

10.18132/LFZE.2014.3

NAGY CSABA

RETORIKUS GONDOLKODÁSMÓD
TELEMANN DER HARMONISCHE
GOTTESDIENST OBOÁS KANTÁTÁIBAN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

10.18132/LFZE.2014.3

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

RETORIKUS GONDOLKODÁSMÓD
TELEMANN
DER HARMONISCHE GOTTESDIENST
OBOÁS KANTÁTÁIBAN

NAGY CSABA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Tartalomjegyzék

Bevezető.....	IV
1. A retorika és a zene kapcsolata.....	1
2. A retorikus figurák.....	6
3. Georg Philipp Telemann.....	10
4. Georg Philipp Telemann és a retorika	13
5. A Harmonischer Gottesdienst.....	17
5.1. 55. kantáta: Verfolgter Geist, wohin?	24
5.2. 6. kantáta: Warum verstellst du die Gebärden?	35
5.3. 11. kantáta: Ein jeder läuft, der in den Schranken läuft	47
5.4. 72. kantáta: Was gleicht dem Adel wahrer Christen.....	51
5.5. 15. kantáta: Der Reichtum macht allein beglückt	56
5.6. 31. kantáta: Zischt nur, stechet, ihr feurigen Zungen	62
6. Retorikai gondolkodásmód a hangszeres zenében.....	66
6.1. Telemann: a-moll szonáta I. tétel (Twv 41: a3).....	71
6.2. Telemann: g-moll szonáta I. tétel (Tafelmusik, III Nr.5).....	75
A disszertációban említett retorikai alakzatok értelmezése	79
Függelék.....	82
Bibliográfia	121

Bevezető

A 19. század végétől a zenei érdeklődés egyre inkább a régebbi korok felé, ezen belül is elsősorban a barokk kor felé fordult. Régen elfelejtett szerzők művei kerültek elő, gazdagítva a zenei életet. Ez a folyamat nem csupán a kisebb, jelentéktelenebb szerzőket és műveiket érintette, hanem jelentős mesterekét is. Walter Kolneder számol be arról, hogy 1939-ben a sienai Vivaldi-héten Antonio Vivaldi (1678-1741) több száz addig ismeretlen művét mutatták be, de Georg Friedrich Händel (1685-1759) és Johann Sebastian Bach (1685-1750) művei közül is többet csak a 20. században mutattak be megírásuk óta.¹

A felfedezettek sorába tartozik Georg Philipp Telemann (1681-1767) is, akinek életműve többségében még ma is ismeretlen. Jeanne Swack 1992-ben megjelent tanulmányában úgy ír a zeneszerzőről, mint akinek a munkássága iránt csak az elmúlt tizenöt évben nőtt meg az érdeklődés, pedig a 18. század első felének egyik legbefolyásosabb egyénisége volt.² Székely András jegyzi meg, hogy miközben Johann Sebastian Bach passiói évről évre műsoron vannak, Telemann huszonöt ránk maradt passiójából Magyarországon csupán egyet mutattak be, nagyszabású oratórikus művei pedig jóformán ismeretlenek úgy hazánkban, mint világszerte.³

A barokk repertoár bővülése minket oboistákat különösen előnyösen érintett, mivel hangszerünk irodalmának jelentős része ebből a korból származik. Szonáták, változatos összeállítású kamaraművek egész sora jelzi hangszerünk közkedveltségét, jelentőségét e korszak zenéjében, nem is beszélve azokról a szólistikus feladatokról, amelyeket zenekari művekben, kantátákban, oratóriumokban találhatunk.

E művek előadásánál, tanításánál komoly nehézséget jelent, hogy egyrészt nem rendelkezünk töretlen tradícióval, amelyre alapozhatnánk e művek megszólaltatását, másrészt a kiadások olyan bejegyzéseket is tartalmazhatnak, amelyek – ahogyan Maróthy János utal rá – későbbi korokban kerültek a kottába.⁴ Éppen ezért jelentenek nagy segítséget azok az elméleti írások, traktátusok, amelyek ezekkel a régi művekkel

1 Walter Kolneder: *Vivaldi*. (Budapest: Gondolat, 1982): 12-13.

2 Jeanne Swack: *Telemann Research since 1975*. (Acta Musicologica, International Musicological Society, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/932913?uid=3738216&uid=2&uid=4&sid=21102281068281>): 139. 2013-09-23.

3 Georg Philipp Telemann: *Curriculum vitae*. (Budapest: Helikon, 1995): 12.

4 Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 13.
Maróthy János: *Zene és ember*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980): 109.

egy időben kerültek elő, és amelyekben a szerzők igyekeztek pontos leírást adni koruk zenei gyakorlatáról. Ezek a munkák a korabeli előadói gyakorlat szinte minden lényeges elméleti és gyakorlati kérdését tárgyalják, sokszor – nagy szerencsénkre – kimerítő aprólékossággal.⁵

A különböző ritmusok értelmezésén, dinamikai árnyalatok megvalósításán, frazeálási, artikulációs, díszítési, hangszerelési, tempóválasztási javaslatokon kívül találkozunk egy sajátos zenei gondolkodásmód leírásával is, amely bár a 18. század második felétől fokozatosan eltűnt a zenei életből, de a barokk korban alapvetően része volt annak.

Ezeket az írásokat tanulmányozva kiderül, hogy abban az időben úgy tekintettek a zenére, mint hangokkal elmondott beszédre.⁶ Ebből adódott az a meggyőződés, hogy a beszéd művészetének, vagyis a retorikának a törvényei kihatnak a zenére is. A retorikus gondolkodásnak fontos szerepe volt a művek megírásánál, azok megítélésénél és előadásánál is.⁷ A zene ezernyi szállal kötődött a retorikához. Egy váratlan harmóniaváltás, különös dallamfordulat, polifón és homofón részek váltakozása, sőt maga a díszítés mögött is a retorikus gondolkodásmód megnyilvánulását feltételezhetjük.

A beszéd meghatározó volta külső jegyekben is megmutatkozhatott. Reinhold Kubik hívja fel a figyelmet arra, hogy több esetben a recitativókban a dallammenet a zárlatokon a szöveg tartalmától függetlenül is lefelé hajlik, utánozva a beszéd hanglejtését.⁸

Ahhoz, hogy jobban megértsük ennek a korszaknak a zenéjét, nem elég az összhangzattan, formatan segítségével elemezni a fennmaradt zeneműveket, hanem újra el kell sajátítanunk a retorikus gondolkodásmódot. Jan Wilbers szerint a retorika a kulcs ennek a kornak a zenéjéhez.⁹ Bruce Hayns pedig a régi zene meghatározás helyett egyenesen a retorikus zene elnevezést javasolja.¹⁰

5 Kelemen Imre: *A zene története 1750-ig*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998): 265.

6 Nikolaus Harnoncourt: *Beszédszerű zene – Utak egy új zeneértés felé*. (Budapest: Editio Musica 1988): 130.

7 Andrew Wilson-Dickson: *Fejezetek a kereszténység zenéjéből*. (Budapest: Gemini Kiadó, 1998): 97.

8 Reinhold Kubik and Margit Legler: *Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music*. (Bach Network UK 2009, http://www.bachnetwork.co.uk/ub4/kubik_legler.): 68. 2013-09-23.

9 Jan Wilbers: *Musikalisches Rhetorik im Bachs Matthäus Passion*. (<http://members.home.nl/canopus/Rhetorik/14.%20Kapitel%20XVIIIa.%20Nvb%20001-026%20>): III. 5. 2013-09-23.

10 Bruce Hayns: *The End of Early Music*. (Oxford: Oxford University Press, 2007): 12.

A zenei retorika felosztása az inventio (kitalálás), dispositio (elrendezés), elaboratio (kidolgozás) elocutio (előadás) tanításából áll. Kutatásaim során elsősorban olyan elemzésekkel találkoztam, amelyekben a retorika segítségével a művek szerkezeti felépítését és a különböző retorikus figurák megjelenését vizsgálták.

Dolgozatomban az előadóművész szemszögéből vizsgálom a retorikai tanítást, különös tekintettel arra, hogy a retorikus figurák ismerete milyen segítséget adhat az előadóknak a művek megszólaltatásánál, ezért a kantátákat elsősorban az elaboratio tárgykörébe tartozó retorikus figurák segítségével kívánom elemezni, és a retorika többi ágával, amelyek inkább a művek megírásában segítettek a zeneszerzőket nem foglalkozom.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a retorikai ismeretek által nyújtott segítség alatt nem konkrét instrukciókat értek, hanem olyan szempontokra szeretnék rámutatni, amelyek befolyásolhatják a műről, vagy annak részleteiről alkotott véleményünket, ezáltal segítséget nyújtani ahhoz, hogy az előadó – Gárdonyi Zoltán szavaival élve – „betekintést nyerjen mindazokba a mozzanatokba, amelyek a mű értelmezését teszik lehetővé”.¹¹

Megtörténhet, hogy egyes művek dallamai, harmóniai mögött a mai, retorikai gondolkodásmódtól elszokott előadó vagy hallgató csendes, nyugalmat árasztó hangulatot vél, holott az tele van a fájdalom, zaklatottság kifejezésére használt hanglépésekkel, fordulatokkal.

Természetesen a retorikus gondolkodásmód nem korlátozható kizárólag a retorikus alakzatokra. Ezeken kívül több tényezőnek is fontos szerepe van. Ilyenek például a hangnemek, hangközök, ritmusképletek, vagy akár a hangszerek kiválasztása is. A retorikus gondolkodásmód ezen eszközeit szemléletesen mutatja be Judy Tarling: *The Weapons of Rhetoric* című könyvében, a kantáták elemzésénél ezekre én is utalok.¹²

Bár a zenei retorikával foglalkozó írások egyre nagyobb súllyal jelennek meg a külföldi szakirodalomban, ez a téma magyar nyelven még nem kapott jelentőségéhez mért figyelmet, a barokk kor oboára írt irodalmának ilyen jellegű vizsgálatával pedig

11 Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan. A bécsi klasszikusok formavilága*. (Budapest: Editio Musica, 1990): 7.

12 Judy Tarling: *The Weapons of Rhetoric*. (Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004): 149.

még egyáltalán nem találkoztam.

Fontosnak tartottam, hogy olyan alkotáson keresztül mutassam be a retorikus gondolkodásmódot, amelyben egyformán fontos szerepet kap a vokális és a hangszeres szólam, mivel – ahogy arra a későbbiekben korabeli dokumentumokat és mai tanulmányokat idézve rámutatok – a retorikus figurák a vokális zenéből alakultak ki, de érvényesek a tisztán hangszeres zenére is.

Komoly kérdés volt számomra, kinek a műveit használjam fel dolgozatomban. Az elmúlt években több alkalommal játszottam és tanítottam Georg Philipp Telemann darabjait. Műveit tanulmányozva és életét megismerve úgy éreztem, hogy a két nagy óriás, Johann Sebastian Bach és Georg Friedrich Händel mellett méltatlanul háttérbe szorított szerző, akinek jelentőségét még szakmai körökben is sokszor alábecsülik.

Kortársai egészen másképp vélekedtek munkásságáról. E dolgozatnak nem feladata Telemann művészetének védelme, ezt megteszi helyettünk a szerző műveivel, ennek ellenére álljon itt egyetlen elgondolkodtató tény: a zenetörténetben idáig már több Johann Sebastian Bachnak tulajdonított zeneműről derült ki, hogy valójában Telemann a szerzőjük.¹³ Korának híres zeneszerzői, teoretikusai közül többen, mint például Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Johann Mattheson (1681-1764), Adolf Scheibe (1708-1776) jó kapcsolatban voltak vele, műveit sokra tartották.¹⁴ Előadóként és tanárként egyaránt érdekelt, hogy a barokk kor e nagy, meghatározó egyéniségének műveiben, hogy jelentkezik a korra jellemző, retorikus gondolkodásmód? Életéből elsősorban azokat az eseményeket mutatom be, amelyek segítenek műveit megérteni.

A zeneszerző kiválasztása után nem volt kisebb az a kérdés sem, hogy melyik művét használjam disszertációm alapjául. Mivel a Harmonischer Gottesdienst kantátasorozatban az énekes szólam mellett jelentős feladatot kap hangszerünk az oboa, valamint – terjedelménél fogva is – megtalálhatók benne a különböző affektusok, egyértelmű szövegi háttérrel, így ez a mű kiválóan alkalmas arra, hogy az oboista szemszögéből mutassam be rajta a nagy barokk zenei gondolkodásmódját.

A dolgozat terjedelme nem teszi lehetővé, hogy mind a tizenöt oboás kantátát

13 Georg Philipp Telemann: *Curriculum vitae*. (Budapest: Helikon, 1995): 8. Valamint: Mikes Éva: „Egy jó szerző rossz sajtóval: Telemann”. *Muzsika* 46/9 (2003. szeptember): 18-20. 18.

14 Winton Dean: *Händel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987): 83. Valamint: Wolf Hobohm: „Deutlichkeit, als kompositorisches Prinzip bei Telemann”. In: Adolf Novak-Andreas Eichorn (szerk.): *Telemanns Vokalmusik*. (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008), 11-27. 17.

elemezem, így kiválasztottam azokat a kantátákat, tételeket, amelyeken a legszemléletesebben lehet bemutatni a retorikai gondolkodásmódot.

A retorika mellett a barokk zeneelmélet másik alappillére az affektustan, ami az emberi érzelmeket vizsgálja, osztályozza. Ez szorosan összefügg a retorika tudományával, lévén hogy a retorika az affektustan által vizsgált érzelmek kifejezésének eszközeit vonultatja fel. Az affektustan – a retorikával való kapcsolata ellenére – teljesen különálló, önálló része a kor elméleti rendszerének, amely önmagában is disszertációk sorának szolgálhat témájául, ezért ezzel nem foglalkozom.

Kutatásaimban két alappillére támaszkodtam: elsősorban – ahogy Somfai László javasolja – a korabeli teoretikusok traktátusaira, másodsorban az ezt a korszakot elemző zenetudósok írásaira.¹⁵ Ez utóbbiak közül szeretnék két szerzőt kiemelni, akikre az általam tanulmányozott írások szerzői szinte kivétel nélkül hivatkoznak:

Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*, valamint Dietrich Bartel: *Musica Poetica*.¹⁶

A témával kapcsolatos legújabb irodalom közül kiemelkedik Judy Tarling írása: *The Weapons of Rhetoric*, amelyben a szerző a retorika történetén, a retorikai elemek ismertetésén kívül külön foglalkozik ezeknek az előadásra tett hatásával.¹⁷

Előfordulhat, hogy egyes retorikai alakzatok különböző elméleti írásokban különbözőképpen kerülnek bemutatásra, ezért szükségesnek tartottam disszertációm végén megadni azt az értelmezést, amely szerint én használom ezeket a fogalmakat.

Mivel az elemzésekben gyakran ütemről ütemre haladok, és gyakran utalok hosszabb részek összefüggéseire, ezért célszerűnek láttam, ha a kottapéldákat összefüggően a disszertáció végén adom meg.

A disszertációban szereplő bibliai szövegeket a revideált Károli fordítású Bibliából idézem.¹⁸

¹⁵ Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979): 46.

¹⁶ Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*. (Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1941) Valamint: Dietrich Bartel: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (London: University of Nebraska Press, 1997)

¹⁷ Judy Tarling: *The Weapons of Rhetoric*. (Hertfordshire: Corda Music Publications 2004)

¹⁸ Biblia. Istennek az Ószövetségben és az Újszövetségben adott kijelentése. Budapest: Kálvin Kiadó 2002.

1. A retorika és a zene kapcsolata

A retorika eredetileg nem tartozott a zene tárgykörébe, a szónoklást segítő tudomány volt. A két művészeti ág közötti kapcsolat okát világosan határozza meg Joachim Quantz (1697-1773): „A zenei előadást egy szónok előadásához lehetne hasonlítani. Egy szónoknak és egy muzsikusnak mind az előadandó dolgok kidolgozását, mind magát az előadást illetően alapjában véve ugyanaz a szándéka, nevezetesen: hatalmába keríteni a szíveket, és a hallgatókat hol ilyen, hol olyan affektív állapotba hozni”.¹

Az elvi hasonlóságon kívül a kapcsolatnak számos kézzelfogható része is van. Ezek közül a legszembevetőbb az elkészített beszéd, illetve zenemű szerkezeti felosztása. Ahogy a retorika a beszéd három különböző fajtáját említi: törvényszéki, politikai és ünnepi beszéd, úgy a zenében is megtalálhatjuk a hármas felosztást: egyházi, színházi és kamarazenét.² Mindkettő időbeli lefolyású, alkotóelemeinek változtatásából áll, igényli a hangzást, mivel mindkettő az előadásban jelenik meg.³ A retorikában, a költészetben éppúgy, mint a zenében meghatározó szerepe van az ismétlésnek, szünetnek és az ellentéteknek.

Hans-Heinrich Unger szerint, közös a fiziológiai alap is, mivel mind a beszédhez, mind az énekléshez levegőt kell venni. A levegővétel szükségességének megemlézése azért lényeges, mert – véleménye szerint – a szünet fellépett egy magasabb szférába, és retorikai fordulat lett belőle.⁴

Hasonló a helyzet az ismétléssel. Rövidebb-hosszabb szakaszok, részek megismétlése alapvető eszköz mindkét művészeti ágban.⁵ Nagy a hasonlóság a zenei kompozíció, a szónoklat, és más irodalmi alkotás részeinek tagolása között is. Egy beszéd vagy irodalmi alkotás vessző és mondatvégi írásjelek nélkül éppúgy érthetetlen,

1 Joachim Quantz: *Fuvolaiskola*. (Budapest: Argumentum Kiadó, 2011): 123.

2 Jan Wilbers: *Musikalisches Rhetorik im Bachs Matthäus Passion*. (<http://members.home.nl/canopus/Rhetorik/14.%20Kapitel%20XVIIIa.%20Nvb%20001-026%20>): III. 13. 2013-09-23.

3 Isolde Algrihm: „Retorika a barokk zenében”. In: Péteri Judit (szerk.): *Régizene 2*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987), 40-49. 40.

4 Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*. (Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1941): 18.

5 Az ismétlés meghatározó szerepére – függetlenül a zenei stílusoktól – Arnold Schönberg is utal: „a zene ismétlés nélkül nem fogható fel”. Arnold Schönberg: *A zeneszerzés alapjai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971): 37.

mint a zene harmóniai vagy melódiai nyugvópontok nélkül. Ennek igazolására látványos például szolgálnak a recitativók, ahol a dallam és a szöveg elválasztása egybeesik.

Közös pont a dinamika, az időmértékek váltakozása, valamint a ritmus, amely a zenében és a beszédben is nélkülözhetetlen. Hans-Heinrich Unger idézi Otto Behagel megállapítását, aki egy további hasonlóságra hívja fel a figyelmet, a növekedés, fejlődés törvényszerűségére, amely szerint két rész közül a második rendszerint több.⁶

A zene és retorika közötti hasonlóság különösen fontos eleme, hogy mindkettőben lényeges az érthetőség, a gondolatok logikus felépítése, mivel mindkettő a hallgatóság tudatára hatva akarja azok érzelmi állapotát irányítani.⁷

Az érthetőséget Johann Mattheson a jó dallamkészítéssel is összefüggésbe hozza. Ennek módjáról részletesen ír a Kern melodischer Wissenschaft művében, amelyben a jó dallamkészítést a zene legbensőbb lényegének nevezi, így az érthetőség követelménye különösen igaz a dallamalkotás tekintetében.⁸ A jó dallamkészítés elveit két évvel később a Vollkommener Cappelmeister második részének ötödik fejezetében részletesen kifejti. Ezek közül a legfontosabbak a természetességre való törekvés, a kis lépések előtérbe helyezése a nagyobb ugrásokkal szemben, a hosszú dallam elkerülése.⁹ Az érthetőségről szóló matthesoni fejtegetéshez maga Telemann is fűz megjegyzéseket, amelyeket később ismertetek.

Bár a zene és a retorika kapcsolata már az ókortól kimutatható, döntő jelentősége a zenében a 17. századtól figyelhető meg.¹⁰ Témánk szempontjából fontos tisztázni ennek okát.

Több zenei szakkönyv említi, hogy a 16-17. század fordulóján Itáliában a zenei életben döntő változás zajlott le.¹¹ Mi volt ennek a változásnak a lényege? Tanulmányozva a vizsgált időszakból fennmaradt traktátusokat, dokumentumokat, azt

6 Hans-Heinrich Unger: I.m. 19.

7 Adamik Tamás - A. Jászó Anna - Aczél Petra: *Retorika*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2004): 260.

8 Johann Mattheson: „Kern melodischer Wissenschaft”. (Hamburg, 1737) In: Barna István (szerk): *Örök Muzsika*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 150-158. 150-158.

9 Johann Mattheson: *Der Vollkommene Cappelmeister*. (Kassel: Bärenreiter, 1999): 219.

10 G.J.Buelow: „Retorika és zene”. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi Zene 2*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987), 30-39. 31-32. Valamint: Hans-Heinrich Unger: I.m. 62.

11 Knud Jeppesen: *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 42. Valamint: Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002): 33. Valamint: Szabolcsi Bence: *Bevezetés a zenetörténetbe*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977): 62. Valamint: Darvas Gábor: *A totemzenétől a hegedűversenyig*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977): 304.

láthatjuk, hogy kérdéseinkre a választ a zene és a szöveg kapcsolatának alakulása körül kell keresnünk.

A többszólamúság megjelenése óta 17. századra a zenei szabályok egész sora alakult ki. Szigorúan szabályozták a diszszonanciákat, amelyeket nem lehetett bárhol alkalmazni, elő kellett készíteni, nem lehetett váratlanul beugratni.

A szólamvezetésnek is megvoltak a kötöttségei. A hibátlan kontrapunktikus szerkesztés egyike volt a legszigorúbb elvárásoknak, ami komoly tudást igényelt. A formai tökéletesség a zeneszerzők szakmai felkészültségének jelentős fokmérője volt.

A 17. század elején egyre több, a zenei életben jelentős szerepet játszó zeneszerző, teoretikus nyilatkozott úgy, hogy ezek a szabályok lehetetlenné teszik a szövegben lévő érzelmek, affektusok erőteljes kifejezését. Ahogyan Giuliano Caccini (1551-1618) fogalmaz: a régi – kontrapunktikus – zeneszerzési mód a költészet pusztulását eredményezi, mivel ebben a fajta zenében nem érthető a szöveg.¹² Az európai kultúrában a zene a kezdetektől fogva elsősorban vokális jellegű volt. Carl Dahlhaus megállapítása szerint „a 18. századig a nyelv a zene állandó alkotórésze”¹³, ezért a szövegnek fontos szerepe volt a zenében, de – ahogy Claude Palisca megjegyzi – a 17. század előtt elsősorban a költemény szerkezetét vették figyelembe, és a formai tökéletességet nem áldozták fel az érzelmek kifejezéséért.¹⁴

A 16-17. század fordulóján ez gyökeresen megváltozott. Knud Jeppesen, a Palestrina-stílus kiváló ismerője ír arról, hogy már a 16. század elején felmerült teljesen világosan és határozottan az az igény, hogy a zenét a költői kifejezés szolgálatába kell állítani, és egyértelműen megjelennek a szövegben lévő érzelmek kifejezésére irányuló törekvések.¹⁵

A 17. század elején a firenzei Camerata tagjai az ókori művészeteket tanulmányozva arra a következtetésre jutottak, hogy az ókori görögök a drámákat énekelve adhatták elő, így a szöveg érthetőbb volt, a benne levő érzelmek erőteljesebben juthattak érvényre. A megoldás: „a dallammal imitálni kell a beszédet” írja Jacopo Peri (1561-1633) az Euridice előszavában, majd hozzáteszi: félretesz

12 Giuliano Caccini: La nuove musiche előszavából. In: Barna István (szerk.): *Örök Muzsika*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 106-111. 107.

