

Szarka Tamás: Meghatározó stílusjegyek Anton Bruckner vokális egyházzenejében.

Részletek a disszertációból 1/3. – Első, javított változat.¹

Bevezetés

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

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

Természetesen korábban is foglalkoztak a szerző életművével, de ezen szakirodalmak főként magánéletével, utazásaival törődnek. Olvasva ezeket az írásokat megállapítottam, hogy legtöbbjük – nem lebecsülve a befektetett munkát és kutatási alaposságot – ugyanazokat a történeteket, fordulópontokat vagy élethelyzeteket mutatja be, mindössze más aspektusból.² Ez igaz az utóbbi évtizedekben megjelent számos szakszövegre egyaránt.

Találkoztam olyan értékes munkákkal, amelyek segítettek megérteni azt a korszakot, amiben Bruckner alkotott. Ezek sajnos nem kerülhettek bele a dolgozatba, mert bár fontos adalékokat tartalmaztak számomra, szorosan nem tartoznak hozzá az általam inkább elemző jellegű munkához. Mindenképpen meg kell említenem Bruckner cecilianzimussal való kapcsolatát, ami egész életére hatással volt és minden bizonnyal formálta zeneszerzői attitűdjét is. A korabeli régi-új irányzat, amelyet Liszt is képviselt, a gregorián gyökereket hivatott újból beemelni a liturgiába és a klasszicizmus korától kezdődő túl érzelmes, szélsőséges zenét mellőzni, sőt esetenként tiltani. Ez nem kedvezett Bruckner egyházzenéről alkotott gondolkodásmódjának, és emiatt pályája során több hátrányos megkülönböztetés érte.³

¹ Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola. Témavezető: Dr. Kamp Salamon. 2026. A kiadás a 130 éve elhunyt zeneszerzőnek állít emléket.

² Ilyenek például Max Auer vagy Hans Commenda könyvei, de megemlíthetem Ernst Kurth vagy Alberto Fassone kötetét. Max Auer: *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk.* (Wien: Amalthea-Verlag, 1947.), Hans Commenda: *Geschichten um Anton Bruckner.* (Linz: Muck Verlag, 1950.), Ernst Kurth: *Bruckner.* (Berlin: Max Hesses Verlag, 1925.), Alberto Fassone: *Anton Bruckner und seine Zeit.* (Bremen: Laaber Verlag, 2019.)

³ Gmeinwieser, Siegfried: „Cecilian movement.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Második kiadás. 5. kötet. (London: Macmillan, 2001.) 333–334., Bayreuther, Rainer: „Die

Magyar nyelvű kiadványokat főként az egyházzenei műfajok, valamint liturgikus és egyházzenei összefüggések vizsgálatára és tézisek bizonyítására használtam. Ilyen például a Zeneakadémia által kiadott *Egyházzenei füzetek* gyűjtemény, amiben többek között Dobszay László, Kovács Andrea és Török József írásai voltak segítségemre.⁴

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

A másik szempont, a korábban említett szakirodalmak áttanulmányozása során fogalmazódott meg bennem: a legtöbb tanulmány, esszé és értekezés csak nagy általánosságban hordoz az egyes művekről bármiféle információt. Legtöbbször leíró jellegűek és vagy a szöveg fordítását, magyarázatát vetítik az olvasó elé, vagy a mű hangulatát próbálják tükrözni, ritkább esetben pedig a kompozícióban a legfontosabb harmóniai, melódiai vagy frazeálásbeli történésekről tesznek említést. Egy-két kötetet leszámítva tehát mindegyik csak alapvető tudásanyagot kínál.⁵ A zeneszerző hangok mögött rejlő erejének megértéséhez, az egyéni hang megfejtéséhez ennél jóval mélyebbre kell ásni. Az életrajzi anyagon túl ismernünk kell a műveket nagy általánosságukban és mikro- vagy akár makro szintjükön is, elengedhetetlen elemeznünk az egyes kompozíciókat, tételeket, össze kell hasonlítanunk a kapott eredményeket és szükségszerűen fel kell fedeznünk az azonosságokat és különbségeket ahhoz, hogy a zenei alapgondolattal találkozassunk és átfogó képet kaphassunk Anton Bruckner génuszáról.

Azokkal a művekkel, amik 1863 előtt születtek, nem foglalkozom, mert nem érhetők tetten Bruckner sajátos, kiforrottnak tekinthető zenei stílusjegyei. Bár több későbbi zeneszerzői technika csírája megtalálható ezekben a kompozíciókban, nehéz őket felismerni, hiszen még

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

⁴ Dobszay László: „Solesmes, a cecilianizmus, hagyomány és megújulás.” In: Kovács Andrea (szerk.): *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2012.) 117–122., Kovács Andrea: „Előszó.” In: Uő. (közr.): *Bruckner, Anton: Romantikus egyházi kórusművek.* [=Egyházzenei Füzetek. III/23.] (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2009.) 5–6., Török József: *Katolikus liturgia. A mise liturgiája és annak története.* [=Török József–Barsi Balázs–Dobszay László (szerk.): *Egyházzenei Füzetek. I/2.*] (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2013.)

⁵ Ez alól kivétel és igen nagy segítségemre volt például a teljes *Bruckner Handbuch* és a *Bruckner Studies* című tanulmánykötetek, amik hasznos és érdekes információkat rejtenek az olvasó számára.

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

A disszertáció és ezen kiemelt tanulmányok célja pedig nem az összes stílusjegy ismertetése és bemutatása, hanem hogy átfogó képet kapjon az olvasó Bruckner kifejezőmódjáról és gesztusrendszeréről, illetve egy új perspektívából is megismerje a szerző komponálási metódusát, gondolkodását vagy műveinek előadási, értelmezési lehetőségét.

1. Tradicionális és formabontó motettastílus

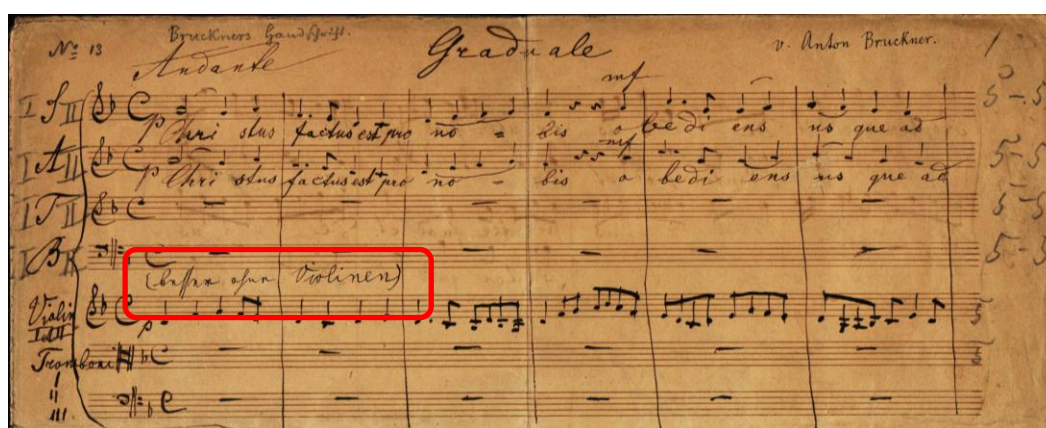
Ebben a fejezetben azt vizsgálom, hogy milyen különbségek és hasonlóságok figyelhetők meg Bruckner a cappella és hangszerkíséretes egyházi művei között, illetve bemutatom a legjellegzetesebb stíluselemeket. Fontosnak tartom elválasztani a két típust, mert míg az egyiknél a hozzáadott hangszeres szólamok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

Mindezeket egybevetve a WAB 11-es *Christus factus est* és a WAB 13-as *Ecce sacerdos magnus* című műveket találtam a legalkalmasabbnak arra, hogy a két csoportra jellemző vonásokat rendszerezem és bemutassam. Továbbá meg kell jegyeznem, hogy nincs egy olyan mű sem – a *Te Deum*ot leszámítva –, amelyen keresztül minden vizsgált stílusjegyet egyszerre tudnék megmutatni, ezért indokoltá vált, hogy így más műveket is példaként

beemeljek. Ezek a példák még arra is szolgálnak, hogy bebizonyítsák, nem csak a vizsgált műben lelhető fel az adott stíluselem, hanem az valóban jellemző Bruckner egész egyházzenei karművészetére.

