den,  
 Herr, Gott, du bist uns-re Zuflucht für und für. E. he denn die Ber - ge wor - den,  
 Herr, Gott, du bist uns-re Zuflucht für und für. E. he denn die Ber - ge wor - den.

*cresc.*  
 E. he denn die Ber - ge wor.den, und die Er - de und die Welt er.schaf.fen wor - den,  
 E. he denn die Ber - ge wor.den, und die Er - de und die Welt er.schaf.fen wor - den,  
 wor - den, e. he denn die Ber - ge wor.den, und die Er. de und die Welt er - schaf.fen wor - den,  
 - he, e. he denn die Ber - ge wor.den, und die Er. de und die Welt er - schaf.fen wor - den,  
 den, e. he denn die Ber - ge wor.den, und die Er. de und die Welt er - schaf.fen wor - den,  
 Ber - ge, e. he denn die Ber - ge wor.den, und die Er. de und die Welt er - schaf.fen wor - den,

## Sechs Sprüche, Am Neujahrstage 5-16. ü.

A második zsoltár a nép és Isten Messiást jövendölő szavait egyaránt tartalmazza, így a több alannyal rendkívüli drámai lehetőségeket hordoz magában. Nem véletlen, hogy Mendelssohn a kettős kórust választotta a zsoltárhoz: ezzel

több eszköze lett a dialógus megjelenítésére. A mű első részében a két kórus visszhangozva hirdeti a nép Jehova elleni felháborodását. Az azt követő Andante-szakaszban jelenik meg a messiási kép. Mendelssohn a szövegnek megfelelően két oldalról is bemutatja a Fiú szerepét, először lírai hangvételben, majd a Con moto-rész harciasabb, drámai tónusban írja le a Megváltót. A zsoltár leghalkabb pillanata, ugyanakkor csúcspontja a szövegben elhangzó intés az Úr szolgálatára. E teljesen elbizonytalanodó tonalitású rész az előzményekhez hasonlóan c-mollban értelmezhető, de a fisz lid-jelleget is kölcsönöz a zenei anyagnak; mivel azonban nem c, hanem d hangon zár, a vége g-moll félzárataként is értelmezhető. A zárórész maggiore G-dúrja halkan, mégis hatalmas kifejezőerővel oldja fel a többértelmű hangnemérzet okozta feszültséget:

The image shows a musical score for the second psalm, measures 110-118. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal solo with lyrics in German and Hungarian. The lyrics are: "Küs-set den Sohn, dass er nicht zür - ne, und ihr un-kom-met auf dem We - ge." and "und freu-et euch mit Zit - tern!". The score includes dynamics like "Solo.", "p", "pp", and "p".

## II. zsoltár, 110–118. ü.

A lírai dallam alatt a második kórus unisono „recitációval” az Úr haragjáról énekel. A két téma ütköztetésével Mendelssohn egy időben több dimenziót jelenített meg, amivel az istenfélelem összetettségét szimbolizálta.

Az opusz második darabja, a XLIII. zsoltár, 1844 januárjára készült el. Két hangulati egységre oszlik, melyeket minore–maggiore váltás érzékeltet. E műben a komponista a nyolcszólamú kórus női és férfihangjait antifonális módon állította szembe egymással. A darab elején bemutatott 4/4-es, d-moll téma kezdete a második, Andante-szakaszban proporciós váltásra emlékeztetően 3/8-ban, pergőbb ritmikával tér vissza. A zárószakaszban maggiore D-dúrba



vált a tonalitás, visszatér a 4/4-es lüktetés, de a mű elejénél gyorsabb tempóban. A „Was betrübst du dich, meine Seele” szövegkezdetű részben az 1837–38-ban írt, zenekaros XLII. zsoltár azonos szövegű szakaszának zenei anyaga jelenik meg. A zsoltár végül az antifonális jelleg helyett egy tutti, forte, homofon szakasszal zár, melyben az Istenbe vetett bizalom már hatalmas kifejezőerővel jut el a hallgatóhoz.

Mendelssohn a harmadik, a XXII. zsoltárban is minore–maggiore váltással tagolta a zenei anyagot, amivel a szöveg karakterváltását támasztja alá. A bibliai szövegből a 10–14., a 18. és a 30–32. verseket elhagyta. A darab e-mollban, kötetlen ritmusú tenorszóló és metrikusabb tutti váltakozásával indul. A szövegben megjelenő elhagyatottságot, magányt a tenor recitatív éneke nagyon jól érzékelteti. Az Andante con moto-részben 4 szólóhang és a kórus felelget egymásnak. Az első szakasz, melyben mindenki énekel, éppen egy diminuáló, unisono zenei anyagban jelentkezik, ahol a lefelé ívelő dallam legmélyebb pontján a „halál” szó jelenik meg. A zsoltár e-moll panaszai után az E-dúr mind a dallamban, mind a szövegben egy meglepő, biztató fordulatot hoz. A mű a kezdethez hasonlóan zár le, tenor- és itt már szoprán-szóló recitatív mondataival a teljes nyolc szólóam pianissimo, metrikus, homofon, szinte egy gyülekezetre emlékeztető éneke kontrasztál.