13 Carl Dahlhaus-Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* (Budapest, Osiris kiadó, 2004): 41-42.

14 Claude V. Palisca: *Barokk zene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 23.

15 Knud Jeppesen: I.m. 42.

minden eddigi énekstílust, hogy jobban ki tudja fejezni a költeményt.¹⁶ Ez alapvetően három dologban nyilvánult meg:

1. a diszsonanciák szabad kezelése,
2. a polifón szerkesztési mód akkordikus írásmóddal való felcserélése,
3. az egyházi hangnemek elhagyása.

Giuliano Caccini írja a „Le nouve musiche” előszavában, hogy a zenének platóni meghatározása a mérvadó, mely szerint „a zene nem más, mint szöveg és csak utóbb ritmus és hang és nem ennek fordítottja”.¹⁷ Amit ezután ír, az a barokk gondolkodásmód tömör megfogalmazása: „Azon legyenek, hogy a zene behatoljon mások értelmébe, és kiváltsa bennük azokat az érzelmeket, amelyeket az író el akar érni.”¹⁸

A zeneszerző az értelmén keresztül akarja a hallgatókat egy általa meghatározott érzelmi állapotba eljuttatni. Ily módon a zeneszerző, mint egy szónok irányítja és kontrollálja a hallgatók érzelmi állapotát, tudja, hogy a hallgatóságában milyen érzelmeket akar kiváltani (például öröm, vidámság, bánat, bizonytalanság, félelem), és ezek eléréséhez a zenei eszközei is megvannak.¹⁹

Jan Wilbers szerint a barokk kor komponistái nem egyéni, szubjektív gondolataikat jegyezték le, hanem a hallgatót akarták különböző érzelmi állapotokba eljuttatni. Ez a zene meg akarja rázni, csodálkozásra akarja készíteni a hallgatót.²⁰

A barokk kor zenészei behatóan tanulmányozták, hogy a zene különböző alkotóelemei – ritmus, harmónia, hanglépések, hangnemek, hangszerek – hogyan fejezik ki az érzelmeket. Ezek mindegyikének jelentése van, összefüggnek egymással, és mind a retorika eszközeivé – vagy ahogy Judy Tarling fogalmaz: a retorika fegyvereivé – válnak.²¹

Nem mellékes megemlíteni, hogy amikor a barokk elméletírók a retorikával összefüggő hasonlóságra hivatkoznak, akkor olyan dologra utalnak, amely ismert volt

16 Jacopo Peri: Euridice – előszó. In: Barna István (szerk.): *Örök muzsika*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 103-105. 103-104.

17 Platon fogalmazásában: „A dallamnak és a ritmusnak követnie kell a szöveget.” Platon: *Állam*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989): 113.

18 Giuliano Caccini: La nuove musiche előszavából. In: Barna István (szerk.): *Örök Muzsika*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 106-111. 108.

19 Dietrich Bartel: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures im German Baroque Music*. (London: University of Nebraska Press, 1997): 33, 35.

20 Jan Wilbers: I.m. I. 7.

21 Judy Tarling: I.m. 149.

koruk minden művelt embere előtt. A 17-18. században az oktatás alapvető részét képezte a retorika. Telemann 1740-ben írt önéletrajzában megemlíti, hogy ő maga is tanult görög nyelvet és szónoklattan.²² A retorika jelentőségét mutatja, hogy német területen 1600 és 1700 között négyszáznegyven retorikai tárgyú könyv jelent meg.²³ A mindennapi életben is lépten-nyomon lehetett retorikai megnyilvánulásokkal találkozni. Ahogy Vígh Árpád fogalmaz: „a retorika nyomta rá bélyegét az élet minden területére”.²⁴ Különösen így volt ez az egyházi gyakorlatban, ahol az istentiszteleteken a prédikációk felépítésében szigorú retorikai elveket követtek.

22 Georg Philipp Telemann: *Curriculum vitae*. (Budapest: Helikon Kiadó 1995): 64., 71.

23 Imre Mihály: *Retorikák a reformáció korából*. (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003): 434.

24 Vígh Árpád: *Retorika és történelem*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981): 354.

2. A retorikus figurák

A mások értelmébe való behatolás és a hallgatónak egy előre meghatározott érzelmi állapotba való eljuttatása érdekében ki kellett alakítani a tudatos meggyőzés eszközeit.

A korabeli teoretikusok, valamint 20. századi zenetörténészek, zenetudósok egybehangzóan állítják, hogy a tudatos kifejezés legkézzelfoghatóbban a retorikus figurákban jelenik meg, a kifejezőerő megnyilvánulásában pedig kiemelkedően nagy szerepük van.¹

Dietrich Bartel megállapítása szerint a zene és retorika közötti kapcsolat leggyakrabban és legfrekvenciáltabban a retorikus figurák használatában jelenik meg.² A retorikus figurák feladata ebből adódóan az, hogy a szövegben lévő érzelmeket érthetővé tegyék, a szavak érzelmi súlyát előhozzák. Ezt elsősorban a szokásostól eltérő fordulatok alkalmazásával érik el. Ilyen a megszokott gyakorlattól eltérő fordulat lehet például egy disszonanciának az ütemsúlyon átkötéssel való meghosszabbítása (catachrese), egy disszonáns akkord oldásának elhagyása, esetleg az oldás helyén újabb disszonancia megjelenése (ellipsis), ilyenek a szűkített, bővített lépések (saltus duriusculus), szűkített, bővített hangzatok (parrhesia), a különböző helyeken váratlanul megszakított dallammenet (abruptio), vagy ilyen egy motívum különböző helyeken (közvetlenül egymásután, a zenei gondolat végén, vagy a következő egység elején), különböző módokon (mélyebbről, magasabbról, diminuálva) való megismétlése (anaphora, analepsis, auxesis, epizeuxis).

A retorikával foglalkozó traktátusok megközelítően százötven alakzatot különböztetnek meg. Hans-Heinrich Unger a figurákat négy csoportba osztja aszerint, hogy

- csak a zenében használatosak (például: abruptio, catabasis)
- csak a beszéd művészetében használatosak (aetilogia, hyphen)
- elnevezésük szerint mindkettőben megtalálhatóak, jelentésükben

1 Pintér Tibor: *Affektus és ráció. Descartes szenvedélytana és a barokk zenei affektuselmélet.* Phd disszertáció, ELTE BTK Esztétikai Doktoriskola, Budapest 2001. (Kézirat). 68-69. Valamint: G.J.Buelow: „Retorika és zene”. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi Zene 2.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1987) 30-39. 30., 34.

2 Dietrich Bartel: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures im German Baroque Music.* (London: University of Nebraska Press, 1997): 82.

hozzávetőlegesen hasonlóak (epanalepsis, hyperbole)

– mindkettőben megtalálhatóak és jelentésükben is megegyeznek (anadiplosis, exclamatio).³

Amikor mindkét művészeti ágban megtalálható egy figura, sokat segít ha az eredeti, retorikai meghatározást is elolvassuk. Erre a korabeli teoretikusok írásaiban éppúgy találunk utalást, mint 20. századi zenetudósoknál.⁴ A zenei megformálást segítheti, ha nem csupán az alakzatot ismerjük fel, de tudjuk azt az okot is, amiért illetve amire azt a figurát használták.

Így például az ismétlés alakzatainál a szónok olyan szavakat vagy mondatrészeket ismétel meg, amit mondandója szempontjából lényegesnek tart; az ismétléssel nyomatékosítani akarta jelentését, így ez éppen hogy nem szószaporítás, hanem ellenkezőleg, a lényeges dolgok kiemelése.

Itt érdemes megjegyezni, hogy a vokális művekben található szóismétlések gyakran tűnhetnek ötletszerűeknek. Mai hallgatónak és előadónak sokszor lehet az az érzése, hogy a szavakat csak azért ismétli a szerző, hogy legyen elég szöveg, amivel a dallamot el lehet énekelni. Hartmut Krones azonban idézve Johann Sebastian Bach mühlhauseni elődjének, Georg Ahlenak (1651-1706) 1697-ben megjelent írását (*Musikalisches Sommer-Gespräche*), rámutat arra, hogy a szóismétléseket a barokk művekben tudatosan, retorikai elvek alapján szerkesztették meg.⁵ Georg Ahle a 98. zsoltár szövegét felhasználva mutatja be, hogy a szöveg változtatásával miként lehet különböző retorikai fordulatokat létrehozni: „Jauchet dem Herren alle Welt, singet, rühmet und lobet”. A szónok itt egyre erőteljesebb kifejezést használ, ami a gradationnak felel meg. Ha azonban így írja: „Jauchzet, jauchzet, jauchzet dem Herren alle Welt”, ez már epizeuxis. Ha így változtatja meg a szöveget: Jauchzet, jauchzet dem Herren alle, alle Welt”, ez kettős epizeuxis. A következő változat: „Jauchzet dem Herren, jauchzet Ihm ale Welt, jauchzet und singet”, ez pedig anaphora. A továbbiakban hasonlóan szemléletesen kerül bemutatásra a synonyma, asyndeton, polysyndeton, anadiplosis, climax, epistrophe, epanalepsis, epanodos.

3 Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert.* (Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1941): 64-67.

4 Dietrich Bartel: I.m. 171., 225. Valamint: Hans-Heinrich Unger: I.m. 77.

5 Hartmut Krones: „Zur musikalischen „Rhetorik“ in G. Ph. Telemanns Kantaten.” In: Adolf Novak-Andreas Eichorn (szerk.): *Telemanns Vokalmusik.* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008), 29-64. 34.

Georg Ahle példáját idézi Johann Gottfried Walther (1684-1748) is zenei lexikonában, bizonyos retorikai fordulatok bemutatásához.⁶ Georg Ahle a példák bemutatása előtt megjegyzi, ahogy a szónok számára szükséges a retorikai figurák használata, ugyanígy szükséges a zeneszerző számára is.⁷

Több alakzatnál figyelhetjük meg, hogy ugyanazt a zenei fordulatot egyes szerzők különböző elnevezéssel illetik. Arnold Schmitz arról ír, hogy vannak olyan elnevezések, amelyek között a határ nem állapítható meg világosan. Példaként említi, hogy a parenthesesét nem könnyű elválasztani a hyperbole- vagy hyoboletól.⁸ Jan Wilbers a szűkített, bővített lépéseket dallami parrhesiának nevezi, de több esetben ezeken a helyeken a „saltus duriusculus” elnevezést használja.⁹

Hasonló problémával találkozunk a zenei folyamat megszakítására szolgáló abruptio és aposiopesis alakzatok esetében is. Dietrich Bartel jegyzi meg, hogy Athanasius Kircher (1601-1680) az abruptio elnevezést az aposiopesis helyett használja, majd a későbbiekben a homioiptoton elnevezésre vált.¹⁰ Az aposiopesis ismertetésénél Meinrad Spiess (1683-1761) Traktátusában egy vagy az összes szólam megállásáról ír, majd hozzáteszi, ennek egy másik elnevezése lehet az abruptio.¹¹ Johann Gottfried Walther az aposiopesisrel kapcsolatban az összes szólam váratlan megállásáról ír.¹² Míg Athanasius Kircher az abruptio meghatározásánál csupán a zenei folyamat váratlan megszakítását említi, addig Walther hozzáteszi: a kvart feloldása elmarad, a záróhangot csak a basszus szólaltatja meg.¹³

Ezekből a példákból jól látható, hogy a retorikus figurák elnevezését nem mindig lehet következetesen végigvinni. Ezért célszerűbb inkább a figurák szerepét vizsgálni, és aszerint csoportosítani őket. Emellett pedig érdemes odafigyelni Philipp

6 Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexikon* (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732): 228.

7 Hartmut Krones: I.m. 34.

8 Arnold Schmitz: „Figuren”. In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (Kassel: Bärenreiter, 1955), 176-184. 180.

9 Jan Wilbers: *Musikalisches Rhetorik im Bachs Matthäus Passion*. (<http://members.home.nl/canopus/Rhetorik/14.%20Kapitel%20XVIIIa.%20Nvb%20001-026%20>): III. 128-129. 2013-09-23.

10 Dietrich Bartel: I.m. 167.

11 Meinrad Spiess: *Tractatus*. (Augsburg: Johann Jacob Lotters seel. Erben 1745): 155.

12 Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732): 41.

13 Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis*. (Róma: Francesco Corbelletti, 1650) VIII. kötet 145. Valamint: Johann Gottfried Walther: I.m. 2.

Melanchthon (1497-1560) tanácsára, miszerint az elnevezések változatossága ne zavarja meg az embert.¹⁴

A korabeli teoretikusok és korunk zenetudósainak rendszerezését kiválóan foglalja össze Klembala Géza.¹⁵ Ő az alábbiak szerint csoportosítja az alakzatokat: ismétlés, utánzás, disszonancia, megszakítás, díszítés alakzatai, valamint egyéb alakzatok. Ez utóbbinál felsoroltak más szerzőnél az érzelmi kifejezés alakzataiként szerepelnek.

14 Pintér Tibor: I.m. 80.

15 Klembala Géza: *Retorikai elemek Monteverdi vokális művészetében*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005 (Kézirat). 129-134.

3. Georg Philipp Telemann

Rendkívüli szellemi képességeire már korán fény derült. Kiváló eredményeket ért el latin, görög nyelvben. Érdekelte az irodalom, de jártas volt a geometriában is. Húsz évesen – akárcsak Heinrich Schütz (1585-1672), Georg Friedrich Händel, vagy a Tamás templom híres orgonistája, Johann Kuhnau (1660-1722) –, ő is édesanyja kívánságára jogi tanulmányokba kezdett.

Tizenkét éves volt, amikor bemutatták első operáját. Ekkor már rendszeresen helyettesítette a kántort az énekórákon. Nem akart egy hangszer specialista lenni, minden hangszer érdekelte. Többször hangoztatta, hogy egy zeneszerzőnek minden hangszerhez értenie kell. Jelentős szakmai sikert aratott, amikor Lipcsében 1704-ben megválasztották a Neue Kirche orgonistájává, azzal a megjegyzéssel, hogy szükség esetén (amennyiben Kuhnau meghalna) vezényelheti a Tamás templom kórusát. Még az operák vezénylésével is megbízták, ami azért érdekes, mert ez általában összeférhetetlen volt a kántori munkával. Ezeknek szakmai jelentőségét Romain Rolland így fogalmazza meg: „pályafutásának kezdetétől fogva Telemann sakkban tartotta a nagy hírű Kuhnaut, mielőtt még legyőzte J. S. Bachot”.¹

Lipcsében megalakította a Collegium Musicumot, amely mintájául szolgált a későbbi hamburgi nyilvános hangversenysorozatnak, amely napjainkig fennmaradt. Ezek után 1705-ben Soaruba költözik. Itt kerül kapcsolatba a lengyel zenével. 1709-ben átköltözik az eisenachi udvarba, itt ismerkedik meg Johann Sebastian Bachkal, akivel komaságba is került, ugyanis 1704-ben keresztapja lett Philipp Emanuel Bachnak.

1711-ben Eisenachban veszítette el szeretett feleségét (Amalie-Luise Juliane-t) két évi boldog házasság után. Ezután jegyzi meg: „Eisenachban más emberré váltam, keresztyénség dolgában is”.² Ez a személyes megjegyzése lényeges egyházi műveinek megértéséhez.

1712-ben Frankfurtba megy, majd 1721-ben átköltözik Hamburgba, ahol haláláig dolgozik. Hamburgban az első, nyomtatásban megjelent műve épp a Harmonischer Gottesdienst volt. Az előbb felsorolt városok mindegyikében jelentős

1 Romain Rolland: *Zenei utazások a múlt birodalmában*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1960): 90.

2 Romain Rolland: I.m. 95.

zenei munkát végez. Megbecsültsége mindenhol nagy volt. Elismertségére jellemző, hogy amikor 1723-ban arra gondol, hogy elvállalja a lipcei Tamás templom kántori állását – amire a tanács egyhangúlag megválasztotta –, a hamburgiak mindent megtettek annak érdekében, hogy maradásra bírják. Sikerrel.

Telemann elismertségének kiváló tehetségén kívül egyéb okai is voltak. Mint ismeretes, abban a korban két meghatározó zenei stílus, „modor” volt divatban. Az egyik az olasz, a másik a francia. Telemannra nagy hatással volt a francia stílus, melynek népszerűsége egyre nőtt Németországban is. Lelkesen harcolt a francia zenéért. Ahogy Romain Rolland fogalmaz: „Hűséges maradt Párizshoz és Párizs is őhozzá”.³

Ez – többek közt – azt jelentette, hogy ott is rendszeresen kiadták műveit, ami nagyban növelte elismertségét. Az sem lényegtelen, hogy Németországban egyre jelentősebb volt a francia zene előnye az olaszéval szemben, amiben Telemannak nagy szerepe volt. A Hamburgische Berichte írja 1737-ben: „Telemann úr nagyon lekötelezi a zenekedvelőket, ha ígéretéhez híven leírja a párizsi zene jelenlegi állapotát, és ha ezzel mindjobban megkedvelteti nálunk a francia muzsikát, amelyet annyira divatba hozott Németországban”.⁴

A 17. század vége felé indult el Franciaországban a „Régiek” és a „Modernek” vitája, ami Németországot is elérte, ahol különös erővel lángolt fel. A „Régiek” továbbra is kitartottak az ókori művészetek iránti lelkesedésük mellett, míg a „Modernek” új utakat kerestek. Előbbiek voltak a „kontrapunktisták”, akik a régi zeneszerzési technikát követték, azt mindennél fontosabbnak tartva, és velük szemben álltak a „melodisták”, akik viszont a dallam elsőbbségét vallották. Közéjük tartozott Telemann is. A két stílus vitájából az utóbbi került ki győztesen. Megdöböntő II. Frigyes véleménye: „Händel szép napjai lejártak, szelleme kimerült, ízlése divatját múlta”.⁵ Az idézet dátuma: 1739.

A korszak elismert zenészei, Reinhard Keiser (1674-1739), Johann Adolph Hasse (1699-1783), Carl Heinrich Graun (1704-1759), Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Johann Mattheson mind a melodisták soraiban voltak.

Telemann minden műfajban jelentős életművet hagyott hátra. Ő volt a német

3 Romain Rolland: I.m. 99.

4 Romain Rolland: I.m. 100.

5 Romain Rolland: I.m. 62.

vígopera legfőbb kezdeményezője. Hangszeres darabjai közül legjelentősebbek a hangszeres triók, amelyekben az oboának fontos szerep jut. Egész életművén belül különösen jelentős helyet foglalnak el egyházzenei alkotásai, amelyek közül az egyik sorozata, a Harmonischer Gottesdienst.

4. Georg Philipp Telemann és a retorika

A retorikáról, a retorikai elvek zenei használatáról maga Telemann is többször írt. Az „Unmassgebliches Gutachten über folgenden Fragen” című írásában felteszi a kérdést: „Was eigentlich die Kunst in der Musik sey?” A válaszban – Hartmut Krones megfogalmazása szerint – a zenei retorika hármass feladatát határozza meg, ami lényegében ugyanaz, mint a beszéd művészetében: „movere, docere, delectare”, vagyis: mozgatni, tanítani és gyönyörködtetni.¹

A „Der getreue Music-Meister” előszavában a zene célját így határozza meg: „zu nutzen und zu belustigen” (használni és szórakoztatni), ami szintén megegyezik a retorika céljával.² A Harmonischer Gottesdienst második kantátasorozatának előszavában ezt írja: „a komponistának beszélnie kell, méghozzá érthetően”.³ Ebben a mondatban hasonló gondolatot fogalmaz meg, mint amire Jacopo Peri utal az Euridice előszavában: „a dallammal imitálni kell a beszédet”.⁴

Telemann többször említi az érthető dallamot, véleménye ebben is teljesen megegyezett kortársának, Johann Matthesonnak a Vollkommener Cappelmeister második részének ötödik fejezetében leírt megállapításaival, amelyeket a Retorika és a zene kapcsolata részben már részletesebben említettem. Johann Mattheson megállapításaihoz Telemann a Harmonischer Gottesdienst második sorozatának előszavában fűzött megjegyzéseiben elsőként a szavak hangsúlyozását tárgyalja, amelyeket úgy kell elrendezni, ahogy általában az életben beszélünk. Ellenkező esetben érthetlenné – ahogy írja: „kétértelművé” – válhat a szöveg.⁵

Wolf Hobohm megállapítása szerint ebben mindkét zeneszerzőnél kimutatható a kor nagy filozófusának, Christian Wolfnak a hatása, aki szintén foglalkozott az érthetőség meghatározásával.⁶

1 Hartmut Krones: „Zur musikalischen „Rhetorik” in G. Ph. Telemanns Kantaten.” In: Adolf Novak-Andreas Eichorn (szerk.): *Telemanns Vokalmusik*. (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008), 29-64. 30.

2 G. Ph. Telemann: *Singen ist das Fundament zur Musik in allen dingen. Eine Dokumentensammlung*. (Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1985): 145.

3 G. Ph. Telemann: I.m. 171.

4 Jacopo Peri: Euridice – előszó. In: Barna István (szerk.): *Örök muzsika*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 103-105. 103.

5 G. Ph. Telemann: I.m. 171.

6 Wolf Hobohm: „Deutlichkeit” als kompositorisches Prinzip bei Telemann In: Adolf Novak-Andreas

A szabályok „világossá teszik a kompozíciót, a műértők nagy gyönyörűségére, szórakoztatására.” – írja egy másik helyen.⁷

Telemann retorikához való hozzáállását szemléletesen mutatja be az a levélváltás, amely közte és Carl Heinrich Graun között 1751-től majd négy éven keresztül zajlott.

Graun 1751. november kilencedikén írt levelében hevesen bírálta Jean-Philippe Rameaut, idézve *Castor és Pollux* című operájának részleteit.⁸ Az ötödik felvonás második jelenetének egy recitativóját elemzi (1. kottapélda), a benne lévő fordulatokat természetellenesnek nevezi, legfőképpen pedig hiányolja a szerző szónoki tudományban való jártasságát, mindezt meglehetősen gúnyos hangon.⁹

Telemann válaszában rögtön leszögezi, hogy Rameau „nem csekély mértékben behatolt a beszéd művészetébe”, majd részletesen elemzi az említett recitativót, bizonyítva Carl Heinrich Graun állításának ellenkezőjét.

Telemann levelében egyértelműen kijelenti, számára is alapvetően fontos, hogy a zene a beszédhez hasonlítson, majd részletesen bemutatja az említett recitativón, hogy ez pontosan mit jelent számára. A levelezésből egyrészt fény derül a retorikus gondolkodásmód több apró részletére, amelyek a mai előadóknak segítséget adhatnak a zene egyes alkotóelemeinek megszólaltatásánál, másrészt bepillantunk Telemann gondolkodásmódjába. Mindenek előtt figyelemre méltó, hogy a vita tárgyát képező részlet nem ária, vagy kórustétel, hanem egy recitativo. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg Hartmut Krones, hogy Telemann retorikai elkötelezettsége különösen a recitativókban mutatkozik meg.¹⁰ Telemann leveléből kiderül az alsó appoggiaturáról, hogy az „gyengéddé teszi a dallamot”. A „triumpher” szón felfelé lépdelő dallamvonal – benne egy kromatikus félhang lépéssel (pathopoeia) – Telemant a „gőgösségre” emlékezteti.