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

A zenetudományi szakirodalom három *Christus factus est* kezdetű Bruckner-opuszt tart számon, melyek közül kettő hangszerkíséret nélküli (WAB 9 és 11), egy pedig kísérettel ellátott (WAB 10).⁶ Az 1844-ben készült F-dúr *Messe für den Gründonnerstag* bizonyos részei sajnos elvesztek, de szerencsére több proprium tétele, így ez a *Christus factus est* (WAB 9) feldolgozása is megmaradt.⁷ A mise töredékei Bruckner klasszicizáló stílusát, korai zeneszerzői technikáját vetítik elénk. Ilyen ez a tétel is, amely a barokki és klasszikus harmóniavilágból építkezik, és homofón szerkesztése révén könnyen előadható liturgikus alkalmakon. Brucknernek a WAB 10-es számot viselő, 1875-ben komponált hangszerkíséretes nagymotettája szintén vegyeskarra íródott, azonban jóval ünnepélyesebb, polifóniáját tekintve pedig kidolgozottabb, mint a másik két mű. A kezdetben négyszólamú kórust a zenei folyamat kibontakozásával nyolcszólamúra bővíti. Bár vonószekart és rézfúvósokat ír kíséretnek, szerepük elenyésző, hiszen előbbit a szerző utasítására el is hagyhatjuk – „Besser ohne Violinen” –, utóbbi viszont csak pár ütemben jelenik meg, új hangszínt kölcsönözve a zenei textúrának (1. kottapéllda).



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

⁶ Paul Hawkshaw–Timothy L. Jackson: „Bruckner, (Joseph) Anton.” In: Sadie Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Második kiadás. 4. kötet. (London: Macmillan, 2001.) 458–487. 480.

⁷ I.h.

A WAB 11-es szám alatti motetta keletkezéséről csak keveset tudunk. Bruckner 1884 májusában írta és csak két évvel a mű bemutatása után, 1886-ban került sor először kiadására.⁸ Ez nem kirívó eset, de élete végén legtöbb rövidebb egyházi művét már egy éven belül megjelentették. A darabot egy kedves barátjának, Oddo Loidolnak (1858–1893), a kremsmünsteri bencés apátság szerzetesének ajánlotta.⁹ A motetta szövege egy szentírási idézet, amelyet az Újszövetségben találunk meg, Pál apostol Filippiekhez írt levelénél.¹⁰ A második fejezet nyolcadik verssorában kezdődik a mű alapjául szolgáló részlet, amely a következőképpen hangzik magyarul:

Megalázta magát [Krisztus] és engedelmeskedett mindhalálig, mégpedig a kereszthalálig. Ezért Isten felmagasztalta, és olyan nevet adott neki, amely fölötte van minden névnek.¹¹

Ha azonban a szöveg helyét a mise liturgiájában keressük, akkor más aspektusát tudjuk kiemelni a zeneműnek. A két mondat jelentéséből kiindulva több lehetőség is adódik, hogy az egyházi év melyik szakában használatos annak zenei feldolgozása. Elsőként a Hebdomada Sanctához, azaz a nagyhéthez kapcsolódóan éneklük, azon belül is a nagycsütörtöki (Feria Quinta in cena Domini) szentmise szertartásának képezi részét.¹² A római katolikus egyház ezen a napon ünnepli az Eucharisztia megalapítását, illetve ezzel a nappal lépünk be a triduum sacrumba, azaz a szent háromnapba.¹³ Ez azért lényeges, mert Bruckner mély vallásossága révén a funkcionális műveinek liturgiába való beilleszkedésére is nagy gondot fordított a komponálási folyamatai során.¹⁴ A mise több eleme is a magányt, a veszteséget és az ürességet tükrözi. Ilyen például a mindennemű hangszeres zene mellőzése – beleértve az orgonát és az ünnepélyességet szimbolizáló csengettyűket és harangokat is.¹⁵ Az egyedüli kivétel ez alól az énekhang, ami így az egyetlen lehetőséget biztosítja a szertartások zenei szolgálatának elvégzésére. Emellett a mű szinte valamennyi zenei alkotóeleme valamilyen ehhez kapcsolódó

⁸ I.h.

⁹ I.h.

¹⁰ Fonyódi Ottó (szerk.): *Biblia*. Ford.: Dr. Gál Ferenc–Dr. Kosztolányi István. (Budapest: Szent István Társulat, 1987.) 1347.

¹¹ I.h.

¹² Barsi Balázs: *Katolikus liturgia. A liturgikus év*. [=Török József–Barsi Balázs–Dobszay László (szerk.): *Egyházzenei Füzetek. I/4.*] Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2013³. 20.

¹³ I.h.

¹⁴ Felix Diergarten: *Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik*. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2024.) 22.

¹⁵ I.m. 27.

szimbolikus jelentéssel bír.¹⁶ Emellett a régi rítus könyvei (Vetus Ordo) a Szent Kereszt Felmagasztalása (szeptember 14.) ünnepének graduáléja, az új rítus (Novus Ordo) szerint pedig virágvasárnapra írják elő a gregorián eredetit, illetve megjelenik még a sötét zsoltosmában (officium tenembarum): nagycsütörtökön a „mortem autem crucis” szakasz nélkül, nagypénteken pedig teljes terjedelmében. Ezek az érvek arra engednek következtetni, hogy Bruckner ezen kompozícióját – a másik hangszeres feldolgozással szemben – minden bizonnyal egyházi használatra szánta. Érdekes rámutatni arra, hogy a mű egyik fentebb említett időpontban sem került bemutatásra, hanem november 9-én, Bécsben, amelyről röviden említést is tesz a szerző Theodor Helmmel való levelezésében, de arra nem tér ki, mi volt a különös időpontválasztás oka.¹⁷

1.1.1. Kromatika és orgonapont

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

A Brucknernél előforduló kromatikákat két nagyobb csoportra bonthatjuk. Az első a rövidebb ideig tartó, pár hangos fellépések. Ezek már a korai művekben is megjelennek, minden bizonnyal a klasszikus és barokk hagyományoknak és stílusgyakorlatoknak köszönhetően. Szinte az összes kompozíciójában jelen vannak, szerepük azonban különböző. Előfordulnak csak díszítés céljából használt menetek, amik nem lépnek többet, mint két vagy három fél hang. Csak súlytalan ütemrészekben mennek végbe, de jellemzője lehet még, hogy a többi szólam fekvé maradjon, ezért a harmóniában nem következik be nagyobb változás. Erre találhatunk példát a *Locus iste*-ben, ahol a mű végén, a 40. ütemben az alt szólam három lépéses, lefelé tartó kromatikus menettel egy maggiore-minore váltást hoz létre (2. kottapélda). Az ütem kezdetén felhangzó G-dúr akkord 4-3-as késleltetéssel (*c-h*) kezdődik az alt szólamban, majd egy további fél lépéssel a G-dúrból g-moll lesz (*h-b*). Amíg az alt tartja a *b* hangot, majd oldja *a*-ra a 41. ütemben – ezzel egy d-moll akkord 6-5-ös késleltetését idézve elő –, addig a basszus (*cisz-d-disz-e*) és szoprán (*e-f-fisz-g*) kezdi meg a kromatikus haladást felfelé a 40. ütem utolsó ütemrészétől, ami miatt először egy cisz-szűkített szeptimakkord jelenik meg – amely az előbb

¹⁶ Elisabeth Maier: *Anton Bruckner-Lexikon Online: Christus factus est III (WAB 11)*. http://www.bruckner-online.at/?page_id=1433&id=d1e8788# (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.03.03.)

¹⁷ Andrea Harrandt: *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 24/1. Briefe: Band I. 1852–1886*. (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2009².) 240.

említett d-mollra oldódik –, majd d-domináns szeptimmé alakul, ami a basszusban és szopránban megjelenő átmenőhang további emelkedésével disz-szűkített szeptimakkorddá változik, és egy 9-10, 6-5, 4-3-as késleltetéssel egy e-moll akkordon nyugszik meg.



2. kottapélda, a [Locus iste](#) 40. ütemtől kezdődő részlete.

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

3. kottapélda, a [WAB 11-es Christus factus est](#) motetta 51. ütemtől kezdődő részlete.

Találkozhatunk azonban olyan egyedi esetekkel Bruckner korábbi műveiben, ahol a féllépések sorozatát tematizálja és emiatt nem a harmóniai váltások vagy a feszültségkeltés lesz a kiváltó ok, hanem a mű lényegébe való beágyazás. Az 1856-os *Ave Mariában* például az első témának a végén jelenik meg a kromatikus lépés felfelé (4. kottapélda). Igaz, hogy funkcióját tekintve díszítésnek tekinthető az átmenő hang, de szerves részét képezi a darabnak, hiszen a téma egy meghatározó eleme, így a darab során többször is előfordul.