*a tempo* *pp* TUTTI *SOLO Recit.* *a tempo* *pp* TUTTI

Eu\_er Herz soll e\_wig-lich le-ben. dass sie sich zum Herrn bekehren, und vor

Eu\_er Herz soll e\_wig-lich le-ben. Es werde gedacht aLler Welt Ende, und vor

Eu\_er Herz soll e\_wig-lich le-ben. und vor

Eu\_er Herz soll e\_wig-lich le-ben. und vor

*pp* *pp* *pp* *pp*

ihm an-be-ten al-le Geschlechter der Hei - den. Denn der Herr hat ein Reich, und er herrscht un-ter den Hei - den.

ihm an-be-ten al-le Geschlechter der Hei - den. Denn der Herr hat ein Reich, und er herrscht un-ter den Hei - den.

ihm an-be-ten al-le Geschlechter der Hei - den. Denn der Herr hat ein Reich, und er herrscht un-ter den Hei - den.

ihm an-be-ten al-le Geschlechter der Hei - den. Denn der Herr hat ein Reich, und er herrscht un-ter den Hei - den.

## XXII. zsoltár, 122–136.

A három a cappella zsoltár liturgiai felhasználhatóság szempontjából alapvetően különbözik a nagyobb, zenekart is igénylő 39–41-es zsoltárkantátáktól. A kifejezőeszközök, az egyéni megoldások ebben a műben a legmagasabb művészi fokon jelennek meg. A tradíciókat Mendelssohn itt megőrizte, ugyanakkor azokat a saját ötleteivel összeolvastva a romantika következő generációjának nyitott utat.

A három zsoltárral körülbelül egy időben született Mendelssohn C. zsoltára, a *Jauchzet dem Herrn alle Welt*. A művet állítólag egy hamburgi zsinagóga felkérésére írta a komponista. Bár nagyapjának, a híres zsidó filozófusnak, Moses Mendelssohnnak is léteztek német zsoltárfordításai, a zeneszerző mégis Luther szavait használta kompozíciójához.

A mű egy homofon, forte zenei mottóval kezdődik, mely az egész darab hangulati előkészítéseként is szolgál. A szöveget Mendelssohn három részre tagolta, melyek közül a középsőt nyolc szóló énekli. Itt, a második szakaszban a kapukon való bemenetel szinte szimbolikusan is megjelenik a kisebb hangcsoportok felelgetésében. Végül a darab ugyanabba a —dicsőítő zsoltárhoz illő— C-dúr hangnembe érkezik vissza, mint amelyben indított. A visszatérő szakaszban egy korál-jellegű homofon befejezést hallhatunk, mely az egész mű ünnepélyes karakterét hangsúlyozza.

A C. zsoltár apparátusát, méreteit tekintve a liturgiai kereteket nem feszíti szét. Mendelssohnak itt sikerült leginkább az egyszerűség és a magas szintű zenei igények egyeztetése, nem véletlen, hogy e darab ma is a legnépszerűbb kórusművei közé tartozik.

Az op. 69-es *Drei Motetten*, Mendelssohn utolsó egyházzenei alkotása, különleges helyet foglal el életművében. Elsőként 1847 márciusában — a komponista utolsó angliai útján — a második darab, a *Jubilate* első verziója készült el. Mendelssohn Angliából való hazatérésekor kapta meg Fanny halálhírét. Egy hónappal később, júniusban, a baden-badeni nyaralásakor született a *Magnificat*, az opusz harmadik része, és a *Nunc Dimittis*. A komponista eredetileg anglikán istentiszteleti használatra szánta, orgonakísérettel látta el őket, a későbbi német szövegű átdolgozásnál az érthetőség miatt bizonyos helyeken el kellett térnie a bibliai szövegtől.