A „Jupiter maga” szavakon a dallam kvartot ugrik fel (exclamatio), elérve a recitativo legmagasabb hangját, erre az „emelkedetten” jelzőt használja. Ezzel a zenei megoldással többször találkozunk majd a kantátákban is, ahol hasonlóan isteni, mennyei jelentésre utal. A zárlat kiszélesítése a „méltó” szóra esik, ami hasonló értelmezéssel

Eichorn (szerk.): *Telemanns Vokalmusik*. (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008), 11-27. 13.

7 G. Ph. Telemann: I.m. 110.

8 G. Ph. Telemann: I.m. 240.

9 A levelezés részletét Romain Rolland ismerteti a *Zenei utazások a múlt birodalmában* c. könyvében. Romain Rolland: *Zenei utazások a múlt birodalmában*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1960): 104-110.

10 Hartmut Krones: I.m. 33.

szintén előfordul a kantátákban is.

The image displays a musical score for a cantata, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are in French and describe a scene where a brother is resurrected from the flames, and the singer pleads for mercy from Jupiter. The score features various time signatures (4/4, 3/4, 2/4) and includes musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings like '+'.

D'un frère in for-tu - né res - sus-ci-ter la cen - dre, l'ar-ra-cher au tom-
beau m'empêcher d'y des - cen - dre tri - ompher de vos feux, des siens é - tre l'ap-
puy, le rendre au jour, à ce qu'il ai - me, c'est montrer à Ju - pi - ter
mê - me, que vous ê - tes di - gne de lui.

1. kottapéllda

A levélváltásnak van egy részlete, amelyben úgy tűnhet, hogy kétségtelenül lehet valami igazsága Graunnak. A kérdéses ütemrész szövege: L' arracher au tombeau (kiragadni a sírból, 3-4. ü.), amire Rameau ereszkedő dallamvonalat ír. Erre Graun rögtön le is csap. Ahogy írja: itt a „sírba tenni” még jobb volna. Ezzel a megállapításával az ereszkedő dallamvonal negatív érzelmi jelentésére utalhatott Graun. Az viszont valószínűleg elkerülte figyelmét, hogy a negyedik ütemben a basszusban kromatikusan felfelé induló motívum – c-cisz-d-disz – indul (passus duriusculus), melynek pozitív kisugárzása lényegesen erősebb, mint a lefelé hajló dallamívnek.

Ez utóbbi részletből világosan kiderül, a retorikai alakzatokat körültekintően kell megvizsgálni, nem tanácsos csupán egy alakzatot kiragadni az összefüggésekből. A szerző szándéka gyakran több alakzat összevetéséből derül ki. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy az igazán nagy zeneszerzőkre a retorikus alakzatok árnyalt használata a jellemző.

Telemann válaszlevelében kifogásolja, hogy Graun javaslatában szünettel választ szét egy logikailag összefüggő részt. Ez közvetett módon utal a szünetek retorikus értelmezésére, amelyek ezek szerint nem csak zenei, hanem retorikai értelmezéssel is bírnak.

E levélváltással kapcsolatban észrevehetjük a hasonlóságot egy majd húsz évvel korábbi levélváltással, ahol Adolf Scheibe a retorikai jártasságot hiányolta Johann Sebastian Bach zenéjében – ugyanúgy mint Carl Heinrich Graun Jean-Philippe Rameaunál –, Johann Birnbaum a lipcsei egyetem latin és retorika tanára pedig retorikai elvek alapján bizonyította be – hasonlóan mint Telemann Rameauval kapcsolatban –, hogy Johann Sebastian Bach zenéje nem zavaros, hanem épp ellenkezőleg, a szerző kiválóan ért a beszéd művészetéhez.¹¹ Mindkét írásos szövegből látható, hogy a zeneszerzők és műveik megítélésénél a retorikára való hivatkozás még a barokk kor vége felé is döntő érv volt.

¹¹ Christoph Wolf: *Johann Sebastian Bach a tudós zeneszerző*. (Budapest, Park Könyvkiadó, 2009): XXX.

5. A Harmonischer Gottesdienst

Harmonischer Gottesdienst oder geistliche Cantaten zum allgemeinen Gebrauche welche zu Beförderung wol der Privat- Haus als öffentlichen Kirchen Andacht auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-täglichen Episteln durchs ganze Jahr gerichtet sind und wie aus einer Singe-Stimme bestehen die entweder von einer Violine, oder Hautbois oder Flute traverse, oder Flute á bec, nebst dem Generalbasse, begleitet wird, allein die, so zur Aufführung der Kirchen-Music gesetzt sind, und vor allen diejenigen so sich nur weniger Gehülffen darbey zu bedienen haben solche möglich gebrauchen können sondern auch denen zur geistlichen Ergetzlichkeit die ihre Haus-Andacht musikalisch zu halten pflegen wie nicht weniger allen die sich im Singen oder im Spielen auf gedachten Instrumenten üben zur Erlangung mehrerer Fähigkeit; In die Music gebracht und zum Druck befördert von Georg Philipp Telemann Chori Musici Hamb. Direct.¹

(Zenés istentisztelet avagy vallásos kantáták általános használatra melyek a privát, házi és nyilvános templomi áhítatok gazdagítására az egész év szokásos vásár- és ünnepnapjaira rendeztetek el, és egyetlen énekhangra íródtak, mely a basso continuo mellett vagy egy hegedű, vagy egy oboa, vagy egy harántfuvola, vagy egy csőrfuvola által kísértetik nemcsak mindazok számára, akik egyházzenei előadásaikban kevés segéderőre támaszkodhatnak, hanem azok lelkének gyönyörködtetésére is, akik házi áhítatukat zenével szokták díszíteni, továbbá azok számára, akik az éneklésben vagy a fent nevezett hangszereken való játékban teljesebb képességek elérése érdekében gyakorolják magukat: zenébe öntetett és nyomdába adatott Georg Philipp Telemann hamburgi Chorus Musicus director által.)

Georg Philipp Telemann életművében az egyházzenei művek igen fontos helyet foglalnak el. Első, 1718-ban írt önéletrajzához írt levelében említi, hogy az egyházi zenét tartotta a legnagyobb értéknek, és ebben a műfajban munkálkodott legtöbbet.²

A Harmonischer Gottesdienst kantátaévfolyam 1725-ben jelent meg Hamburgban négy évvel azután, hogy Telemann átköltözött Frankfurtból. A sorozat megjelentetésének gondolatával – a műhöz írt előszó tanúsága szerint – már két évvel korábban kezdett foglalkozni.

„Es ist bereits über zwey Jahr als ich zu Herasugebung eines Musicalischen Jahrganges auf alle Sonn- und Fest Tage mich so viel lieber entschloss.”

1 A Harmonischer Gottesdienst címlapjának szövege. A mű előszavát a továbbiakban Telemann: Singen ist das Fundament -dokumentum gyűjteményből idézem. G. Ph. Telemann: *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung.* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1985): 130-138. Az előszó, valamint a kanták szövegének fordítását Karasszon Dezső készítette.

2 G. Ph. Telemann: *Curriculum Vitae.* (Budapest: Helikon Kiadó 1995): 43.

Telemann hihetetlen munkatempóját, vitalitását a mű megírásán túl a kantátasorozat nyomtatásban való megjelentetése is jelzi. Német területen a 18. században kedveltek voltak a kantátaévfolyamok – tudjuk, hogy például Johann Sebastian Bach öt teljes kantátaévfolyamot írt –, az viszont, hogy ezek terjesztése nyomtatott formában történjen, nem volt gyakori.³

A sorozat három részből áll, amely – a kor gyakorlata szerint – összesen hetvenkét kantátát tartalmaz. Az elsőben huszonhat, a másodikban harminc, a függelékben pedig tizenhat kantáta található, amelyeket a szerző házi és templomi használatra szánt. Minden kantátának pontosan meghatározott helye van az egyházi éven belül, amit az egyházi gyakorlatban megszokott módon jelöl. Például: Szentháromság utáni első vasárnapra.⁴ Mivel a kantáták szövegei elsősorban az apostoli leveleken alapulnak, ezért feltételezhető, hogy templomi előadásuk elsősorban a vasárnap esti vesperásokon történhetett, ahol a lelkész az apostoli leveleket magyarázta. A ciklus nem az egyházi év első vasárnapjára írt művel (advent első vasárnapja), hanem egy újévi kantátával indul.

A kantáták két – többnyire „da capo”-s – áriát tartalmaznak, amelyek stílusa Frode Thorsen megállapítása szerint az olasz kantáták és operák stílusára emlékeztet.⁵ Az áriák mellett még egy vagy két recitativo hallható. Így a kantáták felépítése az alábbiak szerint alakul: recitativo-ária-recitativo-ária vagy ária-recitativo-ária. A mű 20. századi kiadásában a kantáták címe alatt minden esetben megtalálható az a bibliai hely, amely az adott mű alapjául szolgál. Az eredeti, 1725-ben kiadott kottában ez nincs feltüntetve.

A kantátákat a szerző egy szólóhangra és egy szólóhangszerre írta generálbasszus kísérettel. A partitúrában négy szólóhangszer nevét olvashatjuk: hegedű, oboa, fuvola és blockflöte. Az énekszólam hangfaját Telemann nem határozza meg, csupán annyit ír: „magas, vagy alacsonyabb hangra”. Az áriák hangterjedelmével kapcsolatban a szerző megjegyzi: úgy alakította, hogy az ne lépje át az ötödik vonalat.

3 Karl Geiringer: *J. S. Bach*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 116. Andrew Talle kimutatása szerint abban az időben eleve nem sok mű jelent meg nyomtatásban. Lásd: Steven Zohn: *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works* (Oxford: Oxford University Press, 2008): 336.

4 Az evangélikus egyházi év beosztását Christoph Wolf közli. Christoph Wolf: *Johann Sebastian Bach a tudós zeneszerző*. (Budapest: Park Könyvkiadó, 2009): 613.

5 Frode Thorsen: *Georg Philipp Telemann Der Harmonische Gottesdienst*. (London: Toccata Classics, TOCC 0084, 2012): 2.

Ezáltal gyakorlatilag minden hangfaj énekelheti, amelyeket fel is sorol: magas discant vagy tenor, mélyebb discant vagy tenor, magasabb alt vagy basszus. A legapróbb részletekre is kiterjedő figyelemmel még megjegyzi: amennyiben egy discant szólam számára írt kantátát egy normál hangterjedelemmel rendelkező – ahogy írja „rendes” (ordentlich) – alt vagy basszus éneklí, aki nem annyira járatos abban a kulcsban, a darabot át lehet írni olyan kulcsba, amelyet az énekes ismer.

A kantáták hangszerelése az első két részben periodikusan ismétlődik, az alábbiak szerint: első kantáta: hegedű, második kantáta: fuvola, ezek középfekvésű énekszólammal, harmadik kantáta: blockflöte, negyedik kantáta: oboa, ezek pedig magas fekvésű énekszólammal. Ettől a beosztástól csak három kantátánál találunk eltérést. Az első rész tizenkilencedik kantátájánál nem határozza meg konkrétan az obligát szólóhangszert, ami ebben az esetben fuvola lenne, csupán „instrumentum”-ként jelöli meg. A második rész negyvenedik kantátájánál a fuvola helyett, a negyvennegyedik kantátájánál pedig az oboa helyett ír hegedűt. A kantátasorozat harmadik részében amit „Anhang” felirattal jelez a szerző, kizárólag hegedűt ír elő, és az énekszólam hol közép-, hol magas fekvésben van.

Feltűnő, hogy a hangszerelés elég szerény. Ennek okát Martin Ruhnke elsősorban abban látja, hogy a sorozatot Telemann házi használatra is szánta.⁶ Frode Thorsen egy másik gyakorlati okot is megemlít. A korabeli Hamburgban a templomokban igen aktív zenei élet folyt. A zenészek vasárnaponként gyakran templomról templomra jártak, hogy egyik előadásról odaérjenek a másikra. Ebben a helyzetben kimondottan előnyös volt egy olyan zenemű, amelynek előadói apparátusa csupán egy énekes és egy hangszeres szólistára, valamint egy vagy két continuo-játékosra korlátozódott.⁷

Megvizsgálva a kantáták szövegét és a hangszerelését nyilvánvaló, hogy a szólóhangszer kiválasztásában a korban elterjedt hangszerszimbólumok nem játszottak szerepet. Ez a tizenöt oboás kantátából is egyértelműen kiderül. Minden egyházi ünnepkörhöz kapcsolódóan találunk olyan kantátát, amelyben oboa szerepel az énekes mellett. A karaktereket nézve is változatos képet mutatnak: van köztük fájdalmas,

⁶ Martin Ruhnke: „Telemann” In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* (Kassel: Bärenreiter, 1966): 175-211. 188.

⁷ Frode Thorsen: I.m. 2.

szomorú, kétségbeesést kifejező (Verfolger Geist, wohin?), lelki békét, nyugalmat kifejező (Was gleicht dem Adel wahrer Christen), izgatott hangvételő, a „stile concitato”-ra emlékeztető (Das Wetter rührt mit Strahl und Blitzen).

Az előszóban Telemann a hangszereléssel kapcsolatban további lehetőségeket említ meg. Amennyiben nincs mód fúvós hangszerek alkalmazására, azokat hegedűvel lehet pótolni, de úgy, hogy a hangszerek természetét figyelembe kell venni, hogy az affektus ne gyengüljön. A hangszerek természetének figyelembevétele lényeges szempont Telemann számára, ennek fontosságára már első önéletrajzában is felhívja a figyelmet.⁸

A hangszerelésre vonatkozó másik lehetőség szerint amennyiben egy zeneigazgatónak lehetősége van több hangszerrel is előadni a művet, a „f”-val (forte) jelzett részekről a „p”-val (piano) jelzett részekig alkalmazhat egy vagy több hegedűst. Itt azonban megjegyzi: amikor a furulya magas fekvésben játszik (értelemszerűen a fuvolák esetében is), akkor a hegedűknek egy oktávval mélyebben kell játszani. Az előszó végén felveti annak a lehetőségét is, hogy az áriákat tisztán hangszeres tételként adják elő.

Felhívja az előadók figyelmét arra is, hogy a kamarahangolás miatt az orgonistáknak a templomi előadás során transzponálniuk kell a szólamukat, majd ennek a módját több kottapéldával illusztrálva, részletesen elmagyarázza (2. kottapélda).



2. kottapélda

Az előszóban részletes útmutatást találunk a recitativók előadásához. Telemann javaslata szerint a recitativókat nem egy tempóban, hanem a tartalomnak megfelelően hol lassabban, hol gyorsabban kell énekelni. Részletesen kitér az „Accent”-ek előadási módjára is elmagyarázva, miként kell azokat helyesen előadni. Magyarázatait itt is kottapéldákkal illusztrálja (3. kottapélda).

⁸ G. Ph. Telemann: *Curriculum Vitae*. (Budapest: Helikon Kiadó 1995): 44.

3. kottapéllda

Mai szemmel nézve az előadásra, a hangszerelésre, valamint a hangfajok megváltoztatásának lehetséges módjaira vonatkozó magyarázatok túl aprólékosnak tűnhetnek, de figyelembe véve Johann Ernst Bach tudósítását, amely szerint Telemann egyházi kantátaciklusai egész Németországban elterjedtek és megbecsültek voltak, a szerző ez irányú buzgalma mindenképpen indokolt volt.⁹

Telemann számára fontos volt kantátaínak librettója. Zeneszerzőként tisztában volt azzal, hogy jó vokális kompozíció megírásához nagy segítség a megfelelő színvonalú, inspiráló librettó. Megállapítása szerint egyházi kantáták librettójának írására a legmegfelelőbb személy a „híres, nevezetes” teológus, Erdmann Neumeister, akinek librettóit Johann Sebastian Bach is többször felhasználta kantátaiban.¹⁰ Ennek ellenére a Harmonischer Gottesdienst szövegíróinak neve között nem találjuk Erdmann Neumeister nevét.

⁹ Jacob Adlung: Zenei Lexikon. (Erfurt, 1758) In: Frode Thorsen: I.m. 2.

¹⁰ G. Ph. Telemann: *Singen ist das Fundament zur Musik in allen dingen. Eine Dokumentensammlung.* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1985): 18.

A kantátasorozat előszavában Telemann nem nevezi meg a librettó íróját, csak köszönetét fejezi ki Weichmann úrnak (Christian Friedrich Weichmann), aki a librettót rendelkezésére bocsájtotta. A librettó íróját pedig „ismeretlen szerző”-ként említi. A költő személyére a Harmonischer Gottesdienst szövegének egy későbbi, 1726-ban megjelentetett önálló kiadásában utal, ekkor is kizárólag a fiatal jogász és költő, Matthäus Arnold Wilckens nevét említi meg.

A Hamburgi Városi Levéltár dokumentumaiból kiderül, hogy kantátaciklusnak több szövegírója is volt, azonban ezek közül csak a nyelvész-akadémikus Michael Richey munkássága ismert. A további szövegírókra kizárólag családnevük utal a dokumentumokban: Mayer, Büren, C. Steetz.¹¹

Günter Hartung megállapítása szerint Telemann volt az egyetlen német zeneszerző, akinek vokális műveiben korának minden jelentős lírikusa felfedezhető.¹² Telemann sokoldalúságára jellemző, hogy esetenként ő is írt szöveget műveihez.¹³

Telemann nem csupán a librettókat, de azoknak íróit is megbecsülte. Ezt szépen mutatja az eisenachi udvarhoz írt beadványa, amelyben kéri, hogy a szöveg írója ugyanolyan anyagi juttatásban részesüljön, mint a komponista.¹⁴

A Harmonischer Gottesdienst oboás kantátái:

-Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit.

Újév utáni vasárnapra.

-Warum verstellst du die Gebärden?

Háromkirályok utáni harmadik vasárnapra

-Ein jeder läuft, der in den Schranken läuft.

Hetvened vasárnapra.

-Der Reichtum macht allein beglückt.

Reminiscere-vasárnapjára (Böjt második vasárnapja).

-Schaut die Demut Palmen tragen.

11 Frode Thorsen: I.m. 2.

12 Günter Hartung: *Literatur und Welt*. (Leipzig: Leipziger Universitäts Verlag GmbH, 2002): 33.

13 A közismert „Der Schulmeister” kantátán kívül több operájának is ő írta a librettóját. (például: Ariadne, Die Satyren in Arcadien, Die königliche Schaferin Margenis)

14 Günter Hartung: I.m. 35.

Virágvasárnapra.

-Dies ist der Gotteskinder Last.

Jubilate vasárnapra (Húsvét utáni 3. vasárnapra).

-Zischet nur, stechet, ihr feurigen Zungen.

Pünkösdre

-Verlöschet, ihr Funken der irdischen Liebe.

Szentháromság utáni vasárnapra.

-Begnadigte Seelen gesegneter Christen.

Szentháromság utáni ötödik vasárnapra.

-Das Wetter rührt mit Strahl und Blitzen.

Szentháromság utáni kilencedik vasárnapra.

-Schau nach Sodom nicht zurücke.

Szentháromság utáni tizenegyedik vasárnapra.

-Umschlinget uns, ihr sanften Friedensbande.

Szentháromság utáni tizenhetedik vasárnapra.

-Verfolgter Geist, wohin?

Szentháromság utáni huszonegyedik vasárnapra.

-Endlich wird die Stunde schlagen.

Advent második vasárnapjára.

-Was gleicht dem Adel wahrer Christen.

Karácsony utáni vasárnapra.

5.1. 55. kantáta: Verfolgter Geist, wohin?

(Üldözött lélek, hová?)

A Szentháromság utáni huszonegyedik vasárnapra.

Kotta: 82-86. oldal.

Erre a vasárnapra az egyházi rendtartás szerint Pál apostol effezusiakhoz írt levelének hatodik részéből a 10-17. versig terjedő szakasza volt előírva.

Végül pedig erősödjetek meg az Úrban és az ő hatalmas erejében. Öltsetek magatokra az Isten fegyverzetét, hogy megállhassatok az ördög mesterkedéseivel szemben. Mert a mi harcunk nem test és vér ellen folyik, hanem erők és hatalmak ellen, a sötétség világának urai és a gonoszság lelkei ellen, amelyek a mennyei magasságban vannak. Éppen ezért vegyétek fel az Isten fegyverzetét, hogy ellenállhassatok a gonosz napon, és mindent leküzdve megállhassatok. Álljatok meg tehát, felővezve derekatokat igazságszeretettel, és magatokra öltve a megigazulás páncélját, felsaruzva lábaitokat a békesség evangéliuma készségének a hirdetésével. Vegyétek fel mindenképpen a hit pajzsát, amellyel kiolthatjátok a gonosznak minden tüzes nyilát. Vegyétek fel az üdvösség sisakját is, és a Lélek kardját, amely az Isten beszéde.

A librettó írója különös módon közelítette meg a bibliai részt. A két áriában nem említi meg a lelki fegyvereket, viszont bemutatja azt az állapotot, amely e fegyverek nélkül, és amelyek e fegyverek felvétele után jellemzik a hívő embert. Ennek köszönhetően a kantáta két áriája két ellentétes karaktert tár elénk, amelyet az áriák első mondata is jól jelez: „Verfolgter Geist, wohin?” (Üldözött lélek, hová?), és „So kämpfet, gerüstete Krieger, mit Freuden!” (Így harcoljatok felkészült harcosok örömmel!) A két állapot közötti különbség bemutatásának lehetőségét Telemann messzemenőig kihasználja.

A kantáta hangneme g-moll. A retorikus gondolkodás szerint minden hangnemnek jelentése van, bár érdemes figyelembe venni Joachim Quantz megjegyzését, miszerint önmagában még ebből nem derül ki mindig az alapkarakter, és ez csupán egy alkotóeleme a zenének.¹

¹ Johann Joachim Quantz: *Fuvolaiskola*. (Budapest: Argumentum Kiadó, 2011): 128., 157.

A g-moll hangnemről az alábbi megállapításokat lehet olvasni: Jean-Jacques Rousseau szerint szomorú, Marc-Antoine Charpentier szerint komoly, méltóságteljes, Johann Mattheson szerint a legszebb hangnem, kecsesség, báj és kedvesség jellemzi, Jean-Philippe Rameau szerint édes és gyengéd.²

Az ária a már előbb említett kérdéssel indul: „Verfolgter Geist, wohin?” (Üldözött lélek, hová?) Az üldözött lélek magányosságát jól érzékelteti az ária indítása, ahol az oboa – a korabeli gyakorlatban szokatlan módon – egyedül indítja az áriát azzal a motívummal, amelyre később az énekes az előbb említett kérdést énekli. Az ária affektusát az indító téma hanglépései is sejtetik. A kilenc lépésből négy kis szekund, amely Kirnberger leírása szerint szomorú.³ A continuo belépése a „hová” motívumán (1. ütem hatodik negyede) kiemeli a kérdést. A második és negyedik ütemben az indító motívumot halljuk először kis szekunddal, majd nagy szekunddal mélyebbről indítva. A megismételt motívumok több helyen eltérnek az első ütemtől, de az eredeti dallamvonal ennek ellenére egyértelműen felismerhető (paronomasia). A 4. ütem végén az indító motívum második felét – a későbbi „Wohin”-szóra eső motívumot – ismétli meg Telemann négyszer egymásután, ez egyben egy erőteljes emelkedés kezdete, mivel a negyedik ütem végétől a dallamív egy ütem alatt oktávnyi hangterjedelmet emelkedik (gradatio). A basszus először szext-, majd tercmenetben kíséri az oboát, ez eltér a szokásos gyakorlattól (faux bourdon). Ennek az alakzatnak alapvetően két jelentése volt. Egyrészt – Jan Wilbers megállapítása szerint – a gyász kifejezésének eszköze volt, másrészt – ahogy Hartmut Krones írja – rossz, negatív helyzet kifejezésére alkalmazták.⁴ Itt mindkét értelmezés helytálló.