4. kottapélda, a [WAB 5-ös Ave Maria](#) 1. ütemtől kezdődő alt szólama.

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

Allegro moderato

14 *ff*

Baß

Ple - - ni sunt coe - - li,

Hrn.
Fg.

Orch.

Str. *ff stacc.*

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

glo - ri - a tu - - - - -

23 *ff*

Chor

glo - ri - a tu - - - - -

glo - ri - a tu - - - - -

Orch.

f cresc. *ff*

glo - ri - a tu - - - - -

26

Chor

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

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

Orch.

a.

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

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

Másrészről viszont, ha az előbb említett féllépések súlyos ütemrészekben mennek végbe lassabb mozgással és harmóniai változással is járnak – akár a 2. kottapéldában szemléltetett szoprán kromatikus, de fél értékekben emelkedő skáláját idézve, vagy a d-moll mise *Sanctus* tételének augmentált basszusát megfigyelve –, akkor egy következő csoportjáról beszélhetünk

ennek a jelenségnek, hiszen egy jóval erősebb és határozottabb kiemelését tapasztalhatjuk meg a félhangú skálának. Ez legtöbbször sokkal hosszabb, mint az előbb említett csoportban szereplő lépések sorozata, több ütemen keresztül történik és adott esetben egy teljes oktávnyi hangterjedelmet is bejárhat. Lényeges különbség továbbá, hogy egy-két kivételtől eltekintve, szinte mindig felfelé irányuló mozgással történnek a féllépések, általában valamely szélső szólamban.

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

Az 53. ütem felütésétől már négyszólamú a faktúra, hiszen az alt szólam is belép, ráadásul forte dinamikával. Így a korábbiakban említett kvinthiányos szeptim-harmóniasor a továbbiakban teljessé válik, ezzel még intenzívebb és tömörebb hangzást előidézve. Bruckner itt sehol sem használ alaphelyzetű akkordokat, kizárólag fordításokat, hogy a csúcspont előtt semmiképpen ne érezzünk nyugvópontot. A kettős kromatikus emelkedés egy F-dúr szextakkordról indul el és egy F-domináns kvintszextté alakul az alt szólam kritikus kis decima ugrásával, amit egy D-dúr kvartszextakkord követ, majd egy fisz-szűkített kvintszextakkorddá fokozódik a két belső szólam mozgásával. A tudatos építkezést mutatja az is, hogy az ütemek fő súlyain csak hármashangzat fordításokat alkalmaz, míg négyeshangzatokat és késleltetéseket az ütem súlytalan részein használ. Logikus tehát, hogy az 54. ütemre érkezve egy g-moll szext következzen, amit tovább sző ugyancsak az alt ugrásával – ezzel keresztállást előidézve a szopránnal – egy g-moll kvintszextté, hogy az ütem háromra való érkezéskor egy E-dúr kvartszext szólaljon meg, ami tovább feszül egy gisz-szűkített kvintszextté, majd megérkezik egy fortissimo a-mellékdomináns kvintszextre az 55. ütem első súlyán. Ez után következik a korábban is említett generál pauza, amit a mű csúcspontja követ egy d-moll akkordon, és ahonnan elkezdődik a feszültség fokozatos oldása.

Az orgonapont használata, ami Bruckner legtöbb művében megjelenik, orgonista múltjából fakad. Mivel jelentős mértékben foglalkozott az orgonairodalommal, valamint

kántori szolgálatot is ellátott több templomban, így nyilvánvalóan ismerte azokat a játéktechnikákat és zeneszerzői fogásokat, amik a hangszer sajátos jellegéből fakadnak, többek között az orgonapontot és a felette történő szabad vagy kötött improvizatív szerkesztést, szekvenciális fokozást.¹⁸ A tradíciót követve – eltekintve pár kivételtől – szinte minden esetben a legmélyebb szólamban alkalmazza és szerves része a felette mozgó harmóniasornak. Olyan érdekes formáival is találkozhatunk, mint például az 1. (d-moll) mise Gloria vagy Credo tételeiben, ahol a megszokottól eltérően az üstdobban jelenik meg több, mint húsz ütemen keresztül, vagy a *Te Deum*-ban, ahol a 175. ütemtől a brácsában szerepel.

46

su-per, quod est su - per om - ne no-men,

quod est su - per, su - per om - ne no-men,

per, su - per om - ne no-men,

per, su - per om - ne no-men,

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

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

¹⁸ Andreas Jacob: „Konzerttätigkeit und der Orgel: Improvisation und Literaturspiel.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 44–47. 44.

fenntartása, ami miatt a későbbi funkcióváltás sokkal erősebb hatást kelt, ugyanolyan fontos volt számára.

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

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

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

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

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

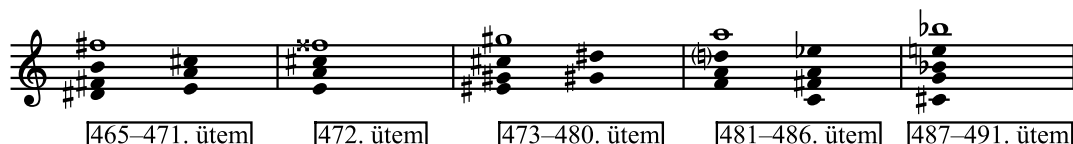
Ezt tapasztalhatjuk ugyanakkor pályája végén írott a cappella műveiben is, ahol rendre előfordul az orgonapont. A saját maga által oly nagyra tartott *Te Deum* című oratorikus művében például egy olyan érdekes szerkesztéssel találkozhatunk, ahol a kromatikus emelkedést progresszív módon keresztezi az orgonaponttal, ezzel maximálisan kihasználva a két zeneszerzői technika feszültségkeltő erejét.¹⁹ A 465. ütemben a szoprán szólamot – megerősítve a fafúvósokkal együtt –, a szokásostól eltérően, felső orgonapontot indít *fisz*-ről, amelyről csak hét ütemmel később derül ki, hogy tulajdonképpen az egy kromatikus menetnek az első hangja volt. A 472. ütemben a második ütemrészben következik a fél hangos emelkedés *fiszisz*-re, de az azt követő ütemen már *gisz* tartott hang szerepel egészen a 480. ütemig. A 481. ütemtől már *a* hang van, amit a 487. ütemben *b* követ. Ennek a kromatikus emelkedésnek az előrevetítése már korábban megtörténik a fuga-szakaszban a 425. és 433. ütem közötti részben, viszont akkor még diminuálva hallhatjuk (9. kottapélda).

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

¹⁹ August Göllerich: *Ein Lebens- und Schaffens-Bild. 4. kötet.* (Regensburg: Gustav Bosse, 1922–1937.) 143. Mint ismeretes, az orgonapont egyébként is részét képezheti fuga szerkesztésű tételeknek – mint amilyen ez is –, de a kromatikával történő fúzionálása miatt kivételesen egyedülálló esetnek tekinthetjük.



9. kottapéllda, a [Te Deum](#) 425. ütemtől kezdődő szoprán szólama.



10. kottapéllda, a *Te Deum* 465. ütemtől kezdődő részének harmoniai kapcsolatai a szoprán kromatikus emelkedése szerint.²⁰

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

1.1.2. Harmóniai kapcsolódások és mozaikosság

Bruckner korai zeneszerzői gondolkodásába jelentős változást hozott az 1863-as év, amikor megismerkedett a *Trisztán és Izoldán* keresztül Wagner zenéjével, aminek következtében intenzív munkába kezdett, hogy más fajta műveket komponáljon.²¹ Ennek hatása tisztán kirajzolódik az ugyancsak 1863-ban elkezdett *Germanenzug* című művében, amivel két évvel

²⁰ A kottapélldában az egész értékekben mozgó, legfelső szólam a szoprán szólama, a legalsó szólamban található az akkordok basszushangjai, a többi szólam pedig a harmónia többi hangját mutatja.

²¹ John Williamson: „The Brucknerian symphony: an overview.” In: John Williamson (szerk.): *The Cambridge Companion to Bruckner*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) 79–91. 86.

későbbi első megszólalásakor második díjat nyert egy fesztiválon.²² A klasszikus zárlatokat előkészítő kadenciák vagy a hangnemek közötti kapcsolódások megreformálásának igénye azonban már jóval ezelőtt bekövetkezett nála. Az 1856-ban írt, WAB 5-ös számú *Ave Mariában* a szemünk láttára esik szét a klasszika gondolatvilága, a generál basszus használata és a hangnemtervek meghatározott rendszere.

(solo)

15 *f*

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

Org.