A három mű még Mendelssohn életében megjelent nyomtatásban. Az első jelentős bemutatásra a zeneszerző halála után a Gewandhaus első koncertjén, 1847. november 11-én került sor. Míg a szeptemberben elkészült utolsó, op. 80-as vonósnégyes valamiféle halál elleni küzdelmet tükröz, addig ez a három elégikus motetta a békéről, az Istenbe vetett bizalomról árulkodik. Bennük a prozódia tökéletessége, s régi flamand hagyomány szerint a szöveg szakaszokra bontott felhasználása figyelhető meg. Az egyes szerkezeti egységek motívumai finom kapcsolathálót képeznek egymással. A három motetta hangzása leegyszerűsödött, a konstruktív formaötletek inkább a háttérben működnek. Itt jelennek meg vokális zenében is a zeneszerző hangszeres zenéből vett tapasztalatai.

A *Nunc dimittis*-ben Simeon éneke kétszer hangzik el, majd az opusz többi darabjához hasonlóan egy lutheri Gloria Patríval zár. Az Andante tempójelzés, az *alla breve* ütemmutató, a kiegyenlített ritmusú kottakép a mű nyugodt, archaizáló jellegére utal. A mű egy egyszerű dallam imitációjával indul, mely Simeon énekének első versére épül. Szólóének-szakasz után a teljes kórus megjelenése a mű egyetlen pontja, ahol egy nagyobb felületen található forte jelzés: itt a fény, a messiási küldetés hangsúlyozódik. A szöveg ismétlésekor a zenei anyag és a dinamikai ív is az első részhez hasonló, de kisebb felületen. Az elhalkuló lezárás után a Gloria Patri forte indítása csak dinamikailag ad ellenpontot, karakterében az egész darab megnyugvó jellegét folytatja.

A *Jubilate Deo* az anglikán liturgiában a Te Deumot egészítette ki. A mű háromrészes, nagyobb lélegzetű, mint az opusz első darabja. Az első, A-dúros rész a jubilálás karakterével együtt mérsékelt gyors tempóban indul. A homofon ill. imitációs technikával felépített szakaszok archaizáló jelleggel, mondatrészenként váltják egymást. A következő szakasz minore hangnemben, lassú tempóban indul. A tenor mutatja be azt a hívó dallamot, melyet az egész kórus dolgoz ki; e kis motívum különlegessége, hogy három kvartlépést is tartalmaz. A zárószakaszban újra visszatér az eredeti tempó, metrum és hangnem. Az itt bemutatott, egyenletes fél hangokból álló dallamban a templomi közönség Istent dicsérő éneke, a korál karaktere jelenik meg. A befejező Gloria Patri

Mendelssohn 1844-ben írt német liturgiájának egyik darabja; méltóságteljes tempóban, F-dúrban zárja le az ujjongó zsoltárt. Az 1844-ben született Jauchzet dem Herrn szövege kisebb eltérések ellenére megegyezik ezzel a motettával. A szöveg mindkét esetben hasonló dallamokat, ritmust eredményezett, mégis a komponista a későbbi műben egyszerűsége mellett régi hagyományokra épülő, sűrűbb polifon szövetet alkalmazott.

Az utolsó mű az opusz leghosszabb darabja. Ezt a *Magnificat* más, mint a hagyományos ujjongás, inkább egy egyszerű, de komoly ünnepélyesség jellemzi. A hatrészes, különböző hangnemű, nagyrészt polifonikus műben eltérő hangzásvilágok, kifejezési eszközök jelennek meg. Az első eredetileg —mint Mária-ének— szopránszólóra és orgonára íródott. Ebben az alla breve-tételben alapvetően két ellentétes karakterű téma —egy lassabban mozgó, magasztaló dallam, majd egy ujjongó, nyújtott ritmusú zenei anyag— imitálódik és fonódik egymásba. A második, homofon rész a szólistákkal, a szöveghez hasonlóan személyesebb karaktert hoz, dinamikai ívei az elsőnél sokkal szélesebb távokat járnak be. A szakasz utolsó ütemeiben már az egész kórus énekel. A harmadik rész az eddigi alla breve után archaizáló 3/2-es metrumot hoz. Az egész kórus a szólók felváltva egy polifon zenei szövetet énekelnek, mely végül homofóniában tisztul ki. Az ezt követő szakasz a mű egyik leglassabb, Maestoso tempóját hozza. Az élesen ritmizált zenei anyag homofon kezdése után imitálva következik a felfuvalkodottakat megjelenítő téma. Az ötödik, Andante szakaszban a szólók szélsőséges dinamikai valósítják meg a mű egyszerű kifejezési erejét. Végül egy lendületes kettősfuga zárja a darabot. Mendelssohnnek leginkább itt sikerült a természetes prozódiaát megvalósítania mind az ígéhez illesztett melódiában, mind a témák egymáshoz kapcsolásában. A tétel végén a két téma szimultán elhangzása, az Ábrahámnak tett messiási ígéret és annak beteljesedése szimbolikus jelentőséget kap.

wie er zu-gesagt mit sei-nem Wor-te, A-braham und seinem Sa-men e-wig-lich,  
 As He pro-mised to our fore-fa-thers, A-braham and to his seed for e-ver,  
 A-braham und seinem Sa-men e-wig-lich, A-braham und seinem Sa-men e-wig-lich,  
 A-braham and to his seed for e-ver, A-braham and to his seed for e-ver,  
 A-braham und sei-nem Sa-men e-wig-lich, wie er zu-ge-sagt—  
 A-braham and to his seed, to his seed— for e-ver, for e-ver,

Magnificat, Allegro 65–77. ii.