Az indító téma önmagában is tartalmaz retorikus alakzatot: a téma 4-5. negyedét a második ütem elején megismétli (anaphora). A 4. ütem végén induló motívum a 6. ütem végén egy oktávval magasabban megismétlődik, így ennek a résznek az indító és záró motívuma azonos (epanalepsis). A 6. ütem utolsó akkordja (V. fok) harmóniailag is nyitva hagyja a mondatot.

2 Judy Tarling: *The Weapons of Rhetoric*. (Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004): 77.

3 Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen*. (Berlin und Königsberg: J. G. Decker und G. L. Hartung, 1776): 103-104.

4 Jan Wilbers: *Musikalisches Rhetorik im Bachs Matthäus Passion*. (<http://members.home.nl/canopus/Rhetorik/14.%20Kapitel%20XVIIIa.%20Nvb%20001-026%20>) III. 149. 2013-09-23. Valamint: Hartmut Krones: „Zur musikalischen „Rhetorik” in G. Ph. Telemanns Kantaten.” In: Adolf Novak – Andreas Eichorn (szerk.): *Telemanns Vokalmusik*. (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008), 29-64. 38.

Az énekes a 6. ütem végén lép be egyedül ugyanazzal a zenei anyaggal, amellyel az oboa kezdte az áriát (anaphora). A kíséret és az oboa csak a „wohin” (hová) résznél csatlakozik, újra kiemelve a kérdést. A „wohin” kérdőszót a 9. ütemben az énekes megismétli, de ezúttal egy hanggal mélyebbről (epizeuxis). A két kérdés között az oboa egyedül szólaltatja meg a bevezető rész második ütemének motívumát, a folytatásban viszont eltér attól (paronomasia). A basszus itt nem szext párhuzamban, hanem kromatikusán ereszkedő dallammal (passus duriusculus) kíséri a szólistákat, így a harmóniák is mások, mint a bevezető ütemekben. A 8. ütem első negyedén emelt alapú szűkített szeptim szólal meg, amely – ahogyan Hartmut Krones utal rá – meggyőzően fejezi ki a kétségbeesést, reménytelenséget.⁵

A 10. ütemben az énekes a kérdést megismétli kétvonalas g-hangról, ez egyben felkiáltás is (auxesis, exclamatio), majd közvetlenül ezután a dallamív egy oktávnyi hangterjedelmet ereszkedik (catabasis), miközben az énekes továbbra is a „wohin” motívumát ismétli, de a második-harmadik motívumon „verfolgter Geist”- szöveggel. A kérdőszó utolsó ismétlésénél a motívumot terccel magasabbról indítva halljuk (auxesis), így a catabasis és az auxesis közvetlenül egymás után – mint két ellentétes irány (antitheton) – erőteljes érzelmi hatást kelt. Az oboa fél ütemes eltolódással imitálja az énekes szólamát (imitatio).

A 11-12. ütem csupán a „wohin” motívumából épül fel, amely így szinte belénk sulykolja a kérdést függetlenül attól, hogy nem csak ezt a szót halljuk. (Wohin, verfolgter Geist, wohin?) Ennek a résznek a szövege is több retorikai alakzatot tartalmaz. A mondat elején a kérdőszó hallható (Wohin) ami eltér a szöveg első megjelenésétől (7.ütem felütéssel), vagyis a szöveg írója a kifejezés érdekében eltér a megszokott szórendtől (hyperbaton). Ez a zenében is megjelenik. A kérdőszó motívuma a dallam legmagasabb hangjáról indul, ezáltal érzelmi hangsúlyt kap. A kérdőszó a mondat végén is elhangzik, keretbe foglalva azt (complexio). Ennek zenei megfelelője: az énekes indító motívuma megegyezik az oboa záró motívumával.

A 12. ütem végén a zenei folyamat minden szólamban váratlanul megszakad (aposiopesis), majd az oboa a harmadik ütem motívumát ismétli meg egy oktávval magasabban g"-hangról (exclamatio), közben az énekestől újra hallhatjuk a „wohin”

⁵ Hartmut Krones: I.m. 36.

motívumát, de a második negyed után a harmadik negyed itt nem lefelé ereszkedik, hanem ellenkező irányba felfelé megy, így a motívum nem pontosan ismétlődik (paronomasia). Az énekes belépésének hangja (cisz') diszsonanciát képez a basszus d-hangjával (harmóniai parrhesia) ami a szokásostól eltérően felfelé oldódik (mora). Ez egyben az egyetlen hely, ahol a kérdőszóra az énekes fellépő negyedet énekel, ami a zenei kérdés alakzatának (interrogatio) tipikus dallamlépése.⁶ Az oldás után újabb szünet töri meg a zenei folyamatot. Mivel itt minden szólam elhallgat, ezért ez a hely az aposiopsis leírásának felel meg, amely alakzat a halál zenei megjelenítését is jelenthette. Ez a jelentés itt teljesen helyénvaló.

A 13. ütem negyedik negyede hangzása alapján hasonlít az alsó váltóhangos appoggiaturára, amely Telemann szerint „gyengéddé teszi a dallamot”.⁷

A 14. ütemben az oboa az előző ütem zenei anyagát ismétli szexttel mélyebben (epizeuxis), mialatt a basszusban az oboa motívuma szólal meg ugyancsak g-hangról, de a motívum vége itt is eltér. A motívum negyedik negyedén a basszus kvintet lép fel (paronomasia ami egyben exclamatio is). Ebben az ütemben az énekes már nem lép be a „wohin” helyén, csupán az oboa-szólam dallama emlékeztet a kérdésre. A 12-13-14. ütem végén Telemann ötödik fokú zárlattal hagyja nyitva a zenei folyamatot, ami az ütemenkénti megszakításokkal együtt meggyőzően fejezi ki a kantáta szereplőjének reménytelen állapotát.

A 15. ütemtől a szövegben új karakter jelenik meg: „Die Macht der Dunkelheiten setzt an, mich zu bestreiten und folgt mir, wo ich bin.” (A sötétség hatalma rám telepedik, hogy lehúzzon, követ engem, ahol vagyok). Az énekes szólama határozott negyedekben lépked, jelezve a sötétség hatalmának erőteljes jelenlétét. A „Dunkelheit” (sötétség) szót Telemann a zenei felkiáltás alakzatával (exclamatio) emeli ki, majd a dallamvonal rögtön egy oktávot ereszkedik, jelezve a sötétség lehúzó erejét (catabasis, mint hypotyposis).

A basszus szólisztikus, lefelé irányuló skálamozgása – akárcsak az oboa-szólamban – szintén a lefelé húzó erő zenei ábrázolására szolgál (hypotyposis). A következő négy ütemben a basszus skála-mozgását az oboa megismétli, de a motívum

6 Dietrich Bartel: *Musica Poetica Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (London: University of Nebraska Press, 1997): 312.

7 Romain Rolland: *Zenei utazások a múlt birodalmában*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1960): 106.

vége mindig eltér a basszusétól (paronomasia). A hangszeres szólamok skála-mozgása ebben a három ütemben (15-17. ü) mindig egy kvarttal mélyebbről ismétlődik meg, így nem csupán a lefelé ívelő skála szemlélteti a lehúzó erőt, hanem a dallammenet négy ütemen keresztül tartó ereszkedése is (hypotyposis).

A 18. ütemben az ének-szólamban a dallamvonal szűkített kvintet emelkedik (h'-d"-f") épp a „folgt mir” (követ engem) szavakon (dallami parrhesia). Ez a hangköz Kirnberger leírásában „fájdalmas, könyörgő”.⁸ Telemann a dallamban megjelenő szűkített kvinttel utal arra, hogy ami követi a kantáta hőjét, az rémületet, félelmet keltő dolog.

A hangszeres tizenhatod mozgása a 19. ütemben szext párhuzamban halad, ami tovább erősíti a lehúzás szemléltetését, majd ez a mozgás hirtelen abbamarad, teljesen más zenei anyag jelenik meg. A kíséretben repetált nyolcadok hallhatók, míg az oboa triolás, csupán kis és nagy szekund lépésekben mozgó motívumokat szólaltat meg.

A 20. ütem e-hangja félhangos lépés az előző ütemhez képest (pathopoeia). A 21. ütemben c-fisz lépést – tritónuszt – találunk (saltus duriusculus), ami a gonoszra, az ördögre utaló hanglépés.⁹ A 22. ütem közepén (4-5. negyed) a triolás mozgásban oktávlépést hallunk (hyperbaton), eközben a basszus és az oboa minden ütem elejét szünettel kezdi (suspiratio). Az énekes folytatja az alapvetően negyed értékekben történő mozgását, amelyben feltűnő a 20. ütem felugró szext lépése.

Nem véletlen ez a változás. A szöveg az ősi kígyót, a sátánt említi, akinek a ravaszsága tovább növeli hősünk félelmét. Az oboa triolás, sima csúszkáló szólama a kígyó mozgásának imitációja. A 19. ütem második felétől a 23. ütem végéig terjedő szakasz a hypotyposis alakzatnak felel meg, ami lényegében megegyezett a hangfestéssel. Ez Telemann korában jellemző kifejezési eszköz volt, azt jelentette, hogy a szövegben említetteket a lehető legnaturálisabb módon jelenítették meg. Telemann a hangfestést különösen nagy előszeretettel és mesteri fokon alkalmazta. Kortársai, így nagy tisztelője Philipp Emanuel Bach meg is jegyzi, hogy Telemann már-már túlzásba is viszi, amikor a leghitványabb dolgokat is olyan szemléletesen fejezi ki, hogy szinte a szemünk előtt van.¹⁰

8 Johann Philipp Kirnberger: I.m. 103-104.

9 Hartmut Krones: I.m. 40.

10 Romain Rolland: I.m. 102-103.

Az ének-szólamban a fentebb említett magasra ívelő felkötés is a kígyó csapkodására utal (hypotyposis). A kígyóval kapcsolatos ehhez hasonló kifejezést máshol is találunk a barokk zeneirodalomban, többek közt Johann Sebastian Bach 40. (karácsonyi) kantatájának negyedik, „Höllische Schlange” kezdetű áriájában (4. kottapélda).



4. kottapélda

A kígyó zenei megjelenítését a basszus vonóvibrató jelzéssel ellátott nyolcadolós hangismétlései teszik teljessé. Az akkordok fél ütemenkénti váltakozása több kromatikus lépést (esz-e, f-fisz), és több bővített hangközt (b-e, c-fisz, g-cisz) tartalmaz.

A visszatérés előtt a 23. ütem szövege arról szól, hogy a ravasz kígyó megfogja a menekülő embert. A szerző itt is kihasználja a szöveg kínálta lehetőséget. A 15-22. ütemig tartó nyolcadokban, triolákban, tizenhatodokban mozgó részt a 23. ütem második negyedén lévő „fange” (megfog) szónál váratlanul egy negyed és két fél értékű hanggal megállítja, megfogja. (Újabb hypotyposis.) Mivel ez közvetlenül a visszatérés előtti hely, így a szöveg tartalmának megjelenítése és zenei megállás tökéletesen egybeesik.

A mozgalmas középrész után rövid (nyolc ütem) visszatérés következik. Az ária a hetedik ütem elejétől kezdődik újra, és a 14. ütemben ér véget, V. fokon.. Az ária a kérdés retorikai alakzatával (interrogatio) fejeződik be, harmóniailag nyitva az V. fokon. Ezzel a harmóniai megoldással Telemann különösen nyomatékosan fejezi ki a kantáta hősének reménytelen állapotát.

A kantáta második áriája alapvetően más karakterű, mint az első. Szemben az első ária reménytelen kiűtkeresésével, a második ária Krisztus felkészült harcosait biztatja az ördög elleni küzdelemre. Az oboa itt is egyedül indítja a tételt, de ezúttal lendületes

tizenhatod mozgással, amit ez első ütem második felében a basszus – meg sem várva az oboa motívumának befejezését – rögtön megismétel (imitatio). Ez a megoldás különösen lendületessé teszi az indítást.

A következő három ütemben (2-4. ü.) az oboa a kezdő motívumot ismétli meg b'-, c''-, és d''-hangokról (gradatio). Az ötödik ütemben az indító motívum első hat hangját már közvetlenül egymás után hallhatjuk esz''-, c''-, a'-hangokról (epizeuxis).

A basszus végig imitálja az oboa-szólamot, de a második ütemtől az ismételt motívum második fele eltér az imitált anyagtól (paronomasia). A tizenhatod mozgás után a hatodik ütemtől az oboa-szólamában nyolc nyolcad következik, benne egy motívumíz azonnali megisméklésével (polysyndeton), és az utolsó nyolcadot decima ugrással (hyperbaton) kiemelve. A nyolcadok alatt a basszus továbbviszi a tizenhatod mozgást, majd a 8. ütem utolsó nyolcad lépését – ami a zárlat előtti hang – oktáv ugrással nyomatékosítja (hyperbaton).

A basszus 6. ütemének második fele a 7. ütem elején megisméklődik (polysyndeton), az ötödik tizenhatod mindkét esetben szextet ugrik fel (hyperbole), ami szintén a kígyó csapkodására emlékeztethet (hypotyposis).

A hangszeres bevezető utolsó ütemét nyolcad értékű szünet előzi meg (aposiopesis), amely különösen hatásos a lendületes tizenhatodok és az oboa decima lépése (fisz'-a"- hyperbole) után. Az indító motívum b'-hangról való megisméklése zárja a hangszeres bevezető részt (complexio).

Az énekes a kilencedik ütem előtti nyolcadon lép be: „So kämpfet, gerüstete Krieger, mit Freuden! Besieget die drohenden Heere der Nacht!” (Így harcoljatok felkészült harcosok, örömmel győzzétek le a sötétség fenyegető seregét!).

A kantátákban az énekes sok esetben azzal a motívummal lép be, amelyet a szólóhangszer a bevezetőben bemutatott. Itt Telemann eltér ettől a gyakorlattól. Az énekes belépésének ütemétől (9.ütem felütéssel) az oboa és a basszus ugyanúgy imitálják a kezdő motívumot, mint ahogyan azt a tétel indításánál hallhattuk (anaphora), de az énekes más motívummal lép be, az ő szólamában csak a 10. ütemtől hallhatjuk a hangszerek által már bemutatott tizenhatod-mozgású dallamtöredéket. Az énekes a tizenhatod-mozgásokon a „Krieger” (harcosok), „besieget” (győzzétek le), „Heere der Nacht” (a sötétség serege) szavakat énekli, hajlításokkal. A 10. ütemben az ének-szólamban a b'-hangról induló motívum a következő ütemben c''-hangról, az azt

követőben pedig esz"-hangról megismétlődik (gradatio).

A gradatiót különösen intenzívvé teszi a 10. ütemben megszólaló h'-hang, mivel előtte háromszor b'-hang hallható (pathopoeia). Ebben a motívumban ráismerhetünk a hangszeres bevezető indító motívumára, melynek zenei utalása így válik nyilvánvalóvá: ez a sötétség veszélyes seregét legyőző harcosok – vagy magának a harcnak – megjelenítése.

Ahogy a kantáta első áriájának első részében a „Wohin” motívuma minden ütemben valamelyik szólamban megtalálható – meghatározva a tételrész alaphangulatát –, ugyanúgy a harcosokat szimbolizáló motívum is végigkíséri a második áriát, sőt itt még a középrészben is többször megjelenik.

A 10-12. ütem gradatiója után ismét hallhatjuk a biztatást: „győzzétek le a fenyegető sereget”. A dallamvonal ismét ereszkedik, ami utal a később (45-46. ü.) hallható szövegre: „die himmlische stürzet die höllische Macht” (a menny erői letaszítják a pokol hatalmasságait). Telemann így a retorika eszközével világosan kifejezi: Krisztus seregének győzelme a pokol erőinek letaszítását jelenti (hypotyposis).

A 14. ütemtől hosszú koloratúrával emeli ki a „drohenden” (fenyegető) szót. Itt érdemes utalni a koloratúrák két fontos szerepére. A szerzők ezzel az eszközzel egyrészt tartalmi szempontból fontos szavakat emeltek ki – erre utal Benedetto Marcello is, amikor szóváteszi, hogy némely szerzők lényegtelen szavakra helyeznek koloratúrákat – , másrészt – épp ebből adódóan – az érzelem, szenvedély kifejezésére is szolgált, mint ahogyan arra Hammerschlag János is utal.¹¹

A 21. ütemben az énekes egyedül, kíséret nélkül énekl: „Így küzdjetek”, majd a két hangszer együttesen hozza az indító motívumot. Jóllehet az énekes csak a 24. ütemben énekl végig a szöveget, de a hangszeres motívum jelentését ismerve behalljuk a mondat folytatását is, annak ellenére, hogy az itt nem hangzik el. Ez a megoldás lehetőséget ad arra is, hogy a szövegben lévő többszöri anaphora (So kämpfet) erőteljesebben érvényre juthasson (20-24. ü.).

A 24. ütemtől a dallamvonal négy ütemen keresztül tartó ereszkedése utal a pokol erőinek letaszítására (hypotyposis), majd Telemann ismét a „drohenden” szót

¹¹ Benedetto Marcello: „A divatos színház-ból.” In: Barna István (szerk.): *Örök Muzsika*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 140-149. 143. Valamint: Hammerschlag János: „A zenei díszítések világából”. In: Szabolcsi Bence-Bartha Dénes (szerk.): *Kodály-émlékkönyv*. (Budapest: Akadémiai Kiadó 1953), 199-220. 207.

emeli ki egy hosszú hangból kinövő koloratúrával. A 28. ütemben az oboa-szólamban visszatér az indító motívum harcosokra (vagy harcra) emlékeztető első fele, a basszusban pedig a 6-7. ütem kígyó-csapkodásra emlékeztető motívuma. Mindez a „drohenden” szó első, hosszan tartott szótagja alatt történik – ami után az énekes veszi át a harcos motívumot –, így az ismétlés alakzataival Telemann szemléletesen fejezi ki a szöveg tartalmát. A kígyó ábrázolásának logikáját követve szembetűnő a 31. ütem énekszólamában a 4. nyolcadán felugró oktáv lépés. Az ária első része a 37. ütemben zárul az indító motívum hat hangjának megismétlésével (epanalepsis).

Az ária középrészében változik a kép. Az ordító sárkány, vagyis maga az ördög jelenik meg előttünk (38. ü. felütéssel). Az ördög veszélyes voltára a zene három olyan alkotóeleme is utal, amely a zeneértő hallgatóság számára tökéletesen érthető volt: az énekes b'-e" hanglépése (tritónusz, az ördögi, a gonosz kifejezésére szolgáló hanglépés), a szűkített akkordok (a negatív gondolatok harmóniai kifejezése, harmóniai parrhesia) és a basszus ismételt tizenhatod mozgása (stile concitato).

Telemann az „Es brülle der Drache” szövegre énekelt motívumot egy hanggal magasabbról megismétli (auxesis), majd a szövegben ezt halljuk: a legjobb képessége szerint (ordít a sárkány). A drámai feszültséget jelzi, hogy ebben a részben (38-42. ü.) minden ütemben találunk szűkített akkordokat. A repetált tizenhatodok, a harmóniai parrhesiák valamint a nagy ugrások ezt a szakaszt az ária legdrámaibb részévé teszik.

A 43. ütem szövegében ezt halljuk: „Ein Stärkerer setzt sich dem Starken entgegen, die himmlische stürzet die höllische Macht”. (Az erősebb legyőzi a gyengébbet, a mennyei letaszítja a pokoli hatalmat). Az oboa-szólam kétvonalas tartott g-hangja utal a szilárdan álló erősebbre (extensio mint hypotyposis), vagyis Krisztusra, míg ezalatt az énekestől hallhatjuk az előbb idézett szöveget. Az énekes motívumának első felét egy hanggal magasabban megismétli (auxesis), majd a 45. ütemben az énekes négy nyolcad értékű tartott g"-hangja utal a „himmlische” (mennyei) jelentésére (hypotyposis), az oboa pedig megismétli az előbb elhangzott énekes szólamot (anaphora).

A kíséretben szünetekkel elválasztott (tmesis) súlyos akkordok szólalnak meg, imitálva a küzdelemben a kard csapásait (5. kottapélda). Ehhez hasonló zenei megoldást találunk Georg Friedrich Händel: Izrael Egyiptomban című oratóriumában, amikor Isten angyala lesújt Egyiptom elsőszülötteire (6. kottapélda).

Ein Stär - ke - rer setzt sich dem Star - ken ent - ge - gen die
himm - lische stürzet

5. kottapélda. *Telemann: 55. kantáta 43-46.ütem.*

He smote all the first - born of E - gypt

6. kottapélda. *Händel: Izrael Egyiptomban I. rész 9. kórus 1-3. ütem.*

Telemann a félhangos lépéseket (pathopoeia) oktáv ugrásokkal (hyperbaton) emeli ki (43-44., 45-46. ü.). A többszörös retorikai alakzatot tartalmazó rész lefelé ívelő unisonóval teszi a 46. ütemben szemléletessé a pokol hatalmának letaszítását (hypotyposis).

A 48. ütemben az áriát indító motívum tér vissza, ezúttal c"-hangról indulva,

amit rögtön megismétel a basszus. Az 50. ütemben mind az oboa-, mind az énekes-szólamban a motívum azonnali ismétlését látjuk (polysyndeton), majd az 52. ütemben merész dallamvonallal (f'-záróhang után cisz"-hangon folytatva a dallamot – dallami parrhesia, saltus duriusculus) ismétli meg az előző két ütemet (auxesis).

Az 54. ütemtől a basszus fisz-ről indulva fél hangonként emelkedik h-ig (passus duriusculus), az oboa a'-hangtól d"-hangig tartó emelkedése világosan tagolható egy hat nyolcados motívumra (gradatio). Az énekes szólama is emelkedik, de kromatikus lépések nélkül, a dallammenet legmagasabb hangján (g"-hang) az „ewigen” szót énekelve (hypotyposis).

Az 54. ütemtől az oboa-, és ének-szólam a „sobald wir zum ewigen Frieden erwacht” (mihelyt az örök békére feltámadunk) szövegrészen többször keresztezi egymást (metabasis). A metabasis ebben az esetben zenei utalás a jövőben bekövetkező eseményre (amikor feltámadunk).

A zárlat után következik a visszatérés.

5.2. 6. kantáta: Warum verstellst du die Gebärden?

(Miért horgasztod le a fejed?)

Háromkirályok ünnepe utáni harmadik vasárnapra.

Kotta: 87-95. oldal.

A kantáta helye az egyházi évben a Három királyok ünnepe utáni harmadik vasárnap. A kantáta alapjául szolgáló ige rész Pál apostol rómaiakhoz írt levélének 12. részéből a 17-21. versig terjedő szakasza:

Ne fizessetek senkinek rosszal a rosszért. Arra legyen gondotok, ami minden ember szemében jó. Ha lehetséges, amennyire tőletek telik, éljetez minden emberrel békességben. Ne álljatok bosszút önmagatokért, szeretteim, hanem adjatok helyet az ő haragjának, mert meg van írva: „Enyém a bosszúállás, én megfizetek” – így szól az Úr. Sőt, „ha éhezik ellenséged, adj ennie, ha szomjazik, adj innia, mert ha ezt teszed, parazsat gyűjtesz a fejére. Ne győzzön le téged a rossz, hanem te győzd le a rosszat jóval.