5 3 - # - - 6 5 3

Adagio
(Chor)

18 *mf* *sf* *decresc.*

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

mf *sf* *decresc.*

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

mf *sf* *decresc.*

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

mf *sf* *decresc.*

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

Org.

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

²² Ivana Rentsch: „Weltliche Vokalmusik.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 290–309. 304.

Erre enged továbbá következtetni az a tény, hogy ettől a műtől kezdve nem használ számozott basszust egyházi kórusműveiben és a harmóniai kapcsolatok is távolabbra mutató hangnemi kitéréseket vetítenek elénk.

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

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

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

Az első, amit a legritkábban használ, viszont annál nagyobb a jelentősége a zenei faktúrát tekintve, az ultra tercrokonság. Ebben az esetben két egymást követő akkord között nincs azonos hang és az emiatt létrejövő többkvintes elmozdulás egy nagyon éles váltást eredményez. A zenei folyamat megtörik és bár a frázis tovább halad, a hallgató kizökken az addigi lineáris gondolatmenetből. Ilyen fordulatot fedezhetünk fel az *Ecce sacerdos magnus*-ban több helyen is. A legjellegzetesebb viszont az a tercrokonság kapcsolatban bővelkedő harmónialánc, amelyik az „Ideo jurejurando” szövegrészlettől, azaz a repetendától kezdődik. Az itt létrejövő akkordpárok mindegyike ultra tercrokonságnak számít. Mivel minden harmóniát egy teljes ütemig hallunk, így a 12. kottapélda kivonatolt akkordjain is jól szembetűnnek ezek a kapcsolódások. Elsőként azonban azt kell megemlítenem, hogy az előző formarész C-dúrban fejeződik be, ami a vizsgált új részben szereplő E-dúr kezdésnek egy valódi tercrokonság viszonyának tekinthető. Az E-dúr indulás után c-moll következik, majd a c-moll ötödik fokára (G-dúr) ugrunk, ami viszont nem oldódik, hanem tovább feszül esz-mollra. Ezt a szekvenciális fordulatot ismétli meg Bruckner, tehát az esz-moll ötödik foka (B-dúr) kerül sorra és az ahhoz kapcsolódó ultra tercrokonság akkord, mégpedig a fisz-moll. Ezt követően a harmóniak már fél értékekben követik egymást, és elhagyva az ultra tercrokonság fordulatokat, plagális

lépésekkel válnak egészen addig – egy szubdomináns mediáns kapcsolódást leszámítva –, amíg az A-dúr átértelmezésével egy valódi tercrokonságot nem hoz létre a komponista, hogy elérje és megerősítse az általa megkívánt d-moll hangnemi területet. Hasonló jelenséget találunk a *Locus iste* 21. ütemétől kezdve, az „irreprehensibilis est” szövegrészletnél.



12. kottapélda, az [*Ecce sacerdos magnus*](#) 23. ütemtől kezdődő kivonatolt részlete.

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

Az előbbieken már rengetegszer említettem a valódi tercrokonságot, ami a második csoportját alkotja a Bruckner által használt jellemző akkordfordulatoknak, ráadásul ez az a kapcsolódási módozat, amit – a diatonikus kötések után – a legtöbbször használ műveiben. Azokon az általános megfigyeléseken túl, mint hogy az akkordpár között csak egy hang azonos, valamint csak ugyanolyan színezetű harmóniak között jöhet létre, egyedi jellemzőket is megállapíthatunk.

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

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

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

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

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

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

10 *pp* *f*

di - ens us - que ad mor - tem, mor - tem

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

Ha megvizsgáljuk ezeket a valódi tercokonváltásokat a többi szerzeményében is, akkor azzal is kiegészíthetjük az általános észrevételeinket, hogy a plasztikusabb átmenet érdekében számtalanszor használ egy sajátos zeneszerzői eszközt, ami nem más, mint a funkciógyengítés.

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

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

Ziffer	-																				A								B				C									
Ütemszám	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
Metrikus szám	6						12														2		8						4		6				4							
Hangnem	d-moll										Desz-dúr										Asz-dúr				H-dúr/Cesz-dúr				e-moll (pik.)				F-dúr				a-fríg					
Tercrokonság											Közös tercű										domináns		Ultra		domináns		- (autentikus)						dom. med.		-							

Ziffer	D								E								F								G								H								
Ütemszám	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79				
Metrikus szám	8								6								8								6								8								1
Hangnem	a-fríg/d-moll dom.								d-moll dom. (A-dúr)								d-moll								g-moll dom. (D-dúr)								D-dúr								
Tercrokonság	-					- (paralel)								- (autentikus)								- (minore-maggiore)								-											

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

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

Máshol is találkozhatunk azonban olyan helyekkel, ahol ezek a szélsőségesnek érzett akkordkapcsolatok a töredezettség fő kiváltó tényezői. Ha maradunk a vizsgált műnél, akkor azt láthatjuk, hogy ilyen például a 11. ütemet lezáró frázis C-dúr akkordját követő Desz-dúr harmónia a 12. ütemben, vagy ehhez hasonló a 24. és 25. ütemek között létrejövő valódi tercrokron fordulat az Asz-dúr és C-dúr részek között, vagy akár a 28. ütemben bekövetkező tonikai H-dúr átértelmezése a 29. ütemben létrejövő e-moll ötödik fokának – hogy csak a legegyszerűbbeket említsem.

A töredezettséget azonban nemcsak a harmóniák kvinttávolságai miatt érezzük, hanem az egyes frázisok kapcsolódása – vagy annak hiánya –, a különböző zenei anyagok, újabb és újabb motívumok, dinamikai változások és a szünetek használata miatt is. Vegyük például a generál pauzát, amit a 20. ütemben találunk, vagy a 32., illetve 50. ütemek szüneteit. Ezek olyan markáns vonalat húznak, hogy utánuk egyértelműen új formai egységnek kell következnie.²³ Ha a dinamika területe felől vizsgáljuk a fráziskapcsolatokat, akkor azt láthatjuk, hogy hirtelen történnek azok váltásai, mindennemű átmenet, vagyis *crescendo* vagy *decrescendo* nélkül. Ilyen hely például a 13., 30., 43. és 50. ütemeknél figyelhető meg, vagy a 21. ütemtől való dinamikai építkezést is említhetném (*pp-f*, majd *mf-ff* és ismét *p-mf*). Ezek éppúgy meghatározzák a szakasz heterogén szövetét, mint az a fajta invenciózus témahasználat és témabőség, ami Brucknerre egyébként is jellemző és annak a tudatos kompozíciós hagyományörzésének a része, ami főleg motettái szerkesztését illeti. A „propter quod et Deus” szövegrészlet témája például merőben különbözik a „quod est super” témájától, aminek pedig legalább háromféle verziója szerepel a mű második felében.

A témadús gondolkodás és a szakaszonkénti új téma komponálása ugyanis a vokálpolyfónia virágkorában a motettaszerkesztés egyik alapkövetelménye volt. Itt szeretném éppen ezért felhívni a figyelmet arra az érdekességre, hogy mennyire ragaszkodott Bruckner a korábbi korok zeneszerzői gondolkodásmódjához és a hagyományok őrzéséhez, mégis ezeket a régi értékeket az újnómet iskola modernnek számító gyakorlatán keresztül szerette volna megőrizni, vagyis ötvözni a régit és az újat.

²³ Ésszerű ez a lépés, hiszen az eredeti graduálé főrésze is itt ér véget és csak ez után következik a verzus szakasza a „propter quod et Deus” szövegrészlettel, ami az „illum” és „nomen” szavak utolsó szótagján dús melizmával zárja le a verzus nyitó és zárótagját.

Természetesen Bruckner más műveiben is előfordulnak ilyen és ehhez hasonló mozaikosságot okozó elemek, akár a *Vexilla regis*-ben a strófikus szerkesztésen belül kialakuló fordulatokat vizsgáljuk a frázisban a 10. és 11. ütemek között (H-dúr–C-dúr, nápolyi), vagy a 26. és 27. ütemek között (H-dúr mellékdomináns terckvart–Esz-dúr szext, valódi tercron), akár az *Ecce sacerdos magnus*-ban a 39. és 40. ütemek közötti A-dúr–F-dúr, vagy a 47. és 48. ütemek közötti G-dúr–Esz-dúr kapcsolatot nézzük, de ugyanígy említhetnénk szinte bármely kései motettáját.