Utolsó motettáiban Mendelssohn egy mottó vezérelte: *Ars est velare artem*. Ezek a darabok azt bizonyítják, hogyan sikerült a komponistának kései műveiben az egyházzene liturgikus összhanggal megírni. Az ige dominanciája érintetlen maradt anélkül, hogy a kompozíció szerkezeti igényeiből bármit fel kellett volna adni. A komponistának ezekben a darabokban sikerült igazán megtalálnia azt az egyházzenei nyelvet, mely megoldotta az autonómia központi problémáját. A mű —ellentmondás érzete nélkül— érvényes mind a hit tartalmának közlésében, mind a zenei formálás magas szintjében. Mendelssohn e kompozíciós végrendeletét Brahms, Liszt és Bruckner örökölték.

## Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) egyházzenei alkotásai

- 1820 *Die Himmel erzählen* [5sz vk]  
 1820? *Gott, du bist unsre Zuversicht* [5sz vk]  
 1820? *Ich will den Herrn nach seiner Gerechtigkeit preisen* [4sz vk]  
 1820? *Tag für Tag sei Gott gepriesen* [5sz vk]  
 1821-2? *Das Gesetz des Herrn ist ohne Wandel* [5sz vk]  
 1821-2? *Er hat der Sonne eine Hütte gemacht* [5sz]  
 1822 *Psalm LXVI* [kettős nőikar, bc]  
 1822 *Magnificat in D* [4sz vk, org]  
 1822 *Jube Domine* [soli, kettősk]  
 1823 *Kyrie in c* [soli, 4sz vk]  
 1823 *Wie groß ist des Allmächt'gen Güte* (korálelőjáték) [org]  
 1824 *Jesus, meine Zuversicht* [soli, 4sz vk, zg]  
 1824? *Salve Regina* in Es [S, vonósok]  
 1824? 1. *Wie groß ist des Allmächt'gen Güte*, 2. *Allein Gott in der Höh' sey Ehr* [4sz vk]  
 1826 *Te Deum in D* [kettős kórus, bc]  
 1827 *Tu es Petrus*, op. 111. [5sz vk (SI-II), zk]  
 1828 *Ave maris stella* [S, zk]  
 1828 *Hora est* [16sz, org]  
 1830/41 *Der CXV. Psalm*, op. 31. [S, T, Br, 8sz vk, zk]  
 1830 *Kirchenmusik*, op. 23. [3 motetta]: 1. *Aus tiefer Noth* [T, 4sz vk, org], 2. *Ave Maria* [soli, 8sz vk, 1. kiadás csak számozott basszussal, 2. org, annak hiányában kl, fg, vc, bass], 3. *Mitten wir im Leben sind* [8sz vk]  
 1830 *Zum Feste der Dreieinigkeit* (O beata et benedicta) [3 S, org] [eredetileg op. 39/2.]  
 1830 *Drei Motetten für die Nonnen auf Trinità de' Monti in Rom*, op. 39.: 1. *Veni Domine* [SI-II, A, org], 2. *Laudate pueri* [SI-II, A, org], 3. *Surrexit Pastor* [SI-II, AI-II, org.]  
 1831 *Verleih' uns Frieden*. Gebet nach Lutherschen Worten [4vsz vk, zk]  
 1832 *Te Deum/ We praise Thee in A (Morning Service)* [soli, 4sz vk, org]  
 1833 *Lord, have mercy (To the Evening Service)* [4sz vk]  
 1833 *Vespergesang (Responsorium [Adspice Domine] et Hymnus [O lux Beata Trinitas]) ad Vesperas, Dominica XXI post Trinitatis*, op. 121 [T, 4sz ffikar, vc, bass, org]  
 1833? *Zwei geistliche Chöre*, op. 115. (1. *Beati mortui*, 2. *Periti autem fulgebunt*) [4sz ffikar]  
 1836 *Paulus* (oratórium), op. 36. [*Zwei geistliche Lieder*, op. 112. (S, zg), kiadatlan áriák a Paulus-ból: *Der du die Menschen és Doch der Herr, er leitet die Irrenden recht*]