A kantáta hangneme d-moll, amely a korabeli teoretikusok szerint vallásos, komoly, nagyszerű, nemes hangnem.¹² Figyelembe véve a kantáta szövegét, ezek a meghatározások ráillenek erre a műre.

A kantáta a hívő élet egyik talán legnehezebb kérdésével foglalkozik: hogyan élje meg a hívő ember azokat a helyzeteket, amikor igazságtalanul bántják, van-e helye az önbíráskodásnak? A szöveggönyv írója a jól ismert bibliai történetre utal az első recitativóban: Kain testvérgyilkosságára.

A recitativo azzal a kérdéssel indul, amelyet a testvérgyilkos Kainnak szegezett az Úristen: „Warum verstellst du die Gebärden, was eifert doch die Erde mit dem Ton?” (Miért horgasztod le a fejed, mit verseng a föld az agyaggal?) A második ütem elején és harmadik ütem végén a dallamvonal a zenei kérdés alakzatának (interrogatio) megfelelően felfelé lép.¹³ A harmadik ütem végén a kérdőjel alatt A-dúr akkordot (V. fokot) találunk, amely harmóniailag is utal a mondat kérdő jellegére. Az első mondatot szünet választja el a következő résztől (aposiopesis).

A negyedik ütemben emelt alapú III. fokú szűkített szeptimet találunk, amelynek

¹² Judy Tarling: I.m. 77.

¹³ Dietrich Bartel: I. m. 312-315.

negatív jelentésére már előzőekben utaltam.¹⁴ Az akkord jelzi, hogy a szöveg komorabbra fordul: „Ach, willst du Kains Folger werden, so wird dir gleichfalls Kains Lohn” (Ó, ha Káin követője akarsz lenni, akkor a Káin jutalma lesz osztályrészed.) Az énekes a szeptimakkord felső hangján esz"-hangon lép be „Ach” felkiáltással. Erre a hangra az ütem közepén Kain nevének kiejtésénél tér vissza. Így a gyilkos neve – az azonos hangmagasság és az azonos harmónia miatt – összecseng a felkiáltással. Egy ütemmel később ismét hallható lesz ez a név ezúttal g'-cisz" (tritonus) lépésen, ami szintén az ördögre, vagy az ördögi tettekre, gondolatokra utaló hanglépés (saltus durisculus). A szerző már ezzel a hangközzel is jelezni tudja a hallgatónak, mi a véleménye Kainról és tettéről. A recitativo dallamvonala az első ütemtől a végéig lassan, fokozatosan ereszkedik lefelé, ezzel ábrázolva a fej lehorgasztását (hypotyposis).

Az első ária itt is oboa bevezetővel indul, és retorikus figurák egész sorával utal a nemsokára hallható szövegre. A dallam szokatlanul magasan, kétvonalas a-hangon indul. A magas hang – ahogyan Judy Tarling írja – utalás a feszült lelkiállapotra.¹⁵ Szokatlan az is, hogy a zenei folyamatot az első hang után egyből szünet szakítja meg (abruptio), amely tovább növeli a kezdő hang jelentőségét. A szokatlan kezdés indokoltságát az ének-szólam belépésénél láthatjuk: erre a hangra kerül az énekes „Nein”- szava.

Az első ütem közepén található cisz-d-e – motívum megismétlődik a következő ütem első részén (anaphora). Az énekes szólamból láthatjuk, hogy erre a két motívumra hasonló jelentésű szó esik: „Dulden – Schweigen” (türelem – hallgatás). A megegyező motívum jelzi, hogy e két szó összefügg egymással.

Az oboa felfelé ívelő motívumára a basszus mind a két alkalommal lefelé irányuló motívummal válaszol (1-2. ü, antithesis), amely már most utal a későbbiekben a szövegben megjelenő ellentétre: a „dein” mint krisztusi (felívelő lépés), és a „mich” mint emberi (lefelé szálló lépés).

A második ütem elején is megtörik a dallammenet. Megnézve az énekszólam hasonló részénél a szöveget, azt láthatjuk, hogy szünet a „Schweigen” (hallgatás) szó után következik. A kantáta első részében a továbbiakban kizárólag ennél a szónál találkozhatunk a megszakítás alakzatával, ami ebben az esetben a szöveg valóságghú

14 Hartmut Krones: I.m. 36.

15 Judy Tarling: I.m. 84.

ábrázolásának felel meg (hypotyposis).

A második ütem végétől emelkedő dallamívet hallunk, amely egy félütemnyi motívum kétszeri megismétléséből adódik (gradatio). A gradatiót újabb gradatio követi: a 4. ütem első fele szintén kétszer ismétlődik. Nem véletlen ez az intenzív emelkedés, hiszen összevetve az ének-szólam hasonló helyével (8. ü.) azt láthatjuk, hogy a gradatiók motívumai utalnak a kantáta hősnének szívből jövő vágyára: „lass dein Dulden, lass dein Schweigen auch mich zur frommen Sanftmut neigen” (a te türelmed, a te hallgatásod – itt ismét abruptio – bírjon engem is kegyes szelídségre). A második gradatio csúcspontján (5. ü.) meglepő módon szűkített szeptimet találunk. Ennek prédikációval felérő magyarázata van: az a türelem és hallgatás – amiről itt szó van – Krisztus kínszenvedésének idejére utal, amikor Krisztus megkorbácsolva véresen, testileg, lelkileg, isteni mivoltában megalázva tűrte a szidalmakat és a fájdalmat. A szűkített szeptim oldását követően a szólóhangszer közel másfél oktávós ereszkedéssel zárja a bevezetést (catabasis), amelynek utolsó motívumát a basszus az előző hangja után oktávval magasabbról (hyperbaton) megismétli (6. ü., imitatio).

A continuo kezdése is eltér a megszokottól. Az első akkord nem alaphelyzetű hármashangzat, hanem első fokú szextakkord. A harmadik ütem végén a basszus f-fisz lépése érzelmileg jelentős (pathopoeia), amelynek hatását a következő ütem első akkordján megszólaló nápolyi szext tovább fokozza. Ez az akkord – ahogy Hartmut Krones írja – a 17-18. században a halál kifejezésére szolgáló harmónia volt.¹⁶ Az énekes szólamában erre a harmóniára a „gequältes” (meggyötört) szó kerül. Az ütem végén a basszusban négy lépésből álló kromatikus mozgás indul: b-h-c-cisz-d (passus duriusculus).

Az énekes szólista a hatodik ütem közepén lép be. A nyolcadik ütem elejéig szólama megegyezik a bevezetőben hallottakkal (anaphora). Itt hallhatjuk azt az utalást, amelyről fentebb már írtam: „a te türelmed, hallgatásod” említésekor a dallam cisz-d-e motívummal felfelé ível (anabasis) utalva Krisztusra, amikor viszont az „auch mich” szavak hallhatók, a dallam érezhetően lefelé ereszkedik (catabasis), utalva az emberi gyengeségre. A „neigen” szót külön kiemeli egy „b” előkével (anticipacio della nota), és egy előlegezett felső váltóhanggal (accentus). A „Sanftmut” (kegyes) szó hangulatát szépen leívelő dallamvonallal teszi Telemann kifejezővé (catabasis ami hypotyposis is).

¹⁶ Hartmut Krones: I. m. 38.

A kilencedik ütem közepétől az énekes és hangszeres szólam vonala egybeolvad (metabasis), kifejezve a szöveget: Krisztus hallgatása, türelme bírjon engem is szelídségre. A türelem kiemelésére szolgál az az ismétlődő alakzat, amely az oboaszólamban található a hetedik ütem végén, valamint a kilencedik ütem elején (repetitio).

Az első repetíciónál (7. ü.) az oboa az énekes motívumát ismétli meg. Az lehet az érzésünk, hogy az ismétlésnek itt kizárólag zenei oka van: az ének-szólam záró motívumának megismétlése. A kilencedik ütemben azonban az oboa nem az ének-szólam záró motívumát ismétli meg, hanem a hetedik ütemben hallott, a „Dulden” illetve a „Schweigen” szavakra énekelt dallamrészletet. Itt már egyértelmű, hogy retorikai utalásról van szó: az oboa mindkét repetíciója a „Dulden” és a „Schweigen” szavakra akarja emlékeztetni a hallgatót.

Az énekes a kilencedik ütem közepén a „gequältes” (meggyötört) szó hangulatát, tartalmát többszörösen kiemeli. Az elő hanglépés (kis szeptim) zenei felkiáltás (exclamatio), ami egyben dallami parrhesia is (nem természetes hanglépés), az esz-hang át van kötve a következő ütés első nyolcadára, így a disszonanciát Telemann meghosszabbítja (extensio). Alatta disszonáns akkord (III. fokú kvintszext) található. Az oldás nem a megszokott módon történik, mivel a félütemen keresztül tartó disszonancia újabb disszonanciára vált (catachrese).

A 9. ütem második felének motívumát hallhatjuk a következő ütemben kis szekunddal mélyebbről megismételve (epizeuxis), majd ugyanezt a motívumot az énekes bővített kvartot fellépve indítja (újabb exclamatio, dallami parrhesia, ami egyben auxesis is).

Miközben az ének-szólam emelkedik (10. ü, anabasis), az oboa dallamvonala ereszkedik (catabasis), de az énekes bővített kvart lépését követően az oboa egy oktávlépéssel emelkedik az ének-szólam fölé (exclamatio), és a föllépés pillanatában szólal meg a continuo szekund akkordja. Így a szeptimakkord oldása elmarad, helyette szekundakkord szólal meg (catachrese).

A 11. ütem elején Telemann nem a várt szólamvezetéssel oldja a disszonanciát. Az oboa e"-hangja – mint vezetőhang – kíváncozna f"-hangra, míg az énekes hangismétléssel maradhatna a c"-hangon. Ehelyett az oboa lép le c"-hangra, és tovább ereszkedik f"-hangig, az énekes pedig felemelkedik f"-hangra. Az ének-szólam csúcspontja a „doch” szóra esik, a „gequältes” (meggyötört) szó másfél ütemen

keresztül tartó hajlítása után itt, a csúcsponton hallható az ellentét: „és mégis szelíd”. Ennek az ütemnek a hangulatába jól beleillik az ütem elején hallható, halálra utaló alakzat: a faux bourdon.¹⁷

Az ária eddigi részében a hangzás alapvetően moll jellegű lágy, sóhajtozó, diszszonanciákkal telített volt, a szólamok többnyire kis lépésekben mozogtak.

A 12. ütem végén azonban az oboa-szólamában dúrban jelenik meg a téma. A 13. ütem végén Telemann egy váratlan felfelé ívelő motívummal (anabasis) meg is erősíti az F-dúr érzetet.

A dúrba való átmenetnek okát ismét a szövegben kereshetjük. Az ének-szólamban szövegi anaphorát találunk: hatszor ismétli meg a „nein” szót. A kantáta hősenek elszántsága érezhető – erre utal a magasabb hangfekvés is –, át akarja venni Megváltójának alázatát, szelídségét. A „nein” szót kétszer felkiáltásként kvart lépéssel énekli (exclamatio), amire a basszus kvint lépéssel válaszol (szintén exclamatio). A 14. ütem ének-szólamát egy hangról magasabban megismétli a 15. ütemben (auxesis), közben az oboa-szólamban egy kis motívumot hallhatunk – háromszor megismételve –, amely viszont valahonnan már ismerős. Ez az, amit a „Sanftmut” szó második felén a 8. ütem végén hallottunk.

Telemann itt ismét – akárcsak az 55. kantátában – tudatosan használ bizonyos szavakhoz kapcsolódó motívumokat, ezzel utalva azok jelentésére. Az ének-szólamban található hatszoros anaphora, a sorozatos felkiáltásokkal – amihez csatlakozik a basszus exclamatiója is –, valamint a 14. ütem egy hanggal fentebbről való megismétlése (auxesis) jól kifejezi a kantáta hősenek kétségbeesett erőfeszítését, ahogy el akarja utasítani a megbántottságból adódó – emberi mérték szerint jogosnak tűnő – haragot. Ennek ellentétéként jelenik meg a „Sanftmut” (szelídség) szóra emlékeztető, a krisztusi szelídségre utaló motívum.

A 16. ütemtől az ének-, és oboa-szólam párhuzamos terc mozgásban haladnak (gymel), újfajta zenei megjelenítéssel adva nyomatékot a szövegnek. Krisztus szelídségének átvételét Telemann a 17. ütemben repetícióval teszi szemléletessé (egyben hypotyposis is), az énekes szólamát az oboa három nyolcad eltéréssel imitálja. Az imitáció itt érdekesen alakul, mivel az oboa-szólamban az ütem 4. nyolcadján megszólaló cisz-d lépésnél az lehet az érzésünk, hogy Telemann a tercpárhuzamot

¹⁷ A faux bourdon jelentésére Hartmut Krones utal. Hartmut Krones: I.m. 38.

folytatja, de az már valójában az imitáció kezdete. (Az előadásnál ez tanácsos figyelembe venni.)

A 17. ütemben található „neigen” szót lefelé hajló tizenhatod menettel teszi kifejezővé (hypotyposis).

A 16-17. ütemben a harmóniak nyugodtabbak, így a 18. ütemben a „gequältes” szón megszólaló nápolyi szext hatása erőteljesebb. Az érzelmi hatást növeli az oboa decima ugrása (exclamatio). A nápolyi szext után emelt alapú szűkített szeptim következik (terc-kvart közbevetésével). E két harmónia közvetlenül egymás után megrázó erővel fejezi ki a „gequältes” szó jelentését.

A 19. ütemben már alapvetően konszonáns harmóniakat hallunk, ami nem véletlen, a szövegben ismét a „sanftes Heil” (szelíd Megváltóm) szavakkal találkozunk. A zenei folyamat a 20. ütem első hangján szeptimakkordon megáll, majd a „gequältes” szón egy utolsó felemelkedéssel (anabasis) fejezi be az énekes az ária első részét.

A 22. ütem első d-moll záróakkordja után megszólaló D-dúr akkord (benne az f-fisz lépéssel – pathopoeia) valóban az érzelmek felkeltésére szolgál. Az oboa utójátékának motívumai emlékeztetnek az ária indítására.

Ezen a helyen jól megfigyelhető, hogy az ismétlés különböző fajtáival miként tud a szerző a hallgató érzelmeire hatni. A 23. ütem második felében hallható motívumot Telemann a 24. ütem elején egy hanggal magasabbról megismétli (auxesis), majd a 24. ütem második felében ugyanennek a motívumnak már csak az első felét ismételteti meg egymás után háromszor az oboával (gradatio). A dallam csúcspontján – ahol az ária elején (ötödik ütemben) szűkített szeptim szólt –, most alaphelyzetű II. fokot hallunk, amire igen ritkán találunk példát. Így összességében egy közel két ütemes, intenzíven emelkedő dallamvonal jön létre, csúcspontján olyan hangközzel (szűk kvinttel), amely Hartmut Krones megállapítása szerint a hiányra vagy a hibára utal, így alapvetően negatív érzelmeket kelt.¹⁸ Ebben a helyzetben ez zenei utalás a „gequältes” szó jelentésére, mivel a test és a lélek meggyötört állapotában nélkülözi a békét, a nyugalmat. A 25. ütem negyedik nyolcadán csak a basszus szólal meg, a szólóhangszer szünettel teszi nyomatékosabbá ezt a helyet (abruptio), majd a 26. ütemben az oboa is lezárja a részt.

Az ária középrésze következik, ahol az énekes exclamatióval emel ki egymás

18 Hartmut Krones: I.m. 40.

után két szót. „Die Wut ist selbst schon ihre Strafe.” (A harag önmagának a büntetése). A harag: kis szext lépés, önmagának: kvart lépés. A büntetés szón (27. ü.) mozgalmas, lefelé ívelő, ostorcsattanásra emlékeztető skálát hallhatunk (tirata, ami hypotyposis). Az ostorcsapás motívumát – kicsit megváltoztatva – az oboa rögtön megismétli (anaphora). A harag ábrázolását segíti a basszus tritonus lépése (c-fisz) valamint az ének-szólamban a fisz-hang felett megszólaló c-hang együtthangzása (szűkített kvint, harmóniai parrhesia).

A 28-29. ütemben a szöveg felkínálja az antitheton (ellentétek egymás mellé helyezése) lehetőségét: „am Segen deiner stillen Schafe” (szelíd bárányság) – „hat kein ergrimter Tiger Teil” (mérgező tigrisek nem részesülnek). A „szelíd bárányság” szövegrészen siciliano-ritmussal, szelíden lüktető dallammenetet hallhatunk, míg a „mérgező tigrisek” említések először az oboa-szólamban, majd a basszusban oktávot átívelő lefelé viharzó skálamenet szólal meg (tirata perfecta), melynek indítását a szerző hyperbatonnal is kiemeli. Miközben a 30. ütemben az énekes a középrész indító szövegét énekli ugyanúgy kis szexttel indítva a motívumot mint a 26. ütemben (a harag önmagának a büntetése), ezalatt az oboa-szólamában a „türelem és a hallgatás” motívumát hallhatjuk.

A szűkített kvint itt is megjelenik, bár ezúttal nem két szólam együtthangzásában, hanem az énekes szólam hanglépéseiben (c"-a'-fisz'). Az ezt követő ütemekben felváltva hallhatjuk a „szelíd bárányság” és a „mérgező tigrisek” motívumait, amit a szerző mindegyik alkalommal következetesen használ. Itt is világosan látható az amire Wolf Hobohm hívja fel a figyelmet, miszerint Telemann minden fontos szót, szócsoportot egy sajátos motívummal jelöl meg, amelyek csak azoknál a szavaknál jelennek meg.¹⁹ Ezt figyelhettük meg az első részben, a „gequältes” szóval kapcsolatban is. Az ária középrésze két lefelé viharzó skálamenettel (tirata perfecta) zárul, majd a visszatérés következik, és a 26. ütemben zárul az ária.

Az áriát a kantátasorozat egyik leghosszabb recitativója követi. A romantikától kezdve a barokk művek hosszú recitativóival az előadók és a hallgatók nem nagyon tudtak mit kezdeni, az is megtörtént, hogy egyszerűen átlapoztak rajtuk. Nem véletlen, hogy amikor Mendelssohn bemutatta Bach Máté-passióját, a műben szereplő

¹⁹ Wolf Hobohm: „Deutlichkeit” als kompositorisches Prinzip bei Telemann In: Adolf Novak-Andreas Eichorn (szerk.): *Telemanns Vokalmusik*. (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008), 11-27. 20.

recitativókból jelentős mértékben kihúzott. Az ezerhatszáz – ezerhétszáz években azonban a recitativók fontos részét képezték a kompozíciónak. A dallamvonal egyáltalán nem öletszerűen Claudio Monteverdi kifejezésével élve: „véletlenszerűen írt”, hanem tudatosan megkomponált része volt a műveknek, amelyekben retorikai megoldások egész tárháza vonul fel.⁹

A 16.-17. század fordulóján épp a recitativókban jelent meg a legszemléletesebben az új stílus egyik legfontosabb célkitűzése, miszerint a dallamnak imitálni kell a beszédet. Azt, hogy a recitativók Telemann számára is fontos részét képezték a műveknek, többek közt a már előzőekben említett, Graunnal folytatott levelezéséből is tudhatjuk.

Ellentétben az első recitativóval ez hangsúlyos helyen, az ütem első hangján indul, ami mindenképpen nyomatékosítja a szöveg tartalmát. Megvizsgálva a kantátasorozat recitativóit azt tapasztalhatjuk, hogy a szöveg mondanivalójának szempontból fontos megállapítások minden esetben a zenei súlyokra esnek. Telemann többször figyelmeztet arra, hogy a szöveg és a zene hangsúlyos részeinek azonos helyre kell esniük, itt erre láthatunk példát.¹⁰

A recitativo első hangja negyed értékű, amit nyolcadok követnek, így a kezdő hangot a ritmus értékével is kiemeli a szerző. „Ja, nimm o Mensch, was Christus hier getan, zur Richtschnur deiner Regung an” (Igen, ó ember, tekintsd indulataid zsinórmértékének azt, amit Krisztus tett”. A kijelentés súlyát a zenei folyamat megszakítására szolgáló retorikus alakzat is erősíti (abruptio), ami a „Ja, nimm o Mensch” és a mondat további része között van.

Az első ütemben ismét a krisztusi és az emberi jellem ellentétének zenei megjelenítését láthatjuk (antithesis): „o Mench”- lefelé hajló motívum, „was Christus”- terclépés felfelé. A „Christus hier”-szövegrészen a dallam végig egy hangon marad, ami utalás a mennyekre, az örökkévalóra.

A hatodik ütem első negyedén: „Schau” (nézd) szót emeli ki Telemann, hasonlóan az előző tétel indításához abruptióval. A szó alatt lévő emelt alapú szűkített szeptim egyértelműen utal arra, hogy nem örömteli látványra kell felkészülnünk, majd

9 Claudio Monteverdi az V. Madrigál kötetéhez írt levelében jegyzi meg: „nem véletlenszerűen csinálom dolgaimat”. Claudio Monteverdi: *Levelek, elméleti írások*. (Budapest: Kávé Kiadó, 1998): 260.

10 G. Ph. Telemann: *Singen ist das Fundament zur Musik in allen dingen. Eine Dokumentensammlung*. (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1985): 171.

rámutat arra, akire néznünk kell, Krisztusra: „welch ein Mench ist das!” (Íme az ember). A hangsúlyos szó a „das”, amely ütemsúlyra esik, alatta fisz-moll akkorddal (7. ü.). A-mollból indultunk, és nem véletlen, hogy éppen azon a helyen található a három kereszties akkord, amikor a szerző Krisztusra mutat. Ezt a zenei megoldást a hallgatóság bizonyára nem vette észre, ez a kottában volt elrejtve az előadók számára, amit elsősorban nem füllel, hanem szemmel lehetett észrevenni, ezért nevezték az ilyeneket „Augenmusik”-nak.

A 6-16. ütemig ellentétek sorával utal Krisztus jellemére. Megkötozik, ítélőszék elé állítják, megkorbácsolják keresztre szögezik, Ő mégis csendben marad. Az itt található dallamvonal egyértelműen két hangfekvésben mozog. A mondatok első felében, amikor arról van szó, amit Krisztussal tettek, a dallam magasabb fekvésben van. A mondatok második felében, amikor arról hallunk, hogy Krisztus ennek ellenére szelíd maradt, a dallamvonal mélyebb fekvésre vált (parenthesis).

A Megváltó alázata, szelídsége csodálatot vált ki a mindenkori hallgatóból. Ezt ismét finom megoldással érzékelteti Telemann. „O, sanfter Sinn! O, gute Wille!” (Ó szelídség! Ó jóakarát!) – halljuk az énekestől (17. ü.). A szöveg szerint hangsúlyos kifejezések a „sanfter Sinn”, valamint a „gute Wille”, mindkét főnév az ütem harmadik negyedjére jön, súlyos helyen. Itt azonban a szöveg szempontjából nemcsak a két főnév, hanem az előttük lévő jelzők is hangsúlyosak, valamint az „O” felkiáltósó is, ami az ezekre való rácsodálkozást hívatott kifejezni. A felkiáltósó magas fekvésben, nyolcadok előtt hosszabb, negyed értékben szólal meg, a jelzőket pedig súlytalan helyen, de magasabb fekvésben hallhatjuk (másodjára a'-disz" lépéssel – saltus duriusculus – kiemelve), míg a főnevek a természetes hangsúlyra esnek. Így Telemann zenei eszközökkel a mondat minden tagját kihangsúlyozza.