Visszakanyarodva az akkordkapcsolódásokhoz megfigyelhetünk még pár igen sajátos kötési módot, mégpedig a funkciógyengítés okán létrejött terchiányos akkordok és hangközök használatát – mint az *Ecce sacerdos magnus* motettában, vagy a *Te Deum* elején –, valamint a pikárdiai terccel való modulálás. Ez utóbbinak az a lényege, hogy az előző hangnem egy pikárdiai terces első fokra zár le, amit Bruckner átértelmez a következő moll hangnem dominánsává, ezzel létrehozva egy rejtett zárlatot és kijelöli a zene folyamatának irányát.

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

8

f

f

dim. sempre

unt:

ful - get

cru - cis,

ful - get

cru - cis my

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

Másik fajta előfordulása ennek a kapcsolatnak, amikor egy zárlatban használja, mint a *Salvum fac populum* esetében (16. kottapéllda). A kadenciális fordulat előtt ugyanis C-dúr

közegben mozog a zenei anyag, viszont a hátulról számított 5. ütemben alkalmazott nápolyi Desz-dúr akkorddal egy csapásra esünk öt kvintet az előző hangnemhez képest.

16. kottapéllda, a [Salvum fac populum](#) utolsó kilenc üteme.

A basszus által létrehozott szekvencia logikus folytatása ez, hiszen a tiszta kvart ugrás után a következő ütemben lévő megismételt kvart motívum kis szekunddal feljebb indul. A szekvencialánc értelmében ugyanezt kell megismételnie, így a *c* hang után következetesen érkezik az *desz* hang. Az eddigi tapasztalatainkból kiindulva a *b*-moll közeget – és ezzel a művet is – plagális módon kellene zárni, azaz *F*-dúron, de nem ez történik, hanem visszalépünk az előző hangnem első fokára, vagyis *C*-dúrra. Ha itt is a hangzásélményt vesszük figyelembe, akárcsak az előbbieken a *Christus factus est*nél, akkor a *b*-mollban lejegyzett szakaszt átértelmezve *aisz*-mollra, ismét ultra tercrokönfordulatot ismerhetünk fel.

A *Tota pulchra es* kezdetű motettájában egy még váratlanabb hangnemváltást vehetünk észre. Itt ugyanis nem tercrokön fordulattal vagy kadenciális zárlat után történik változás,

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

17. kottapélda, a [Tota pulchra es](#) motetta 49. ütemtől kezdődő részlete.

Az alfejezetet a plagális záradékok áttekintésével és azok jelentőségével szeretném lezárni. Ha az a cappella helyek kadenciáit vizsgáljuk, akkor a megszokott fordulatokon kívül sok esetben találkozhatunk azzal az archaizáló szerkesztéssel, amikor a záróhangnem ötödik fokán áll meg és ér véget a kompozíció. Ez a fajta megoldás a reneszánsz és korabarrokk stílus sajátja, amit Bruckner maga is gyakran alkalmaz kóruszenéjében. Ahhoz viszont, hogy ez értelmet nyerjen, kénytelenek vagyunk bizonyos részeket új hangnemi környezetbe helyezni. Ezekben az esetekben, az alaphangnem szerinti fokszámsor azt mutatja, hogy a mű dúrterces harmónián áll meg, amit egy negyedik fok utáni hetedik fokú szűkszeptim terckvart fordításával erősít meg. Az előzményekben viszont már többször szerepel az alaphangnem pikárdiai variánsa, ami a harmóniai környezet és az ingamozgások figyelembevételével egy mellékszubdomináns hármashangzatnak hallható. Így tehát az előbbi zárlati formula megváltozik és először egy első fok, majd egy emelt alapú, negyedik fokú szűkszeptim terckvart fordításaként lehet leírni az akkordot, ami egy dúrterces ötödik fokra oldódik.

Ez a fajta kadenciális fordulat történik a *Christus factus est* utolsó három ütemében (18. kottapélda). A darabban a következőket figyelhetjük meg: a mű alaphangneme d-moll, ami pikárdiai terccel ér véget, tehát D-dúrral. A kotta alapján a 77. ütemben a tenor figurációjával egy 9-8-7#-8-as negyedek fok (g-moll) szerepel, ami a következő ütemben alakul át összhangzatos moll szerinti hetedik fokú szűkített terckvarttá (*g-e-cisz-b*) és oldódik a dúrterces első fokra (D-dúr). Az előző levezetést alkalmazva viszont ezt halljuk a mű előadásakor az utolsó három ütemben: az előzményeket vizsgálva g-moll hangnemi területen vagyunk, aminek az ötödik foka szólal meg, amit a 77. ütemben egy első fokú hármashangzat követ, majd ez alakul át az emelt alapú, negyedek fokú szűkített szeptimakkord terckvart fordításává és oldódik a 79. ütemben a dúrtercü ötödik fokra. Ebből arra is következtethetünk, hogy a már korábban említett archaikus gondolkodásmódot – ez esetben a záradék plagális irányát figyelve – igyekszik összekapcsolni a modern gondolkodásmóddal, vagyis a VII. fok vezetőhangjának (*cisz*) megjelenítésével – ami pedig autentikus irányba próbálja terelni a záradékot. Ugyanezen fordulatok történnek például a 2. (e-moll) mise Kyrie tételének lezárásában, vagy a *Tota pulchra es* legvégén.

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

Láthatjuk tehát, hogy Bruckner harmóniavilágában milyen fontos szerepet játszanak a tercokon fordulatok, az orgonapont, a kromatikus menetek vagy a nápolyi harmóniák alkalmazásai. Ez a progresszív, előremutató gondolkodásmód nem véletlenül váltotta ki az akkoriban induló és virágzó cecilianista mozgalom követőinek rosszallását, akik az egyházi zene egyszerűségét, a reneszánsz mesterek a cappella kórusrepertoárjának felélesztését és a gregorián ének újbóli használatát tartották legfontosabb célkitűzésüknek, és akik a nehézkessé vált szimfonikus misetípus liturgikus használatát tudatosan kerülték.²⁴ Mégsem volt ez

²⁴ Nicholas Bygate: *Nineteenth Century Sacred Music: Bruckner and the rise of the Cäcilien-Verein*. DMA disszertáció. Washington: Western Washington University, 2020. (Kézirat). 61.

szerzőnkre akkora hatással, mint mondjuk Lisztre, aki szívügyének tekintette a mozgalom szellemében való komponálást.²⁵ Bruckner a saját útját követte élete végéig, ami szimfóniáiban, a cappella és hangszerkíséretes egyházi műveiben jelentősen érezhető.

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

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

Nagytiszteletű Püspökhelynök úr! Végre most már rendelkezésemre állnak szabad óráim a mű megírására, amik már régóta nem voltak!!! Így megtartottam a szavamat, és egyúttal megküldöm Nagyméltóságú Úrnak az új „*Ecce sacerdos magnus*”-t. [...] A „*Sicut erat*” nincs előírva számomra; de feljegyeztem a Choralban.²⁶

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

Íme, a főpap, ki életének napjaiban tetszésére volt az Úrnak: Ezért eskü által szaporította meg őt az Úr népe között. Minden nép áldását adta neki, és szövetségét

²⁵ Hamburger Klára: *Liszt Ferenc Zenéje*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2010.) 35.

²⁶ „Hochwürdiger Herr Domvicar! Obwohl mir nun meine Erholungsstunden für die Composition zur Verfügung stehen, u auch die seit langem nicht!!! So habe ich doch Wort gehalten u, sende Euer Hochwürden unter Einem das neue »*Ecce sacerdos magnus*«. [...] »*Sicut erat*« ist mir nicht vorgeschrieben; doch habe ich es angemerkt im Choral.” Fordítás tőlem. Andrea Harrandt: Anton Bruckner. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 24/1. Briefe: Band I. 1852–1886*. (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2009².) 283.

²⁷ A teljes bekezdés innen: Felix Diergarten: *Anton Bruckner: das geistliche Werk*. (Salzburg: Müry Salzmann Verlag, 2023.) 123.

megerősítette a fején. Dicsőség az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek, miképpen kezdetben, most és mindörökké. Amen.²⁸

A levél végén szereplő utóirat egy érdekes megjegyzést tartalmaz, miszerint Bruckner nem írta meg a kis doxológia második felének dallamát, feltehetően azért, mert azt a helyi énekes közösség már ismerte korábbról.

1.2.1. Fúvószenekari kíséret és tömörszerű hangzás

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

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

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

2. táblázat, Bruckner szimfóniái rézfúvós apparátusának mennyiségi változásai.

²⁸ Fordítás tőlem.

Az első két szimfóniája teljesen klasszikus hangszerelési sémákat követ, a harmadiknál hozzáad plusz egy trombita szólamot, a negyedik-ötödik-hatodikra megtámasztja tubával a rézfúvós szólamokat, majd hetedik-nyolcadik-kilencedik szimfóniába beleilleszti a Wagner-kürtöket, amiket hol néhány vadászkürt-szólam vesz át, hol pedig együtt játszanak.

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

Az, hogy miért éppen a fúvószenekari hangzást tartotta fontosnak Bruckner, több oka van. Az egyik nyilvánvalóan Wagner és a kortársak zenéjének hatása volt, akik maguk is előszeretettel alkalmaztak tutti rezes faktúrát és adott esetben önálló szerephez juttatták a szólamokat. Elég csak a *Walkür* Feuerzauber tételére gondolnunk, amit 1872-ben ismert meg a bécsi Musikvereinssaalban egy Wagner-koncert alkalmával.²⁹ De ugyanígy említhetném a *Tannhäuser*t vagy Berlioz *Faust elkárhozását*, amiket már jóval korábban hallott és ötletet meríthetett belőlük hangzásvilágának tökéletesítéséhez.³⁰

A másik hatás az 1800-as évek második felében alakuló katonazenekarok megnövekedett száma, illetve a rézfúvós zene divatba jövétele és elterjedése volt. Ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy Bruckner St. floriani tartózkodása alatt már tradíciója volt a templomi fúvószenének, olyannyira, hogy minden gond nélkül megbízhatták a hangszereseket (három harsona, oboa, fagott, kürt és trombita) akár világi, akár egyházi énekkíséreti szolgálattal. Ezt kihasználva született meg például az előbb említett C-dúr mise, a két *Aequale* csak harsonákra, vagy a WAB 36-os zsoltárfeldolgozása fúvószenekari kísérettel – hogy csak az egyházi alkotásokat említsük.³¹

Itt szeretném megemlíteni, hogy Bruckner fúvóshasználatát három csoportra tudjuk bontani. Az első, ami csak azokat a műveket tartalmazza, amik kizárólag fúvószenekarra íródtak, mint például az egyházi zenében az *Aequale*-ok, világi zenében a WAB 116-os Esz-dúr katonai induló. A másodikba tartoznak a szimfóniák, ahol betöltött szerepük többek között

²⁹ Alexandra Jud-Damaris Leimgruber: „Zeittafel.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) XIII–XXIII. XVIII.

³⁰ I.m. XVI.

³¹ A teljes bekezdés innen: Wolfgang Suppan: „Die Musik für Bläser.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 333–337. 333.

a faktúra teltségének meghatározása, valamint lehetséges önálló, tematikus anyagok hordozása is, például a 8. (c-moll) szimfónia Fináléja. A harmadik csoportba pedig a vokális művekhez írt, kíséret-jellegű művek tartoznak, ahol legfőbb feladatuk az énekesek segítése, a harmóniai környezet támogatása és a zenei-retorikai kiemelés. Ebből is látható, hogy mennyire különböző szerepet töltenek be funkciójuktól függően.

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

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

A kisebb egyházi művek esetében, amikor kevesebb vagy semennyi egyéb hangszer nem szerepel – így például az *Ecce sacerdos magnus* motettában is –, számuk többnyire megegyezik az énekesek számával, de minimum három, hogy teljes hármashangzatokat tudjanak megszólaltatni. Ilyenkor elsősorban colla parte kísérik a kórust és feladatuk a szólamok megerősítése, kiemelése, valamint a harmóniai közeg biztosítása. Ha azonban a textúra megváltozik és adott esetben a kórus kettéválk nőikarra és férfikarra, mint a 20. kottapéldában, akkor legtöbbször a férfikart erősíti meg és ahhoz idomul. Ezt figyelhetjük meg a nagyobb művek esetében is, mint a *Te Deum* vagy a 150. zsoltár fűgája. Ennek a hangszerelési módnak van a legnagyobb ráhatása a zene tömörségére, hiszen ezzel ki tud takarni egy teljes területet, mert a mély és közép pozícióban elhelyezett hangok felhangjai sokkal közelebb vannak egymáshoz, mintha szellősebbre lenne hagyva a faktúra. Felrakásukat tekintve igen közel helyezkednek el egymáshoz, főleg a terjedelmesebb művekben, ezért hatványozottabban érvényesül a felhangrendszer okozta testesség mértéke.

Example 20 is a musical score for a four-part setting of a Latin text. The score is written for four staves: two for the upper voices (Soprano and Alto) and two for the lower voices (Tenor and Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a forte dynamic (*ff*). The lyrics are: "I - de-o ju - re-ju ran - do, i - de-o ju - re-ju ran - do, I - de-o ju - re-ju-rand - do, I - de-o ju - re-ju". The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic pattern that is repeated throughout the piece.

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

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

Example 21 is a musical score for a four-part setting of a Latin text. The score is written for four staves: two for the upper voices (Soprano and Alto) and two for the lower voices (Tenor and Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a piano dynamic (*p*) and a decrescendo (*dim.*), followed by a very piano dynamic (*pp*). The lyrics are: "su - am, in ple - bem su - am." The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic pattern that is repeated throughout the piece.

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

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

1.2.2. Dinamikai tartományok és artikulációk

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

Ezt követően szemmel látható a fejlődés, ugyanis St. Florianban és Linzben való tartózkodása alatt, az 1845 és 1865 között született kompozíciókban jelenik meg először a dinamika használata. Már itt megfigyelhetjük, hogy a korabeli, általánosan elfogadott hangerőjelölések és a fokozatos átmenetek mellett feltűnik az egyik pillanatról a másikra történő hangerőváltozás tudatos, de kezdetleges alkalmazása – akár egy motívumon belül is –, amely a szöveg jelentéstartamához vagy az éppen aktuális akkordsorozathoz igazodva emeli ki az egyes frázisok jelentőségét (22. kottapélda).

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

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

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

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

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

7 3 7^b Tasto

22. kottapélda, a [WAB 41-es 4 *Tantum ergo*](#) című művének második tétele, annak is a 13. ütemtől kezdődő részlete.

Ez, a leginkább a barokkra jellemző teraszos dinamikához hasonlítható eljárás nemcsak a korábbi korok zeneszerzőivel való foglalkozásnak vagy a zeneelméleti tanulmányoknak volt köszönhető, hanem sokkal inkább az orgonával való egyre szorosabb kapcsolatából eredeztethető, és ami az életműben előre haladva mindinkább kiemelt szerephez jutott, hiszen egész életét végigkísérte a templomi organista pozíció, a kántori szolgálat, valamint kis részben a koncertező organista.³² Az orgonajátéknál ugyanis – a hangszer sajátos tulajdonságainak köszönhetően – nem lehetséges többek között a fokozatos erősítés vagy halkítás a szélsőséges dinamikai tartományok közt. Ez csak a redőnyszerkezetet használva érhető el minimálisan, így érdemleges hangerőbeli változást csak a regisztrálással idézhetünk elő, ami viszont hangszínbeli torzulást is eredményez és egyenletesnek egyáltalán nem mondható. Amit tehát

³² Andreas Jacob: „Bruckner und die Orgel.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 42–48. 42.

egy énekes, fúvós vagy vonós hangszer képes akár több ütemen keresztül, egyéb hatás nélkül, egyenletesen előidézni, azt az orgona csak részben, kevésbé hatásosan tudja létrehozni.