„Dies trägt der Herr” (Ezt viseli el az Úr) – folytatja az énekes. A „Herr” szón a dallam kvartot lép fel. Ez az a lépés, amellyel kapcsolatban Telemann a Graunnak írt levelében az „emelkedetten” jelzőt használta. Hasonló módon emeli ki a 42. ütem elején a „Gott” szót. Mindkét esetben oktáv távolság van a basszus és az ének-szólam között, ami a zenei retorika nyelvén utalás a tökéletességre.

A 22. ütemben Telemann zenei felkiáltással, exclamatióval emeli ki az „ártatlan” szót, a dallam itt is kvartot ugrik fel.

Ahogy a recitativo első részében az emberi gonosz cselekedeteket látjuk

szemben állni Krisztus alázatával, úgy a 27-38. ütem elejéig az emberi jellemet hasonlíthatjuk össze a krisztusival, ismét az ellentétes dolgok szemléltetésére szolgáló retorikus alakzat segítségével (antithesis).

A 38. ütem közepén megváltozik a recitativo hangvétele. A kantáta szólistája kéréssel fordul Istenhez. A kérés abruptióval nyomatékosított „Ach” felkiáltószóval kezdődik pontosan úgy, ahogy már a hatodik ütemben láthattuk. (A két hely között viszont lényeges különbség, hogy szemben a 6. ütem szűkített szeptiméivel a 38. ütemben konzonáns akkordot hallunk.)

A 44. és a 46. ütemben a kérés, az imádság kulcsszava hangzik el: „Gib”, amit a szerző mind a két esetben az előbbieken hallott módon, a dallamvonalból kiemelkedő g"-hanggal fejez ki. A szövegben anaphorát találunk, kétszer hangzik el a kérés: „Gib, dass ich stets an diese Rache denke” (Add, hogy mindig erre a bosszúra gondoljak). Az ismétlés alakzata a zenében is megjelenik: mindkétszer ugyanazt a dallamot halljuk. A 38-49. ütemig a dallamvonal magas fekvésben mozog, ami nem is csoda, hiszen a szólista az imádság segítségével mennyei dimenzióba kerül (hypotyposis). Az utolsó két ütemben a dallamvonal fokozatosan ereszkedik lefelé, amit szintén a szöveg tesz indokolttá, az isteni magaslatból eljut önmagához: „ne álljak önmagamért bosszút, ne törjem el az ítélet pálcáját önmagam felett”.

A recitativo után következik a záró ária. Az előző recitativókban és áriában hallhattuk, ahogyan a kantáta szólistája küzd az emberi gyengeséggel, gyarlósággal. Miközben Krisztusra szeretne hasonlítani, érzi emberi jellemének gátjait, korlátait, ezért kéri Isten segítségét, hogy célját, az örök életet elérhesse.

Az utolsó tétel teljesen más hangvételű, reménnyel teli, diadalmas. Ütemjelzése C, tempójelzése presto. Az oboa által játszott dallam első nyolc ütemében három gesztust fedezhetünk fel. Az első két ütemben a szólóhangszer három fél-értékben felfelé lépő hanggal indítja a dallamot, amit a basszus egy ütemmel később imitál. Az első lépés kvart, ami Kirnberger szerint vidám, megelégedettséget sugárzó hangköz, ez egyből meghatározza a tétel hangvételét.¹¹ A három méltóságteljesen felfelé lépő félértékű hang után a harmadik ütemben egy gyorsabb értékekben (negyed, nyolcad) felfelé szárnyaló motívum következik (ez ismét megszólal a basszusban egy ütemes eltéréssel – imitatio), majd az ötödik ütemtől a nyolcadik ütem elejéig egy fokozatosan

¹¹ Kirnberger: I.m. 103-104.

ereszkedő dallamvonalat hallunk. Mindhárom motívumnak megtaláljuk a konkrét jelentését az énekes belépésekor (24. ütem). „Nur getrost” (Csak bízva) halljuk a fél értékekben fellépő motívumon, „gelassne Seelen” (felszabadult lelkek) hangzik a felfelé szárnyaló dallamrészén, „Gott ist in und über euch” (Isten ott van bennetek) – vagyis Isten leereszkedett hozzátok –, hangzik a három ütemes leereszkedés közben. Nyolc ütem, benne három hypotyposis.¹²

Isten hozzánk való lehajolására, vagy a mennyből leszálló áldás ilyen fajta ábrázolására a kantátaciklus más helyein is találhatunk példát. (Például a 9. kantáta első áriájában, a „Liebe, die von Himmel stammet” szövegrész alatt négy ütemen keresztül tartó, egy oktávos ereszkedés, majd a „steigt auch wieder himmel an” alatt egy oktávos emelkedés hallható.)

A 9. ütemtől ereszkedő motívumot hallunk, amit terccel mélyebbről megismétel (epizeuxis), majd a dallam egy oktávot felugorva folytatódik (hyperbaton). A 8-12. ütemig tartó részt a 13. ütemtől megismétli egy hanggal mélyebbről (újabb epizeuxis). A 18. és 20. ütemben ismét fél-értékű lépéseket hallhatunk, amelyek dallamilag nem, de jellegükben, karakterükben az áriát indító lépésekre emlékeztetnek („Csak bízva”).

A 31. ütemtől az énekes arról énekel, hogy Isten „felettünk” is van (über euch). Ezt szemléletesen fejezi ki Telemann: az oboa-szólam a 31. ütemtől a 40. ütemig az énekes szólam fölött szól. Az ének-szólamban a 48. ütemtől kezdődő öt ütemes részt az oboa kvarttal mélyebben megismétli. Az 55. ütemtől az énekes hosszú koloratúrával fejezi ki a felszabadult lelkek örömét, míg eközben az oboa az „Isten ott van bennetek és fölöttetek” motívumát játssza. A zeneszerző ismét a zene eszközével prédikál: azért lehet bizalmunk és lehetünk szabadok, mert Isten ott van bennünk és felettünk. E két dolog szoros összefüggését fejezi ki az a retorikai alakzat, amit itt használ: az 56. ütemtől a zárlatig a két szólam egymásba olvadva halad (metabasis).

A 94. ütemben jön a középrész, amely szokásos módon új színt hoz. „Die des Friedens sich befleissen, werden seine Kinder heissen” (Akik békességre igyekeznek, az Ő gyermekeinek mondatnak majd). Az eddigi mozgalmas basszus-szólam hosszú, nyolc ütemig tartó orgonapontra vált, miközben az ének-szólam nyugalmat árasztó kvint lépésekkel indítja a középrészt. Az oboa egy ütem eltéréssel imitálja az ének-szólamot.

A basszus hosszan tartott hangjának kettős retorikai jelentése is lehet. A

¹² Esemény valóságghú megjelenítése.

mozdulatlan, hosszan tartott hang egyrészt a nyugalom zenei megjelenítése, másrészt utal az örökkévalóságra is. Ebben az esetben mindkét jelentés helyénvaló, hiszen a békességre igyekvők majd Isten országában (az örökkévalóságban) neveztetnek az Ő gyermekeinek.

A középrész indító témájának szövege két részre osztható, amely a zenében is világosan megjelenik. (Akik békességre igyekeznek – az ő gyermekeinek mondatnak majd). A szövegrészek közötti logikai kapcsolatot jelzi, hogy a két rész zenei anyaga az első ütemet leszámítva megegyezik.

Az imitációs rész után (102.ü.) kérdés hangzik el: „Was ist dieser Würde gleich?” (Van-e ennél nagyobb méltóság?). A motívum a zenei kérdés alakzatának (interrogatio) megfelelően felfelé hajló lépéssel zárul. A kérdés – más dallammal – megismétlődik, de a második dallamvonal is ugyanúgy fellépő szekunddal fejeződik be, ami egyértelműen utal az interrogatio tudatos alkalmazására (108. ü.). Eközben az oboa az előző részben hallott „felszabadult lelkek” motívumát ismételgeti, ami a basszus mozgalmas szólamvezetésével – benne a 102. ütemben kezdődő motívum figura cortával és szeptim ugrással történő megismétlésével (hyperbaton, auxesis) – jelzi, nem is annyira kérdésről, mint inkább kijelentésről van szó: ennél nincs nagyobb méltóság.

A 110. ütemben megismétlődik a középrészt indító szöveg (szövegi anaphora), amely dallamának első két üteme eltér a 94. ütem anyagától. Itt az oboa szólaltatja meg először a motívumot, amit az énekes imitál. Az imitáció felcserélése, a szinkópás kezdés, a kettős-kötések kedveskedő játékosága Isten gyermekeinek örömeire utal. A gyermeki játékos öröm kifejezése hasonlóan jelenik meg – szinkópa-lánc, imitáció felcserélése – a 72. kantáta második áriájában is.

A középrész végén a „Würde” (méltóság) szót szext ugrással (exclamatio) emeli ki (123. ü.). A motívumot először az oboa szólaltatja meg (122. ü.) – az énekestől idáig nem hallottuk –, így a motívum tartalmi háttere csak az ének-szólam belépése után derül ki. A középrész a kérdés exclamatióval kiemelt g"-hangról való megismétlésével zárul (124.ü.).

5.3. 11. kantáta: Ein jeder läuft, der in den Schranken läuft

(Mind futnak, akik a pályán futnak)

Tizenegyedik kantáta, a „Septuagesimä” vasárnapjára.

Kotta: 96-100. oldal.

A kijelölt igeszakasz: Pál apostolnak a korintusiakhoz írt első leveléből a kilencedik rész 24-27. versig terjedő szakasza volt előírva.

Nem tudjátok-e, hogy akik versenypályán futnak, mindnyájan futnak ugyan, de csak egy nyeri el a versenydíjat? Úgy fussatok, hogy elnyerjétek. Aki pedig versenyben vesz részt, mindenben önmegtartóztató: azok azért, hogy elhervadó koszorút nyerjenek, mi pedig azért, hogy hervadhatatlant. Én tehát úgy futok, mint aki előtt nem bizonytalan a cél, úgy öklözök, mint aki nem a levegőbe vág, hanem megsanyargatom és szolgálává teszem a testemet, hogy amíg másoknak prédikálok, magam ne legyek alkalmatlanná a küzdelemre.

Az első áriát megelőző recitativóban az apostol biztatását halljuk: „Úgy fussatok, hogy elnyerjétek a hervadhatatlan koronát!”. A kantáta hangneme B-dúr, ami jól illik az alapkarakterhez, hiszen a korabeli teoretikusok szerint ez kemény, offenzív hangnem.¹³ A kantáta első áriája – válaszként az apostol biztatására – dinamikus mozgású oboa bevezetővel indul. A folyamatos tizenhatod-mozgás a futást ábrázolja, annak lendületét érzékletesen adja vissza, hiszen az oboa másfél ütem alatt több mint egy oktávot jár be, f'-hangról indulva a g"-hangig.

A lendületes indításhoz hozzájárulnak a megismételt részek hosszának és irányának váltakozásai. Először a második ütem első négy tizenhatoda kerül egy szekunddal lentebb megismétlésre, majd a teljes harmadik ütem ismétlődik meg kétszer, c''-, b'-hangokról (3-5. ütem, mindkét esetben epizeuxis). A 6. ütem első kvartolája terccel magasabban hallható (auxesis), de a teljes 6. ütem is megismétlődik a 7. ütemben.

Az első ütem erőteljesen felívelő dallammenete után (anabasis) négy ütemes ereszkedés következik (catabasis), majd a dallamvonal ismét felfelé tör (8. ü.), elérve a dallami csúcspontot a 9. ütem tartott b"-hangján.

¹³ Judy Tarling: I.m. 77.

Az oboaszóló alatt a basszus nyolcadokat játszik, tele nagy ugrásokkal (hyperbaton), majd a 9. ütemtől, ahol a szólóhangszer nagyobb értékű hangokra vált, a basszus veszi át a tizenhatod mozgást, amelyben szintén fontos szerepet játszanak az ismétlés alakzatai. Az első kvartola magasabb hanglépésekről háromszor kerül megismétlésre (gradatio), majd a 9-10. ütem is megismétlődik a 11-12. ütemben (anaphora). Meglepő a 11. ütem nagy szeptimmel lentebbi indítása (hyperbaton).

A bevezetőben a két szólam felváltva játssza a tizenhatod-mozgást, de a continuo nem imitálja az oboa-szólamot. Ez csak a bevezető végén, a 13. ütemben történik meg, amikor az oboa első négy tizenhatodát a continuo a következő ütem elején megismétli.

A 3-5. ütemekben kiugró tizenhatodok (hyperbole) szakítják meg a folyamatos, alapvetően szekund-lépésekben mozgó tizenhatod folyamatot, utalva a versenypályán futó atléta útjába kerülő akadályokra (hypotyposis). A kiugró hangok után nem szakad meg a tizenhatod-mozgás jelezve, hogy a kantáta hőse rendíthetetlenül fut a hervadhatatlan korona, vagyis a Menny felé. A cél elérésére a 9. ütem magasan és – a zenei anyaghoz képest – hosszabban kitarított b"-hangja utal. Később – a 26. ütemtől – erre a motívumra kerül a „Preis” (jutalom) szó. Ennek a helynek a jelentőségét mutatja, hogy Telemann ezt a motívumot azonnal megismétli (anaphora).

A harcias bevezető okára az énekes belépése után derül fény: „Laufet, fechtet, kämpfet, ringet, bis ihr Sieg und Preis erlangt!” (Fussatok, vívjatok, harcoljatok, míg győzelmeteket, jutalmatokat el nem éritek!) A Szentírás összefüggésében – amire az első recitativo és a kantáta címe alatt található igehely is utal – itt halálosan komoly dologról van szó, hiszen az a jutalom, amiért futni, vívni, küzdeni kell, az az örök élet, az üdvösség, minden hívő ember célja, de csak azok érik el, akik a legjobban – az igei összefüggéseket figyelembe véve inkább így mondhatnánk: a legkitartóbban – futnak.

A helyzet drámaiságához nagyban hozzájárul, ami a szövegben ugyan konkrétan nem jelenik meg, de a korabeli emberek előtt teljesen nyilvánvaló volt, hogy akik nem érik el a célt, azoknak viszont az örök kárhozát az osztályrészük.

Telemann a „Laufet, fechtet” és a „kämpfet, ringet” szavakat ugyanazzal a motívummal szólaltatja meg jelezve, hogy ezek a szavak egymással összefüggnek. Még szemléletesebben fejeződik ez ki az 56. ütemtől, ahol a négy szót ugyanazzal a motívummal, emelkedő dallamívvel (gradatio) és egy olyan ritmussal (daktilus) fejezi

ki, amely alapvetően az öröm, az erő, az izgatottság kifejezésére szolgált. A futás szemléletes kifejezését szolgálja az ének- és oboa-szólamok közötti imitáció is, ami többször is hallható az áriában (15-22., 42-43., ütemekben).

A 26. ütemtől a „Preis” (jutalom) szót hosszú koloratúrával emeli ki a szerző, amely alatt az oboa folyamatos tizenhatod-mozgása emlékeztet a futásra, harcra. A koloratúra végén (31. ü.) az oboa decima ugrásának (a"-f' – hyperbaton) ritmusa visszaidézi a „fechtet”, „ringet” szavak hangulatát. A 26. ütemben a „Preis” (jutalom) szón felfelé törő dallamív (anabasis) utal a szó pozitív jelentésére.

Meglepő a 30. ütem második negyedén megszólaló esz-hang az előtte hallható e-hang után, ez látszólag megtöri a folyamatot, de így a 32. ütemben még erőteljesebbé válik a 26. ütemben hallott motívum egy szekunddal fentebbi megismétlése (auxesis).

A 42. ütemtől a szövegben az ismétlés alakzatával (anaphora) kap nyomatékot a harcra való felszólítás, amit a zenében a motívum kicsit megváltoztatott ismétlésével fejez ki Telemann (polyptoton).

Az 54. ütemben a „Preis” (jutalom) szót az énekes a kétvonalas f-hangon hosszan – két és fél ütemig – tartja. A hosszan tartott magas hang egyrészt érzelmileg kiemeli a szót, másrészt a retorikus gondolkodás szerint az örökkévalóság, a menny zenei kifejezései is lehetnek. Tudvalévő, hogy a keresztyének jutalmukat az örökkévalóságban, vagyis a mennyországban kapják meg, így a hosszú, tartott hang ilyenfajta értelmezése itt helyénvaló lehet (hypotyposis).

A 60. ütemben ismét visszatér a futásra utaló tizenhatod-mozgás. Hasonlóan a hangszeres bevezetőhöz, a dallamvonal emelkedése után a 61. ütem anyagát a 62-63. ütemben – mindkétszer szekund lépéssel lentebbről – megismétli (epizeuxis). A tizenhatod-mozgás után a „Preis”-szó motívumát halljuk, miközben a basszus is intenzív tizenhatod-mozgásba kezd. A különböző szavakhoz tartozó motívumok egyszerre történő megszólaltatásával Telemann meggyőzően festi le az örökkévaló jutalomért küzdő keresztyén képét. Az oboa a záró motívumot (68.ü.) hyperbatonnal kiemelve indítja.

A középrész lágyabb hangvétellel g-mollban indul (70. ü.). „Nur vergänglich sind die Kronen, die sonst ird'sche Kämpfer lohnen, unvergänglich aber prangt, wer des Geistes Kampf vollbringet” (Az a korona amit a földi küzdelmekben kapnak a győztesek, csak mulandó, de múlhatatlan az, amit a lelki harc után kapunk).

A basszus párosan tagolt, lefelé hajló dallammenettel utal a mulandó világra. A 74. ütemben a basszus motívuma ugyanúgy indul, mint előtte kétszer, de most a kezdő két nyolcad után abbamaradnak a páros tagolású nyolcadok, és a 75. ütemben a h-hang megszólalásával már egyértelműen új irányt vesz, kifejezve, hogy itt már a hervadhatatlan, el nem múló koronáról van szó. A zenei irány szempontjából lényeges h-hang pontosan az „unfergänglich” (örökkévaló) első szótagjára esik.

A 74. ütemben a mulandó korona említése után az „unfergänglich” (múlhatatlan) szó előtt elkezdődik a már jól ismert tizenhatod mozgás az oboa-szólamban. Az, hogy a futás motívumát épp itt hozza be, egyértelműen jelzi: az elmúló koronáért nem, a múlhatatlanért viszont érdemes futni.

A 86-89. ütemekben a megszakítás alakzatával, kromatikus emelkedéssel (86. ütem első hangja: b', 87. ütem: h', 88. ütem: c", 89. ütem: cisz"), az oboa-szólamban h'-f", cisz"-g" – lépésekkel (saltus duriusculus), valamint a „laufet, fechtet, kämpfet, ringet” szavak ritmusát felidéző nyolcadpárokkal ad nyomatékot a „Kampf” (harc) szónak. Az énekes koloratúrája felett pedig az oboa-szólamban ismét hallhatjuk a cél elérését szimbolizáló tartott hangot (90-91. ü., 92-93. ü. a"-hangja).

A mozgalmas középrész a 95.ütemben látványosan fékezi le a szerző, a „vollbringet” (elvégez) szónál. Ezután a visszatérés következik, az ária a 70. ütemben fejeződik be.

Telemann a középrész arányával is érzékelteti a mulandó és a múlhatatlan közötti értékbeli különbséget. Az előbbi öt ütemig tart, míg az utóbbira huszonkét ütemet szentel.

5.4. 72. kantáta: Was gleicht dem Adel wahrer Christen

(Ugyan mi ér fel az igaz keresztyének nemzetével)

A karácsony utáni vasárnapra.

Kotta: 101-106. oldal.

A vasárnapra kijelölt bibliai szakasz: Pál apostol galatákhöz írt levelének negyedik részéből az első hét vers:

Azt mondom tehát, hogy ameddig az örökös kiskorú, addig semmiben sem különbözik a szolgától, jóllehet ura mindennek, hanem gyámok és gondozók fennhatósága alatt áll az apa által megszabott ideig. Így mi is, amikor kiskorúak voltunk, a világ elemei alá voltunk vetve szolgálásra. De amikor eljött az idő teljessége, Isten elküldte Fiát, aki asszonytól született a törvénynek alávetve, hogy a törvény alatt levőket megváltsa, hogy Isten fiaivá legyünk. Mivel pedig fiak vagytok, Isten elküldötte Fiának Lelkét a mi szívünkbe, aki ezt kiáltja: „Abbá, Atya!” Úgyhogy már nem vagy szolgál, hanem fiú, ha pedig fiú, akkor Isten akaratából örökös is.

A karácsonyi ünnepkör különös jelentőségű az egyház életében. A Harmonischer Gottesdienst kantátasorozat szövegíróinak teológiai jártasságáról árulkodik, hogy elsősorban nem magát az eseményeket, hanem ezeknek üdvtörténeti jelentőségét emelik ki a librettókban. (Üdvtörténet: Isten előre eltervezett megváltó és újjáteremtő munkája) Ezt tapasztalhatjuk ebben a kantátában is.

A kantáta hangneme F-dúr, amelyet a korabeli teoretikusok olyan jelzőkkel illettek, mint vallásos, erényes, viharos, haragvó.¹⁴

Az első ária basszus-szólamában végig a kérdés alakzatának (interrogatio) megfelelő motívumot hallhatunk, amelyek nyolcad szünetekkel vannak elválasztva (abruptio). Ez szinte reflektorfénybe állítja a kérdést, amit a szólista tesz fel: "Was gleicht dem Adel wahrer Christen?" (Mi ér fel az igaz keresztyének nemzetével?).

A kérdés hangvétele sejteti a választ: ezzel semmi nem érhet fel. A következő szövegrész is ezt erősíti meg: „da Gott sie seine Kinder heisst” (hiszen Isten őket gyermekeinek nevezi).

14 Judy Tarling: I.m. 77.

A zenei anyag világosan elárulja, hogy a szerző a szövegből mit szeretne kiemelni. A „seine Kinder” kifejezés hatszor fordul elő, amelyet mindannyiszor az adott rész legmagasabb hangján énekelteni Telemann. Ebből négyszer a „Kinder” szó a legmagasabb pont (6., 12., 18., 21. ütem), kétszer pedig a „seine”. (7., 19. ütem).

A basszus mozgalmas osztinatója felett jelenik meg az oboa, majd a negyedik ütem közepén az ének-szólam nyugalmas vonalvezetésű dallamvonala, amelyből a nyolcadik ütemben kiemelkedik egy kérdő-motívum (hyperbaton-nal kiemelt interrogatio). Ez a dallamrész szöveg nélkül hangzik el – a későbbiekben sem éneklí az énekes – ennek ellenére egyértelmű a motívum kérdő jellege.

A 9. ütemben a „was” kérdőszó kerül oktávlépéssel és nyolcad szünettel (exclamatio, abruptio) kiemelésre, majd a következő ütemben a második nyolcadon megismétli a kérdőszót (szövegi anaphora). Ezúttal sorozatos hangismétlésekkel teszi nyomatékosabbá a kérdést (három f-hang, három e-hang). A 12. ütemben a „Kinder” szót kvartlépéssel (exclamatio) emeli ki.

A 11. ütem énekszólamának utolsó három nyolcadát a basszus két nyolcad különbséggel megismétli (imitatio). Az ismétlés éppen a „seine” szóra esik.

A 19. ütemben ugyanezeknél a szavaknál a kiemelésnek újabb módjával találkozunk. Az énekes mindkét szót kvart lépéssel emeli ki (exclamatio), közben az oboa-szólamban az ütem közepén két tizenhatod oktávval magasabb fekvésben váratlanul kiemelkedik a dallamvonalból, épp a „Kinder” szónál (hyperbaton).

A 22. ütemben az énekes záróhangja egybeesik az oboa utójátékának első hangjával, ami a várt egyvonalas a-hang helyett egy oktávval magasabban indul. (Újabb hyperbaton.)

A középrészben a basszus folytatja a kérdés motívumából összeálló dallamot, ami lassanként már-már átértékelődik kérdésszóból állítássá. Ebben a részben csupán az énekes szólamban találkozunk új zenei anyaggal. „Der Thronen stürzt und Thronen bauet” (Aki trónokat dönt meg és trónokat állít). A szöveg felkínálja a hypotyposis (esemény valóság-hű leírása) lehetőségét, amit a szerző ki is használ.

A „Thronen” első szótagján (26. ü.) kétvonalas, a zenei környezetben hosszabb (pontozott negyed) f'-hanggal érzékelteti a biztosnak tűnő emberi hatalmat, majd a második szótagon a dallamvonal egy oktávot esik, szemléltetve ahogy Isten ledönti a trónt.

Közvetlenül ezután, a 27. ütemben hallhatjuk az előbbieket ellenkezőjét: „Thronen bauet” (Trónokat emel). Az énekes kétvonalas e-hangról indít egy szelíden felfelé ívelő dallamot. A két irány közt feltűnő a különbség. A trón ledöntését hirtelen, nagy ugrással ábrázolja a szerző. A trón felépítését négy negyed ütés alatt lassan felívelő dallammal szemlélteti, a kísérő harmóniában pedig rövid ideig d-moll érzetünk lehet az énekszólamban megszólaló d-cisz-d motívumíztől, ami lágyabbá teszi a hangzást. Ez a szöveg még visszatér a 36. ütemben is, ahol az oboa-szólamban hallható f-fisz lépés (pathopoeia) növeli az érzelmi hatást.

Ezeknek a zenei megoldásoknak bibliai üzenete van: Isten ítélete villámként csap le, de ha valakit felemel, azt gyengéden, szeretettel teszi. Ezt a szövegrészt a 34. ütemtől megismétli, ugyanezekkel a zenei megoldásokkal. Ebben a részben a szövegben ellentétes cselekvési irány jelenik meg, amit a szerző a zenében is világosan kifejez (antithesis, ami egyben hypotyposis is).

A középrész másik gondolata a 28-30. ütemben hallható: „der auf uns als Vater schauet, sein Geist bezeugt es unserm Geist” (mireánk mint Atyánk tekint, Lelke tanúskodik erről a mi lelkünkben).

Újabb ábrázolási lehetőség: ahogy Isten ránk tekint (vagyis letekint), a dallamvonal szép lassan ereszkedik (catabasis, mint hypotyposis). Teológiailag lényeges állítás, hogy erről Isten Lelke tanúskodik. Ennek a gondolatnak a kiemelése a zenei anyagban kétszer is megjelenik, először a „bezeugt” (tanúskodik) szón hosszú koloratúrát hallhatunk (32. ütem), majd a 37. ütemben az egész gondolat (sein Geist bezeugt es unserm Geist) egy oktávval magasabban szólal meg (hyperbaton).

Az ária harmóniai alapjául szolgáló basszus-szólamban végig egy ereszkedő motívum ismétlődik. Feltételezhető, hogy ez a motívum utal a kijelölt bibliai rész egyik mondatára: „Isten elküldte Fiát”, ami a karácsony utáni vasárnap különösen aktuális.

A második ária tempójelzése vivace. Az ária itt is az oboa bevezetőjével indul, amelyben már megjelenik az első rész két meghatározó zenei gondolata: egyrészt egy gyors értékekben felfelé ívelő dallamvonal, valamint több szinkópalánc. Ezek jelentésére az énekes belépése után derül fény (6. ü.): „Walle vor inbrunst erfreutes Geblüte” (Pezsdülj hát buzgón, keresztyének örvendező vére) – éneklő a szólista. A harmincketted értékek ritmikailag valóban felpezsdítik a felfelé ívelő dallamvonalat (anabasis).

A szövegben említett „pezsdülés” érzéséhez az is hozzájárul, hogy az oboa nem várja meg az énekes motívumának befejezését, hanem – szinte a szavába vágva – fél ütemmel később indítja az imitációt.

A következő gondolat a 7. ütem végén jelenik meg: „zeige dem Vater ein kindliches Herz!” (mutasd az Atyának gyermeki szívedet!). A zene nyelvén Telemann itt újra bibliai összefüggésekre utal. Arról olvashatunk a Szentírásban, hogy Istent bizalmas megszólítással „Abba”-nak nevezhetjük, ami a héber nyelvben az atya becéző formája (apuka, papa).¹⁵ Ebből adódóan ez a megszólítás a meghitt családi hangulaton túl magában hordoz egyfajta gyermeki játékoságot is. Az áriának a 9-19. ütemig tartó része ennek a gyermeki örömnak a zenei megjelenítéséről szól, ami nem más, mint egy tíz ütemes hypotyposis.

A 9. ütemben az ének- és az oboa-szólamban szinkópalánc jelenik meg, majd a 10. ütemtől négy és fél ütemen keresztül csupán a tételt indító szó (walle) első szótagjára eső nyolcadnyi motívumát használja a szerző. Az első két ütemben még megtartja a felfelé törő dallamvonalat (anabasis), de a harmadik ütemtől először kétszer fél ütemig lefelé hajló dallamvonalban, majd különböző hangokról indítva (f'-c", d"-a', b'-f) hallhatjuk az említett motívumízt. A játékos hangulatra utal az ének- és oboa-szólam közötti imitáció, ami a 13. ütemtől megfordul, onnantól az oboa-szólamot imitálja az énekes.

A 17. ütemtől a már 9. ütemben hallott szinkópalánc jelenik meg újra, de ezúttal kétszer olyan hosszan, mint az ária elején. A két hely összehasonlításából kiderül, hogy a meghatározó affektust a ritmus hordozza, mivel a szinkópalánc dallama ezen a helyen különbözik a 9. ütemben hallottaktól.

A 8. ütemben olyan harmóniaváltással találkozunk, amely gyermeki egyszerűséget sugall. Az énekes lefelé hajló motívumot énekel (f'-d" h'-g'), amire az oboa felfelé ívelő tizenhatodokkal válaszol (g'-c'-esz"). Ez egyben felfogható antithesis-ként is. Az ellentétes gondolat itt nem a szövegben, hanem a zenében jelentkezik: lehajló dúr-szeptim hangjaira felívelő moll-hármashangzat válaszol. Hasonló hellyel találkozunk a 15. ütem második felében. (Ének-szólam: c"-a'-fisz', oboa: d"-g"-b")

¹⁵ „...a fiúság Lelkét kaptátok, aki által kiáltjuk: Abbá, Atya!” Róma 8:15

Az ária középrésze ebben a kantátában is más zenei anyagot tartalmaz, amit itt is a szöveg tesz indokolttá. „Bei so zart und holdem Triebe steige deine Gegenliebe voll Gehorsam himmelwärts.” (Ilyen kedves, kegyes indulatra válaszul szálljon viszontszereteted teljes engedelmességgel a menny felé.)

Az első rész markáns ritmusaival szemben itt kettős kötésekkel ellátott, alapvetően kis hanglépésekben mozgó dallamíveket hallunk, amelyek fél ütemes emelkedés (anabasis) után lefelé hajlanak (catabasis). Ez a dallamív egyszerre fejezi ki az ég felé szálló „viszont-szereteted”, és az alázatot („teljes engedelmességgel”).

A 27. ütem végén az ének-szólam felfelé induló motívumát (steige – emelkedik) az oboa-szólam egy negyeddel később imitálja (imitatio, hypotyposis). Itt már két emelkedő motívum után jön a lefelé hajló dallamrész, így az Isten felé szálló viszontszeretet kifejezése erőteljesebben jelenik meg. A basszus ezalatt sorozatos elválasztásokkal (tmesis) járul hozzá az engedelmes viszont-szeretet zenei kifejezéséhez.

A középrész a „himmelwärts” (ég felé) szóval fejeződik be (31. ü.). Itt emelkedik az oboa dallamvonala oktáv-ugrással (hyperbaton, ami egyben hypotyposis is) a legmagasabbra (a"-gisz"-a"), az előzőekhez képest hosszabb időtartamban.

Ahogy az ária első részének jelentős része (9-18. ütemig), úgy a teljes középrész is értelmezhető egy hosszabb hypotyposisként.

5.5. 15. kantáta: Der Reichtum macht allein beglückt

(Egyedül Isten országa boldogít)

Reminiscere vasárnapjára.

Kotta: 107-113. oldal.

A kijelölt igerész: Pál apostol első thesszaloniki leveléből a negyedik rész első hét verse:

Egyébként pedig, testvéreim, kérünk titeket, és intünk az Úr Jézus nevében, hogy amint tőlünk tanultátok, hogyan kell Istennek tetsző módon élnetek, – s amint éltek is –, ebben jussatok még előbbre. Hiszen tudjátok: milyen rendelkezéseket adtunk nektek az Úr Jézus nevében. Az az Isten akarata, hogy megszentelődjete: hogy tartózkodjatok a paráznaságtól, hogy mindenki szentségben és tisztaságban tudjon élni feleségével, nem a kívánság szenvedélyével, mint a pogányok, akik nem ismerik az Istent, és hogy senki túlkapasokra ne vetemedjék, és ne csalja meg testvérét semmiféle ügyben. Mert bosszút áll az Úr mindezekért, ahogyan előbb már megmondtuk nektek, és bizonysgot is tettünk róla. Mert nem tisztátalanságra hívott el minket az Isten, hanem megszentelődésre.

A böjti időszakban a hívők figyelme fokozottan a mennyei dolgok felé irányul. Az egyházi évben hat böjti vasárnapot tartanak számon, így a ciklus is hat böjti kantátát tartalmaz, amelyekből kettőben ír elő oboát Telemann. (15., és a Virágvasárnapra írt 20.) Mind a hat kantáta librettójára jellemző, hogy – különböző szemszögből – a mennyei értékek elsődlegességére utalnak. Ez a gondolat jelenik meg a 15. kantátában is.

Az első ária Isten áldásáról szól, ami boldoggá teszi az embert. A második ária ennek ellentétéként magát a poklot jeleníti meg (Halld, ahogyan a mélység ordít), amely osztályrésze azoknak, akiknek nem kell Isten áldása, hanem ehelyett családsággal megszerzett kincseket hajszoznak.

A nyitó ária hangneme C-dúr, amely a korabeli teoretikusok többsége szerint vidám hangnem.¹⁶ Az oboa – kihagyva a kezdő konzonanciát (inchoatio imperfecta) – lágyan áradó dallammal kezd. A felütések kvint és kvart lépéseit leszámítva a dallam alapvetően nagy szekund lépésekben halad. Ezek a lépések Kirnberger szerint

16 Judy Tarling:I.m. 77.

vidámságot, boldogságot közvetítenek.¹⁷

Az oboa a 7. ütemtől folyamatosan felfelé ívelő dallammenetet játszik. Az egy ütemnyi motívumot háromszor ismétli meg szekundokkal magasabbról (auxesis). Ezekben az ütemekben a gradatio szelíden ível felfelé, nem olyan erőteljesen, mint például az „Ein jeder läuft”- kezdetű kantáta első áriájában. Ennek oka az énekes belépése után derül ki.

A basszus-szólam egyenletes negyed-lépéseit – amelyek egyértelműen a harmónia alapjának biztosítását szolgálják – a 3., 5., 11. ütemben oktáv hangterjedelmet átölelő felszökellő pontozott ritmusok szakítják meg. E motívumok jelentőségét jelzi, hogy az 5. és a 11. ütemben lévő indítást Telemann hyperbatonnal emelte ki. Ezek jelentésére is később derül fény.

Az énekes a 13. ütemben lép be azzal a dallammal, amit az oboa bevezetőjében hallottunk. Az oboa és az ének unisono mozgásban mennek tovább, a kíséretben pedig a szerző „Solo”-t írt ki. Ez a jelzés utal a mű előszavában írtakra, amely szerint a kantáták előadásához több hangszer is lehet alkalmazni.¹⁸

Telemann az unisonóval fejezi ki, hogy csak egyedül Isten országa teszi boldoggá az embert (hypotiposis).

A 15. ütem basszusában ugyanazt a pontozott ritmusú motívumot halljuk, mint a bevezető 3., 5. és 11. ütemében. Ennek jelentése a 14. ütemben derül ki: az énekes közvetlenül előtte éneklte a „beglückt” (boldogít) szót.

A 18. ütemben Isten nevét exclamatióval emeli ki Telemann. A 23. ütemben, a szekvencia végén pedig a legmagasabb hangon halljuk a „Gottes” szót. A „Segen” (áldás) szót, ami háromszor fordul elő, mindháromszor hosszú koloratúrával emeli ki. Itt derül ki, hogy a bevezetőben hallott szelíden felívelő dallam (7-12. ütem) a „Segen”-szó jelentésére utal.

A középrész az arany és ezüst, vagyis a földi értékek hiábavalóságára mutat rá és azokra a tulajdonságokra, amelyek ezek megszerzésénél gyakran előfordulnak: kevélység, balgaság. A dallamvonal itt is az első részhez hasonlóan mozog, alapvetően szekundlépésekben, de szemben az első rész dúr jellegével, itt meghatározó a moll hangzás. Az első zárlat (59. ütem) a-moll, előtte pedig az 58. ütem közepén a szűkített

17 Kirnberger: I.m. 103-104

18 Telemann: Singen ist das Fundament. 132. (Lásd a 21. lábjegyzetet).

szeptim éppen akkor szólal meg, amikor a szöveg a csalárdul megszerzett kincset említi.¹⁹ Ebben a tételben ez az egyetlen hely, ahol szűkített szeptimet hallunk. Ennek az akkordnak negatív hangulatú jelentésére korábban már többször utaltam.

Az énekes a kevélység és balgaság terhét említi, amely lenyomja az embert.

A harmónia a-mollból hat ütemes ereszkedéssel (60-66. ü.) F-dúrba érkezik, a dallamvonal pedig ezalatt több mint egy oktávot ereszkedik (hypotyposis). Különösen szemléletes, ahogy a szerző rossz tulajdonságok lehúzó erejét ábrázolja. Nem olyan ez a dallamvonal, mint ami más kantátákban a sötétség lehúzó erejét, az ördög seregének letaszítását, vagy Isten trónokat ledöntő erejét fejezi ki. A dallam fokozatosan ereszkedik, időnként pár hangot emelkedve, így ábrázolva, ahogy a kevélység lassan-lassan behálózza az embert. Jól láthatjuk, hogy az ereszkedő dallamvonalnak sokfajta árnyalatát használja Telemann attól függően, hogy mit akar kifejezni.

A második ária hangneme (c-moll) szokatlan módon nem egyezik meg a kantáta első áriájának hangnemével. A karakter alapján leginkább Charpentier megjegyzése illik rá: komor.²⁰ Rögtön szembetűnik a basszus tizenhatodos repetálása, ami végig uralja a tételt, és erőteljes izgatottságra utal.

Az akkordok is árulkodóak: a hatodik ütem első negyedén szeptim akkord szól, benne nagy szeptimmal (basszus: asz, ének: g’), ami Kirnberger szerint „erőszakos, kétségbeesett, rettenetesen borzasztó”, majd nápolyi szext következik, ami a halálra utaló akkord.²¹ Ezt követi az ötödik fokú szeptim. A 9. ütemben első fokú szext akkorddal kitisztul a hangzás, de így a következő ütemben a negyedik fokú emelt alapú szűkített szeptim annál erőteljesebb meglepetést hoz. A szűkített szeptim hatását növeli az oboa-szólam ütemsúlyán található szünet, és a basszus esz-Fisz-lépése (saltus duriusculus).

Az oboa első hat ütemének szélesen ívelő dallama és a basszus-szólam tizenhatod repetálása két külön világot tár elénk. Az lehet az érzésünk, hogy valaki kívülről néz valami rettenetes, ijesztő dolgot. Ez az énekes belépésekor be is igazolódik: „Höre, wie der Abgrund brüllet,” (Halld, ahogyan a mélység ordít). A kantáta hőse – a mindenkori hívő – nincs a mélységben (ellentétben például a „Verfolgter Geist, wohin”

19 A szűkített szeptim a Telemann által bejegyzett trilla felső váltóhangjának köszönhetően szólal meg.

20 Judy Tarling: I.m. 77.

21 Kirnberger: I.m. 103-104.

kezdetű kantáta első áriájának szereplőjével), ő kívülről, pontosabban felülről szemléli a „mélység ordítását”. Ennek ellenére nem meglepő, hogy az ének-szólamban is megtaláljuk a feldúlt lelkiállapot zenei kifejezését.

Az első hat ütem nagyívű gradatio. Az első két ütem zenei anyaga ismétlődik meg kissé variált formában a harmadik-negyedik, ötödik-hatodik ütemben.

A megismételt motívum mindkétszer terccel magasabban szólal meg, de az előző motívum lelépő záróhangja miatt az új kezdést felkiáltásnak (exclamatió) halljuk. A hetedik ütemben megszólaló bővített szekund lépés (desz-e – saltus duriscullus) ami épp egy nápolyi szext felett szólal meg, meggyőzően fejezi ki a rémült lelkiállapotot.

A 11. ütem oboa-szólamában két szűkített kvintet hallunk, ezek szintén szorongó érzésre utalnak. Kirnberger a hangközök jellemzésénél a szűkített kvintet „fájdalmas” jelzővel illeti.²²

Az ének-szólam indítása (13. ü.) megegyezik az oboa indító motívumával: c"-h'-lépés (anaphora), de itt megszakad a dallam (abruptio). A h'-hanggal egyszerre lép be az oboa f"-hangon. Miközben az énekes c-hangja h-hangra oldódik, abban a pillanatban szólal meg a szűkített kvint, így a várt oldás elmarad (ellipsis).

A 15. ütemtől a két szólam imitálja egymást, de az oboa kvarttal magasabbról kezdi az imitációt. A 17. ütemtől egy szekunddal mélyebbről megismétlődik a már hallott dallam, de más szöveggel: „Schaue, was die Kluft erfüllet” (Nézd, mi tölti ki a mélységet).” A szövegben található epistrophét (brüllet – erfüllet) Telemann hasonló motívummal fejezi ki, de másodsorra a motívum folytatása egy szekunddal mélyebben kezdődik, és másként fejeződik be (paronomasia). A motívum különböző hangokról, variált formában való ismétlése, a gyakran változó modulációs irányok, és az ütemsúlyok átkötése meggyőzően fejezik ki a „háborgó mélység” okozta rémületet és bizonytalanság érzését.

Szemléletes a mondat folytatásának zenei megjelenítése is: „die dir ew'ge Qualen dräut” (ami téged örök gyötrellemmel fenyeget, 20. ü.). Az énekes az „erfüllet” után oktávval magasabban kezdi a következő részt (hyperbaton). A következő negyeden lép be az oboa fisz"-hangon (21. ütem), így a két szólam között bővített szekund keletkezik (esz-fisz), a következő ütem elején szűkített kvint hangzik. A 23. ütemben az

²² Kirnberger: I.m. 103-104.

oboa kvintet ereszkedve rálép az énekes d"-hangjára, ezáltal újabb, beugró disszonancia jön létre (d-c). Eközben az ének-szólam fokozatosan ereszkedik a záróhang felé. A dallammenetben meghatározó szerepe van a félhang-lépéseknek (pathopoeia), a váltóhangos motívumoknak (d-cisz-d, b-a-b) és az ütemsúlyok átkötésének.

A 25. ütemtől újra kezdődik a már hallott rész: „Höre-schae”, most a szólamokat a szerző megcseréli, az oboa kezd, amit az énekes kvarttal feljebb imitál.

A szövegben kétszer ismétli meg a „die dir ew'ge Qualen dräut” részt (anaphora). Ahol első alkalommal bővített szekund volt (21. ütem), most kis szekund hallható (35.ütem), amit az oboa szext ugrással ér el (c'-asz" – exclamatio), majd bővített kvart jön, aminek az oldása kétszer is elmarad. Az oldás helyén először szűk kvint, aztán nagy szeptim hallatszik (ellipsis). A 39. ütem végén újra nápolyi szext szól, majd a következő ütem elején erőteljes disszonanciát hallhatunk (c-desz-e, harmóniai parrhesia). A 42. ütem első negyedén kis szekund súrlódás ad drámai töltést a zenének. A 42. ütem elejétől az énekes emelkedő négy félhangos lépése (passus duriusculus) az utolsó megrázó érzelmi kifejezés az ária első részében. Az akkordok sűrű váltakozása után az 50. ütemben a basszus nagy szeptim lelépését (saltus duriusculus) követő váratlan szünet (abruptio) szintén meglepő hatást ér el.

Az ária első részében alapvetően ereszkedő dallamvonalakat hallunk, amelyekben meghatározóak a kromatikus lépések, valamint a szűkített hangközök. A pár hangból álló, felfelé induló motívum minden esetben váratlanul visszaesik (15-16.,19. ütem). Mindezek megrázóan fejezik ki annak a „háborgó mélységnek” az erejét, amely nem csupán lefelé húzhatja a hívő embert, hanem ahogy később hallhatjuk: „pokolra is taszíthat”.

A középrész a góg, a kéjes élvezetek, a kevélység és az igazságtalanság büntetéséről elmélkedik. Ezeknek egy a bére: a pokol. „Nicht nur Hochmut kann dich fallen, nicht nur Wollust stürzt zur Höllen, Geiz, und Ungerechtigkeite ist ein gleicher Lohn bereit.” (Nem csak a góg dönthet romba, pokolra taszíthat nem csak a kéjvágy, a zsugoriság, és a jogtalanság ugyanazt a büntetést vonja magára).

A góg említésekor a dallam hirtelen felugrik (53.ü.), kifejezve a gögös ember magasra törekvését (anabasis mint hypotiposis), majd a következő ütemben (54. ü.) kvintet ereszkedik (catabasis mint hypotyposis), szemléltetve a „fallen” (esik) igét. A két ellentétes irányú alakzat közvetlenül egymás után antithesis-t képez. A zárószótagon

az oboa közel másfél oktávos ereszkedő skálát játszik, nyomatékosítva a „fallen”, és a „Höllen” jelentését.

Az 57. ütemtől az ének- és az oboa-szólam dallamvonala többször keresztezi egymást, kifejezve a szövegben említett „zsugoriság és jogtalanság” közös megítélését (metabasis).

A 64. ütemtől további hypotyposist hallhatunk. Az előbbieken említett rossz tulajdonságok közös bérét, a pokolra taszítást fejezi ki egyrészt a „Geiz und Ungerechtigkeiten” – szövegre énekelt ereszkedő motívum (amit már a 60. ütemben hallhattunk), valamint ennek a motívumnak szekund lépésekkel egyre lentebbről való háromszori megisméltése (epizeuxis).

A középrész szövegében is találunk hasonló hangzású kifejezéseket: fällen – Höllen (epistrophe), amelyeket a szerző ismét hasonló, lefelé hajló dallamvonallal ábrázol.

A 66. ütemtől a basszus négy ütemes ereszkedéssel éri el a zárlatot. Feltűnhet, hogy az ária középrészének harmóniái kevesebb drámaiságot hordoznak, mint az első részben. Ennek oka a tartalmi különbségben kereshető. Míg az első rész közvetlenül a mélység háborgását szemlélteti, addig a középrész alapvetően magyarázó, elmélkedő jellegű. A zene hangzásában követi a tartalmi különbséget.