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

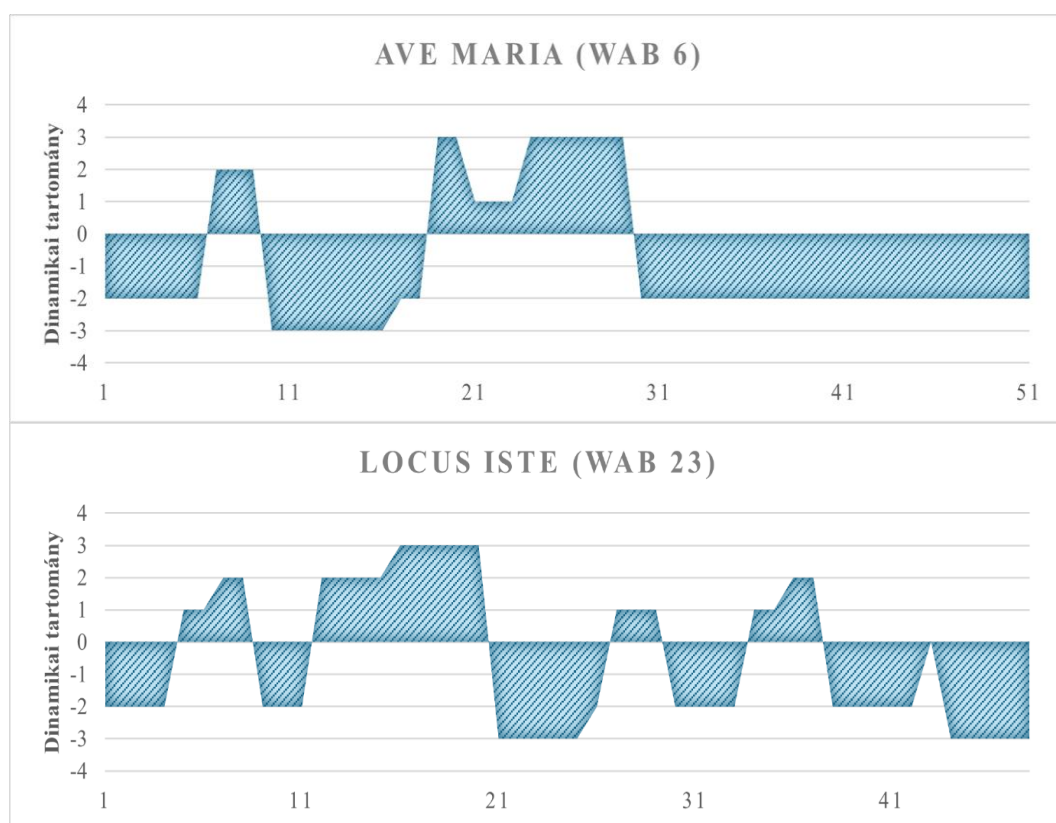
12 *pp* *f*
cor - di-am tu - am. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ritu

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

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

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

23. kottapélda, a [WAB 4-es Asperges me](#) 12. ütemtől kezdődő részlete.



1. ábra, a WAB 6-os *Ave Maria* és a *Locus iste* dinamikai váza.³³

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

³³ Az „y” tengelyen lévő számok a dinamikai egységeket jelölik, vagyis az 1-es a *mf*, a 2-es a *f*, a 3-as *ff* és a 4-es a *fff*. Ugyanilyen módon történik a negatív irányban, de ott a *mp*-től indulva a *ppp*-ig. Scwellereket, valamint olyan dinamikákat, amik nem vezetnek kiírt hangerősséghez, nem jelölök. Dinamikai változást mindig az adott irányba történő lépésként ábrázolok, tehát ha egy tutti *ff* után két szólam *mf* folytatja, akkor a *mf* jelölést alkalmazom, ha viszont fordítva történik, akkor értelemszerűen *ff* fog szerepelni az adott ütemben. Az „x” tengelyen a múltó idő, vagyis ez esetben az ütemszámok láthatók. G.P. az *Ave Maria* esetében nem történik, a *Locus iste*-ben a 43. ütemben található.

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

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

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

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

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

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

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

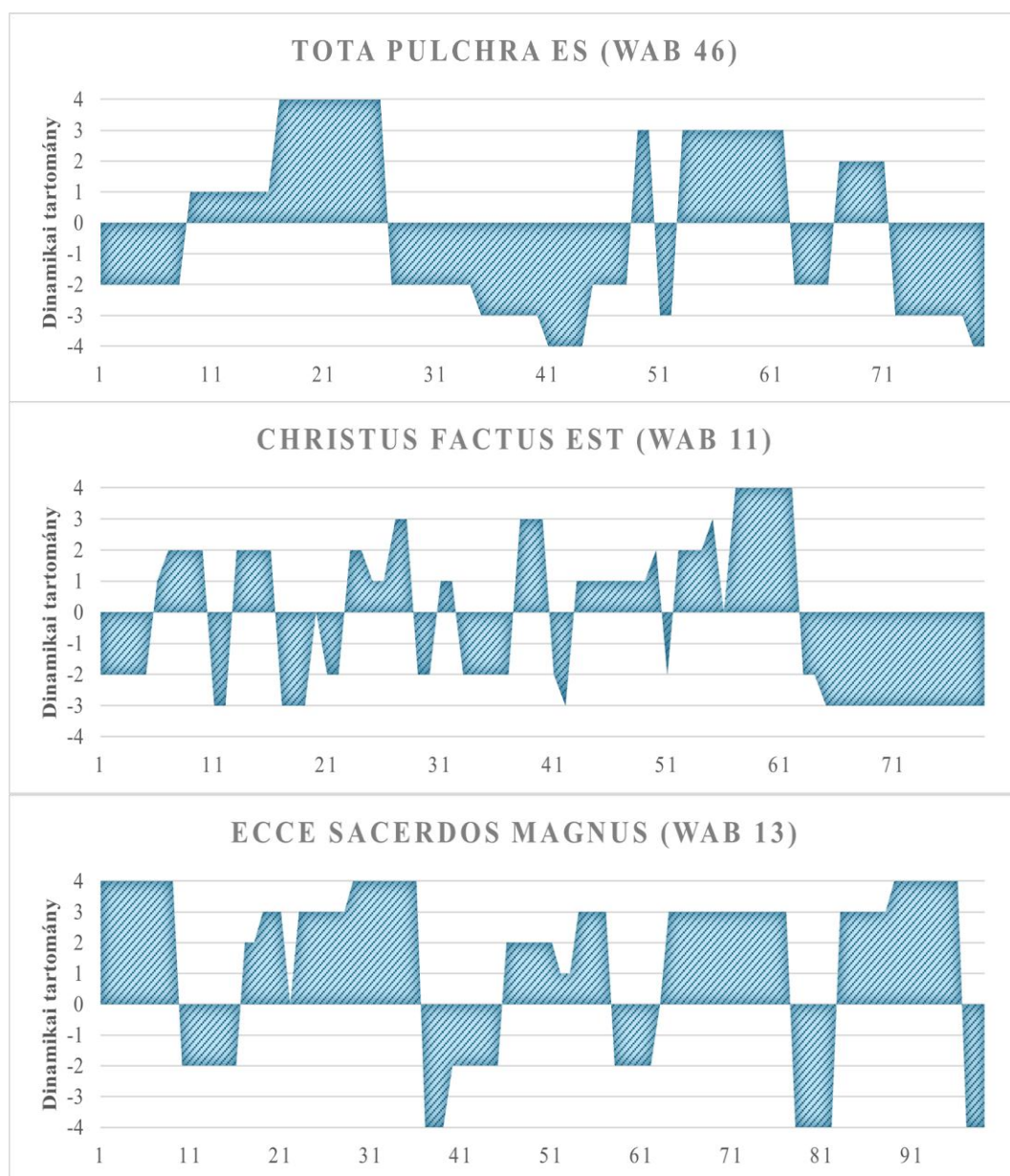
66 *fff* *pp*
ja, al - le-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le

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

25. kottapélda, a [Virga Jesse](#) 64. ütemtől kezdődő részlete.

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

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



2. ábra, a WAB 46-os *Tota pulchra es*, a WAB 11-es *Christus factus est* és az *Ecce sacerdos magnus* motetták dinamikai váza.³⁴

Ez a fajta fejlődés azért erre az időszakra tehető és nem következhetett be korábban, mert egészen 1863-ig tanulmányokat folytatott Simon Sechternél, majd Otto Kitzlernél, tehát még igen nagy ráhatásuk volt a tanároknak az ifjú Bruckner zenei elképzeléseire; ugyanezen

³⁴ A *Tota pulchra es* esetében nincs, a *Christus factus est*-ben a 20. és 56. ütemben, míg az *Ecce sacerdos magnus*-ban a 22. és 63. ütemekben található G.P.

évben ismerkedett meg Wagner *Tannhäuser*-ével és vált a zeneszerző a példaképévé egy egész életre; és 1865-ben kezdte felfedezni a szimfonikus zenekarra való komponálás adta lehetőségeket az 1. (c-moll) szimfóniáján keresztül. Mindezekből – főleg Wagner zenéjéből és a szimfonikus zenekarra való írásból – arra következtethetünk, hogy a tömör, zengő hangzást és a dinamikai skála kiszélesedését ezekből a tapasztalatokból merítette. De hogyan is néz ez ki a valóságban?

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

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

³⁵ Fordítás tőlem.

egynéhány ütem alatt bekövetkezett mérséklés a dinamikai skála két végpontja között -8 egységnyi zuhanást jelent, ami más szerzőknél alig fordul elő ebben a korszakban.

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

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

44

*p cresc. sempre
sempre legato*

p cresc. sempre

p cresc. sempre

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

p cresc. sempre

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

p cresc. sempre

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

p cresc. sempre

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

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

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

10

p

qui in di - e - bus

p

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

p

qui in di - e - bus su - is,

p

qui in di

legato sempre

p

p
Ped.

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

Handwritten musical score for "Benedictus" on aged paper. The score is written on five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The lyrics "Benedictus" are written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "dim" and "mp". There are two red boxes at the bottom of the page. The left box contains the text "Man 8" and "Benedictus". The right box contains the text "Manual et Ped."

27b kottapélda, az *Ecce sacerdos magnus* 48. ütemétől kezdődő részlete.³⁶

³⁶ Wiener Männergesang-Verein.

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

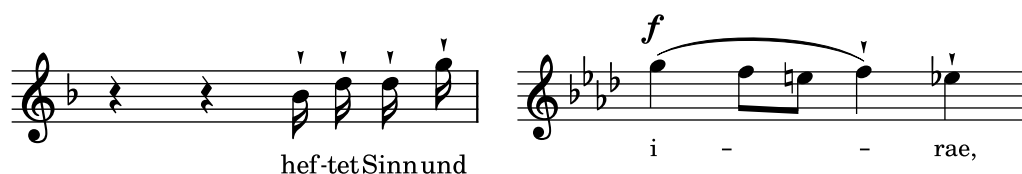
A másik fontos utasítása a „Pleno”, mely többször előfordul a mű során és fényes, gazdag regisztrálást követel meg az előadótól, vagyis tutti hangzásképet. Ezt hol közvetlenül az orgona violinkulcsos kottasora alatt, hol pedig a Ped., vagy Man. jelzések mellett találhatjuk meg és arra utal, hogy a regisztráláson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

Artikulációs jelöléseit vizsgálva arra lehetünk figyelmesek, hogy főként a barokk és klasszicista hagyományból merített, amely jellemzők egész művészetére hatással lettek. A szakirodalom számos olyan Bruckner által készített másolatot ismer, amik az előbb említett korokból származó jelentősebb zeneszerzők darabjainak bizonyos tételeit tartalmazza, például Georg Friedrich Händeltől, Luigi Cherubinitől, Johann Georg Albrechtsbergertől, Joseph Haydntól vagy Wolfgang Amadeus Mozarttól, de mellettük még más szerzők is megtalálhatók.³⁷ Ezek főként misékből és kantátákból vett polifón, fuga szerkesztésű tételek részleteit, valamint motettákat tartalmaznak szöveg és dinamikai jelölések nélkül. Ez a tény arra enged következtetni, hogy bár Bruckner minden bizonnyal a szigorú szerkesztések előfordulását és alkalmazását tanulmányozta – hiszen az egyes szólamok hangjain kívül nincs más zenei bejegyzés a kottában – mégis találkozott azokkal az artikulációs jelölésekkel, amik közvetve vagy közvetlenül, de hatást gyakoroltak kompozíciós stílusára.

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

³⁷ Gerhard J. Winkler: „Bruckners musikalische Herkunft.” In: Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bruckner Handbuch*. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) 49–61. 53.

A staccatissimo használata különlegesnek mondható, kiváltképpen az elsőként említett két műben. Előfordulását tekintve főleg a klasszikára jellemző, így találkozhatunk vele többek között Haydn *Teremtésében*, Mozart 12. (C-dúr) miséjében, vagy akár Beethoven 1. szimfóniájában egyaránt, amiket Bruckner maga is ismert.³⁸ Ezt azonban többnyire vonós hangszereken alkalmazzák a szerzők, bár Mozartnál elvétve megtalálhatjuk énekes, ritkábban fúvós szólamok felett is, például az előbb említett 12. (C-dúr) miséjében. Brucknernél viszont abban különbözik használata, hogy amíg Mozartnál legtöbbször szóvégeknél vagy egyszótagú szavaknál jelenik meg az énekes szólamok felett és csak a hangok közötti legato megszüntetésére szolgál, addig Brucknernél sűrűn, egymást követő hangoknál, valamint egyazon szótagra eső melizmák közben is találkozhatunk ezzel a jelenséggel (28. kottapélda). Eltérés mutatkozik továbbá abban, hogy amíg Mozartnál az énekkari szólam mellett minden esetben megjelenik valamely zenekari hangszeren – többnyire az azt kopulázón – ez a jelölés, addig Brucknernél ez nem feltétel.



28. kottapélda, a [Zwei Totenlieder](#) második feldolgozásának 11. ütemének, valamint a [WAB 22-es Libera me](#) 45. ütemének szoprán szólamai.

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

Benjamin-Gunnar Cohrs német karmester és Bruckner specialista a szimfóniák tekintetében úgy állapította meg, hogy amíg a martellato egy nehéz súly, amit erőteljes hangindítással, majd annak lágy megtartásával, valamint ezen hangokat egymástól elválasztva kell előadni, addig a marcatóval jelöltek egy ennél könnyebb, éneklőbb, harangszerű súlyt

³⁸ I.m. 54.

jelentenek, amiket a szerző adott esetben a metrikus számokkal összhangban használ.³⁹ Vokális műveire vetítve azonban kiegészítésre szorul ez az állítás, hiszen a szöveg, mint a tartalomközlés újabb eszköze, további lehetőségeket rejt az artikulációk alkalmazására, többek között szöveghangsúlyok és frázisok csúcspontjainak kiemelésére.

A martellatőről éppen ezért elmondhatjuk, hogy egy vertikális súlyt jelent, aminek hatására kiemelkedik egy fontosnak tartott hang, harmónia vagy harmóniák sorozata egy szakaszon belül, de számos más esetben – mint például a korábban említett 24. kottapéldában is, ahol csak unisono motívumot láthatunk – effektként szolgál ez a fajta eljárás. Célja ezzel a harsány, hangszerszerűen kemény megszólalás, amit a hang hirtelen és erős attackjával lehet megvalósítani, előidézve a kalapácsoló, robbanásszerű súlyt. Benjamin-Gunnar feltevését, miszerint a martellato után lágyabban kell a hangot tartani, cáfolom, legalábbis ami Bruckner vokális egyházzenejét illeti. Legtöbbször ugyanis hangos dinamikai környezetben fordulnak elő ezek a jelölések, sokszor hosszú hangokon, így a zenei anyag éppen a határozottságát veszítené el, ha a keményen mondott szövegrészlet után a fortissimót puhábban tartjuk. Például a *Virga Jesse* a cappella motettában a 81. ütemben az „alleluja” szó harmadik szótagján történik hang és harmóniaváltás, amit megerősít egy martellato jellel (29. kottapélda).

79

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

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

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

8

lu - - - ja, *dim. pp*

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

³⁹ Benjamin-Gunnar Cohrs: Anton Bruckner's symphonies: Aspects of performance practice https://www.opusklassiek.nl/componisten/bruckner_symphonies_performance.htm (Utolsó megtekintés dátuma: 2026.03.03.)

Ha viszont ellágyítjuk a 79. ütemtől kezdve a martellatós akkordot, akkor pont ezt a váltást gyengítjük el, holott a frázis tetőpontja minden szempontból a 81. ütemre érkezik. De ugyanerre találunk precedenst az *Ecce sacerdos magnus* motettában a 19. és 21. ütemek között.

Ezzel ellentétben a marcato több funkciót is ellát, ezért összesen négy fajtáját különböztethetjük meg. Hasonlóan a martellatóhoz ez is lehet efektszerű, harmóniai súly, mint például a fejezetcímbe vizsgált motetta 75. ütemében (24. kottapélda). Lehet ugyanakkor szövegsúly, akár a *Te Deum* 179. ütemében, a tenor szóló „ergo” szaván (30. kottapélda).



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

Bár sokszor egybeesnek a szavak hangsúlyos részei a frázisok csúcspontjaival, mégis használja a marcatót a zenei mondatok zárásának jelöléséhez, és a metrikus számok által kijelölt súlyos ütemek szemléltetéséhez, akárcsak az *Ecce sacerdos magnus* 43. ütemében (31. kottapélda), ezért ezt két külön kategóriának számítom.

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

A negyedik csoport pedig az ütemmutató által meghatározott rendes súlyrendtől való eltérésének jelölése, amit főként korai műveiben használt, de megtalálható kései darabjaiban is.

Ahogy a *Virga Jesse* 29. ütemében is láthatjuk, a lüktetésből való kimozdítás érdekében nemcsak a „virgo” szöveget hozza korábban egy hosszabb hangon, ami önmagában is átrendezi a taktus súlyviszonyait, hanem meg is támogatja az artikulációs jellel, hogy szembetűnő legyen és felhívja rá az előadó figyelmét (32. kottapélda).

27

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

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

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

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

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

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

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