5.6. 31. kantáta: Zischet nur, stechet, ihr feurigen Zungen

(Sziszegjetek csak, marjatok, ti tüzes lángnyelvek)

Pünkösdi első vasárnapjára.

Kotta: 114-118. oldal.

A bibliai rész – illetve annak vége – nincs pontosan megadva. A kiírásban így szerepel: „az Apostolok cselekedeteiről írott könyv 2. részének 1., és azt követő versei”. A teljes rész a pünkösdi eseményekkel foglalkozik. A megadott bibliai szakaszból csak az első négy verset idézem, amelyre a kantáta első áriája is utal:

Amikor pedig eljött a pünkösdi napja, és mindnyájan együtt voltak ugyanazon a helyen, hirtelen hatalmas szélrohamhoz hasonló zúgás támadt az égből, amely betöltötte az egész házat, ahol ültek. Majd valami lángnyelvek jelentek meg előttük, amelyek széteszlottak, és leszálltak mindegyikükre. Mindnyájan megteltek Szentlélekkel, és különféle nyelveken kezdtek beszélni; úgy, ahogy a Lélek adta nekik, hogy szóljanak.

A kantáta hangnem G-dúr. Ennek a hangnemnek a jellemzése igen ellentmondásos, korántsem olyan egységes, mint például a g-moll leírása. Mattheson szerint meggyőző, komoly, vidám, Charpentier azt írja: édes, boldog, Rousseau szerint viszont gyengéd, és érzékeny.²³

Az ária indításának karakterét meghatározzák az oboa- és a basszus-szólamokban hallható repetált tizenhatodok, amelyek egyértelműen izgatottságra utalnak. Ez nem meglepő, hiszen a Bibliában a pünkösdi eseményekkel kapcsolatban zúgó szélvészről, tüzes lángnyelvekről olvashatunk. A lendületes kezdéshez az oboa-szólamában hallható gradatio nagyban hozzájárul. A sodró zenei folyamatot a szerző az első ütem közepén minden szólamokban váratlan szünettel szakítja meg (aposiopesis), amely után új motívum következik – ennek vége szextet ugrik fel (hyperbole) – amelyet egy hangról mélyebbről azonnal megismétel (epizeuxis), a motívumokat nyolcad szünettel elválasztva (abruptio). Az énekes belépése után derül ki, hogy az előbb hallott hyperbole egyben hypotyposis, mint ahogyan az ezt követő három nyolcados motívum is, amelyet lentebbi hangokról (c", a') még kétszer hallhatunk (3. ü.).

²³ Judy Tarling: I.m. 77.

Ezután egy hosszabb, igen intenzíven emelkedő dallammenet következik, amely világosan tagolható négy egységre (gradatio). A basszus csak itt, a 3. ütem közepén hagyja abba a tizenhatod repetálást, és szünetekkel elválasztott akkordokkal (tmesis) teszi nyomatékosabbá az oboa gradatióját.

A hangszeres bevezető végét (4. ü.) az oboa és a continuo először rövid, három nyolcad értékű szext párhuzammal (faux bourdon = hamis basszus, itt utalás a rossz, hamis dolgokra), majd szintén három nyolcad értékű unisonoval zárja, ami végső nyomatékot ad a zárlatnak.²⁴

Az énekes belépésénél derül ki, hogy az az izgatottság, ami idáig megjelent a zenében, nem a Szentlélek jelenlétére, hanem épp ellenkezőleg, az ördögi erők megnyilvánulásaira utal: „Zischet nur, stechet, ihr freudigen Zungen” (Sziszegjetek csak, marjatok, ti tüzes lángnyelvek). Az énekes belépésének motívuma emlékeztet az oboa indítására. A 6-7. ütem „blekke, erhitzter, Scorpionengleiche” – szavakon énekelt motívumaiból derül ki, hogy a bevezetőben hallott szext felugrás (2. ü.) a skorpió – amely azonos az ősi kígyóval, vagyis az ördöggel – farkának csapkodását jeleníti meg (hypotyposis). Ezt a csapkodó mozdulatot erősíti fel a motívum utáni abruptio.

A hatodik ütem negyedik nyolcadán az ének-szólamban kezdődő motívum első négy nyolcada megegyezik az oboa bevezetőjében hallott motívumának elejével (1. ütem vége), de a felugrás helyett az énekes lefelé ugrik kis szeptimet (paronomasia), közben az oboa egy három nyolcad értékű motívumot ismétel különböző hangokról, amelynek jelentése a következő ütem ének-szólambából derül ki: ez is a skorpió csapkodására utal. A nyolcadik ütemtől az énekes az előbb említett motívumra a „Scorpionen” szöveget énekli, amelyet Telemann ötletes ritmikai megoldással tesz élethűbbé. Az első nyolcadokra a continuo-ban hallhatunk akkordokat, a harmadik nyolcadokra pedig az oboa játszik egy nyolcad értékű hangot, megerősítve a csapkodás gesztusát. A 6-8. ütemekben hasonló hangzású, de eltérő jelentésű kifejezést találunk (erhitzter Wut- Scorpionengleiche Brut – epistrophe), amelyeket Telemann azonos motívummal jelöl.

Miközben sziszegésről, marásról, skorpiókról van szó az ária szövegében, meglepő, hogy alapvetően konzonzáns harmóniakat hallunk, szemben olyan áriákkal,

²⁴ A faux bourdon ilyen értelmezésére – ahogyan az előzőekben már idéztem – Hartmut Krones utal. (Lásd a 17. lábjegyzetet). Hartmut Krones: I.m. 38.

ahol hasonló tartalmat erőteljes disszonanciák jelenítenek meg. Azonban az is feltűnhet, hogy az áriában előforduló disszonáns akkordok tudatosan és következetesen vannak elhelyezve bizonyos szavakon. Az első jelentős disszonancia a „Wut” (gyűlölet) szón hallható (7. ütem, c-e-g-h szeptim akkord), majd a következő szót – Scorpionen – a basszus félhangos lépéssel (c-cisz, pathopoeia) emeli ki. Mivel a cisz-hang egy oktávval magasabban szólal meg, így ez egyben hyperbaton is. Az előtől hallható II. fokú kvintszept disszonancia érzete kisebb, mint az ütem elején hallott IV. fokú szeptim, de a félhangos lépés oktávval való kiemelése miatt mégis fokozásnak hallatszik.

A 14. ütemben V. fokú, emelt alapú, szűkített szeptim szólal meg a „feurigen Zungen” első szótagján, jelezve, hogy az ördögi lélekről van szó. A disszonancia oldása nem szabályos módon történik (catachrese). Ezután újabb epistrophe jön hasonló motívummal és harmóniával (stechet-zischet), amelyeket egy nyolcad választ el (abruptio). Ezt egy merész harmóniai váltás után (gisz-g, – pathopoeia) terccel magasabban is hallhatjuk a 15. ü. végén (auxesis).

Az ária első részének végén Telemann újabb olyan ötlettel áll elő, amellyel a lendületet – ezáltal az izgatottságot – fokozni tudja. Az oboa skála-mozgását kísérő basszus nyolcadait, amelyek három nyolcadonként változnak (d-d-d, g-g-g, c-c-c, e-e-e), ugrásokkal választja szét (oktáv lépés négyszer lefelé, undecima kétszer és decima egyszer felfelé), ezáltal a continuo szólam – a sorozatos hyperbatonoknak köszönhetően – lényegesen aktívabb szerephez jut. Az oboa hasonlóan nagy ugrásokkal fejezi be az ária első részét (31. ü. h"-c", h'-a"-d'-fisz").

A középrész elején (32. ü.) megszűnnek az izgatott tizenhatod repetálások. Az énekes szünetekkel szétszabdalt dallammal mondja ki a vádakat a gyűlölködőkre: „Eure Lippen, freche Rotten, die der Unschuld lästernd spotten, melden, selbst, zu eurem Hohne, was euch für ein Geist bewohne”. (Ajkatok, ti pimasz népség amely az ártatlanságot gyalázkodva gúnyolja, szégyenetekre maga is elárulja, mely lélek lakik bennetek).

Az első ütem motívumát a kifejezés megerősítése érdekében Telemann a második ütemben nagy szekunddal magasabban megismétli (auxesis). Mivel az első ütem motívuma a-moll akkorddal záródik, a motívum ismétlése pedig cisz-hanggal indul, az auxesis a pathopoeia segítségével intenzívebb lesz. A „freche” (pimasz), és „lästernd” (gyaláz) szavakat a basszus saltus duriusculus lépésekkel (bővített kvart,

bővített kvint), az énekes pedig kis szeptim leugrással teszi kifejezővé. Ez a hanglépés emlékeztet az énekes 6. ütemében hallott szeptim lelépésre.

Telemann a „Lippen, Unschuld” (32-33. ü.), valamint a korábban hallott „stechet, zischet” (14-16. ü.), „Zungen” (6. ü.) szavakat ugyanazzal a motívummal jelöli meg, így ezeket a szavakat azonos érzelmi töltéssel látja el.

A 34. ütemben a „spotten” (gúnyol) igét szünetekkel szétszabdalt dallamtöredékekkel jeleníti meg a szerző (tmesis mint hypotyposis). A következő ütemtől nemcsak a gyalázkodók ajka elárulja el, milyen lélek lakik bennük, hanem a zene is, ugyanis a „melden selbst” (elárulja) kifejezésnél visszatérnek a basszusban a repetált tizenhatodok, utalva az ária indítására, ahol az ismételt tizenhatodok felett a „Sziszegjete csak, marjatok, ti tüzes lángnyelvek” szöveget hallhattuk.

A 39. ütemben a „Herz” (szív) szóra énekelt motívum megegyezik a „Scorpionen” motívumával, jelezve, hogy miféle izzás tölti el a gyűlölködők szívét.

A zárlat után a visszatérés következik, az ária a 32. ütemben ér véget.

6. Retorikai gondolkodásmód a hangszeres zenében

Végül fel kell tennünk az előszóban megígért kérdést: a retorikai gondolkodásmód ismerete nyújt-e segítséget a művek megszólaltatásában? A kérdés megválaszolása előtt tisztázni kell, hogy a kantáták elemzésénél bemutatott retorikus gondolkodásmód érvényes-e a tisztán hangszeres zenében?

Több kortárs teoretikus mellett Johann Mattheson is foglalkozik ezzel a kérdéssel. Véleménye szerint a retorika szabályai a tisztán hangszeres zenére is érvényesek, sőt megjegyzi, hogy ez utóbbinak nehezebb a dolga, mint az előbbinek, mivel szavak nélkül kell ugyanazt elérni.¹ Telemann véleménye ebben a kérdésben is megegyezett Johann Matthesonéval: „Singen ist das Fundament in der Musik, in allen Dingen” – írja.² Heinrich Schütz a retorikus figurák használatát mind az énekesek, mind a hangszeresek számára javasolja.³

Dietmar Hoffmann összegezve a régi zenével foglalkozó 20. századi elméletírók, zenetörténészek megállapításait leírja, hogy a zenei figurák kialakulása ugyan a szöveghez kötött zenében gyökerezik, de fokozatosan átkerült a hangszeres zenébe.⁴

A vokális és hangszeres zene kapcsolatára utal Molnár Antal is, aki először megjegyzi: „az egész középkor végéig csaknem kizárólag énekes muzsika uralkodott”, majd így folytatja: „Minden önálló hangszeres muzsika visszautal erre az ősi, eredeti állapotra. Igyekszik rábírní a hallgatóját, képzeljen hozzá – hangulati sugallat hatására – valami megfelelő szöveget, cselekményt”.⁵

Előadókra és hallgatókra egyaránt jellemző, hogy szeretnének belelátni a komponálás műhelytitkaiba: mit, miért írt úgy a szerző, ahogy írt. Amíg ez a zene hallgatóinál jórészt csupán kíváncsiság – bár kétségtelenül közelebb hozhatja a művet a hozzájuk, segíthet a kompozíció megértésében –, addig az előadók számára ezek az

1 Johann Mattheson: *Der Vollkommene Cappelmeister*. (Kassel: Bärenreiter, 1999): 207-208. (Első kiadás: Hamburg: Verlegts Christian Herold, 1739)

2 G. Ph. Telemann: *Singen ist das Fundament zur Musik in allen dingen. Eine Dokumentensammlung*. (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1985): 92.

3 Joseph Müller-Blattau: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. (Kassel: Bärenreiter, 1999): 147.

4 Dietmar Hoffmann: *Verkündigung des christlichen Glaubens durch geistliche Musik: dargestellt an der Totenliturgie*. (Münster: LIT Verlag, 2004): 57.

5 Molnár Antal: *A zene birodalmából*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979): 38-39.

ismeretek nagyban hozzájárulnak a mű erőteljesebb, hitelesebb megszólaltatásához.

A barokk művek partitúráiban – a kéziratokban, korabeli kiadásokban – nem sok gyakorlati instrukciót találhatunk (tempó, frazeálás, dinamika, hangsúly-jelzések), éppen ezért a retorikai alakzatok ismerete jelentős segítséget jelenthet ezekben a kérdésekben.

Walter Heinz Bernstein hívja fel a figyelmet a retorikus figurák artikulációt befolyásoló szerepére, közülük is kiemelve a transitus, syncopatio, superjectio alakzatokat.⁶ A „grosso” alakzatának billentyűs hangszeren való megszólaltatásával kapcsolatban Ludger Lohmann olyan korabeli ujjrendre hivatkozik, amely világosan tagolja négyesével az alakzatot.⁷

Az ismétlés alakzatai jelezhetik a tagolási helyeket, mi tartozik össze, mi az ami már egy másik gondolat, amit el kell választani. Egy emelkedő dallamvonal esetében nem mindegy, hogy a dallamvonal motivikus ismétlődések nélkül emelkedik (anabasis), vagy az emelkedés úgy jön létre, hogy a szerző egy motívumot ismét meg egyre magasabb hangokról (gradatio). Ez befolyásolhatja a crescendo mértékét, intenzitását és az emelkedő dallamív tagolását.

Ahogy a kantáták elemzésénél láthattuk a hyperbaton jelzi, hogy a zeneszerző azt a hangot vagy motívumot ki akarja emelni a többi közül.

A megszakítás alakzatainál is tanácsos figyelembe venni a retorikai könyvek leírását. Egyes esetekben a szónok a váratlan szünettel okoz meglepetést a hallgatóknak, míg máskor a szünetek – akár sorozatos – beiktatásával fejezi ki meghatottságát, fájdalmát, vagy szemlélteti az elbeszélés alanyának reménytelen helyzetét. Éppen ezért ezeket a retorikus szüneteket sok esetben nem kell előkészíteni, hiszen erejük épp a váratlanságban rejlik, mint ahogy attól sem kell félni, hogy a zenei folyamatot szétszabdadják, hiszen – ahogyan Judy Tarling írja – bizonyos fokig ez a céljuk.⁸

Reinhold Kubik a recitativókkal kapcsolatban jegyzi meg, hogy az előadók sokszor nem veszik figyelembe a szüneteket, mert nem értik a retorikai jelentésüket, és

6 Walter Heinz Bernstein: *Die Musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750*. (Leipzig, Ebert Musik Verlag 1994): 4-7.

7 Ludger Lohmann: *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*. (Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1982): 162.

8 Judy Tarling: *The Weapons of Rhetoric*. (Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004): 209.

attól félnek, hogy a darab szétesik.⁹

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a dallamvonalban megjelenő exclamatiót, azt különböző eszközökkel (dinamika, hangsúly, megváratás) ki kell emelni. A hanglépésekhez tartozó érzelmi hátterek ismerete (szűkített kvint, tritónusz) nagyban segít abban, hogy az exclamatio különböző érzelmi intenzitású lépései az előadásban is különböző érzelmi szinten jelenjenek meg. Amint a kantáták elemzésénél láthattuk, a szűkített és bővített lépéseket, hangzatokat negatív tartalmú szavak említésekor használta a szerző (bűn, halál, skorpió, meggyötört, követ a sötétség hatalma, ordít a sárkány).

Az ismétlés alakzatai – az előzőekben említett tagolási utalásokon kívül – a zenében is ugyanazt a feladatot töltik be, mint a beszéd művészetében: erősítik az affektusokat.

Különösen izgalmasak azok a helyek, ahol a szerző egyszerre több alakzatot is használ. Ilyen esetekben az alakzatok jelentését összeolvasva színesebbé, árnyaltabbá válhat az előadás, és az előadó azt is mérlegelheti, hogy melyik retorikai alakzatot emeli ki jobban.¹⁰ Ugyanakkor az alakzatok fel is erősíthetik egymás hatását.

Kicsit kitekintve Telemann életművéből álljon itt egy olyan példa, amely ezt meggyőzően bizonyítja. Antonio Vivaldi c-moll oboa-szonátájának második tételében a 46-49. ütemig egy gradatiót hallunk, melynek intenzitását öt retorikai alakzat növeli (7. kottapélda).

9 Reinhold Kubik-Margit Legler: *Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music*. (Bach Network UK 2009, http://www.bachnetwork.co.uk/ub4/kubik_legler): 72. 2013-09-23.

10 A „Telemann és a retorika” részben említett „kiragadni a sírból” recitativo részletének retorikus értelmezése jó példa erre.



7. kottapélda. *Antonio Vivaldi: c-moll szonáta, 2.tétel, 46-49.ütem*

Az oboa-szólamban megjelenő motívum első négy tizenhatodát Vivaldi a következő negyeden azonnal megismétli (anaphora). A 47. ütem közepén a motívum záróhangja elmarad (ellipsis), helyén indul a következő motívum, és ez így ismétlődik meg a 48. ütem közepén is. A motívum elmaradt záróhangja b-hang lenne, helyette a basszusban h-hang szólal meg (pathopoeia). A pathopoeia a 48. ütemben is megtalálható. A motívumok ismétlésekor a basszus mindig bővített kvartot lép (saltus duriusculus). Míg a gradatio motívumának első hangját az oboa kromatikus menettel éri el (passus duriusculus), addig a továbbiakban kis szext lépéssel ugrik fel a következő ismétlésre (exclamatio). Azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy a gradatio után a tételt indító téma d-mollban szólal meg. (A tétel hangneme c-moll.)

Mint ahogyan a bevezetőben említettem, nem kívánok instrukciós javaslatokkal előállni, hiszen számtalan módja van a zeneszerző által fontosnak tartott zenei pillanatok kiemelésének, megmutatásának, és sok esetben a konkrét előírások korlátoznák az előadók szabadságát, ami szöges ellentétben áll a barokk felfogással, hiszen ahogy Robert Donington írja, a barokk zenében az előadó a király.¹¹ Ehelyett csupán fel szeretném hívni a figyelmet azokra a retorikus jelzésekre, amelyek utalnak a különböző zeneszerzői szándékokra, ezáltal az előbb említett módon befolyásolhatják, árnyalhatják az előadó zeneműről alkotott véleményét, így az előadást.

A kiemelés módja az előadó fantáziájától, eszköztárától, felkészültségétől függően más és más lehet, erre nem célszerű szabályt alkotni.

¹¹ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 31.

A retorikus alakzatok hangszeres zenében betöltött szerepének bemutatásához két szonáta-tételt választottam ki.

6.1. Telemann: a-moll szonáta I. tétel (Twv 41: a3)

Kotta: 119. oldal.

A tétel tempójelzése siciliano. Hangneméről az alábbiakat tudhatjuk meg: Charpentier: szomorú, panaszos, gyengéd, lágy. Mattheson: csendes, lágy. Rameau: komoly, súlyos.¹²

A kezdő ütem első felében a szólóhangszer terc lépést jár körbe, az a'-h'-c"-motívumra ennek fordítottja: c"-h'-a' válaszol (regressio), miközben a harmónia végig első fokon marad. A kezdés nyugalmas, békés hangulatot áraszt. Az ütem közepén a szólóhangszer váratlanul oktáv ugrással lép a"-ra (exclamatio), ez kilépés az első fél ütem hangulatából. A lefelé hajló dallammenetet váratlan szünet (abruptio) szakítja meg, ami fokozza az exclamatio hatását. Az oboa-szólamának szünete alatt a basszus megismétel az oboa-szólamából egy motívumot.

Érdeemes megjegyezni, hogy a kantátákban oktáv ugrással Telemann tartalmi szempontból lényeges szót emel ki. (Például a 72. kantáta első tételének 9. ütemében a „was” kérdőszó kerül így kiemelésre, majd a 21. ütemben a „Kinder”, a 27. ütemben pedig a „Thronen”.)

A következő ütem elején újabb exclamatio hallható, most kis szext lépésben. Az ugrás itt kisebb, viszont a basszus ellép az első fokról, hatodik fokra. Az ütem második felében ismét exclamatio, ezúttal d"-gisz" lépésben, (saltus duriusculus). A két exclamatio együttesen emelkedő dallamvonalat hoz létre (anabasis). A szólóhangszer szünetében a basszus újabb motívumot ismétel meg az oboa első üteméből (anaphora).

Az utóbbi exclamatio tritónusz lépés. Ahogyan a kantáták elemzésénél utaltam rá, a tritónusz jellegzetesen negatív érzelmeket keltő hangközként volt számontartva. Olyan szavakkal, kifejezésekkel kapcsolatban hallhattuk, mint például a „meggyötört” (6. kantáta 1. tétel 10. ütem), vagy az ordító sárkány említésekor (55. kantáta második áriájának 38-39. ütemeiben).

A harmadik ütem elején az oboa a'-ról fisz"-re lép, ami újabb exclamatio. Ennek hangulata azonban a nagy szext miatt sokkal pozitívabb, mint az előző (d'-gisz") fellépésnek.

Ezután a dallam visszaugrik c"-hangra, ami bővített kvart (saltus duriusculus), ez

¹² Judy Tarling: I.m. 77.

egyben az akkord szeptim hangja is. Az oldás elmarad (ellipsis), helyette újabb diszsonancia következik (IV. fokú, mellékdomináns szekund akkord). A dallamvonal fellépő szekunddal zárul (interrogatio), majd a basszus b-hangról h-hangra lép (pathopoeia), és ezután megismétlődik az előző motívum egy hanggal mélyebbről (epizeuxis).

Az ötödik ütem első felében az oboa a"-, és g"-hangjai után ugyanaz a motívum ismétlődik (palillogia) – a lépéseknek a basszus elválasztott hangjai (tmesis) adnak nyomatót –, majd a dallamvonal kvinttel mélyebben folytatódik (parenthesis), hogy aztán oktáv-ugrással visszatérve az eredeti dallamvonalhoz (hyperbaton) a hatodik ütemben C-dúrban zárjon. Az ötödik ütemben mindkét szólamban ereszkedő dallammenet hallható (catabasis). A basszusban a zárlat előtt még hallható egy hyperbaton (g-G), amit a tagolásánál ajánlatos figyelembe venni. A zárlat után mindkét szólamban szünet következik (homoioteleuton) hangsúlyosabbá téve a zárlatot.

A hetedik ütem első hangja (cisz") az előző zárlathoz képest félhangos emelkedés (pathopoeia), ami alatt első fokú mellék domináns szekundakkord szól. A pathopoeia érzelmi hatását növeli az alatta hallható diszsonáns akkord, amit a basszus kvint lépéssel tesz hangsúlyozottabbá (exclamatio), majd megismételve a diszsonáns hangot (multiplicatio), szeptimet ugrik le (hyperbaton).

Az ütem közepén a diszsonancia fellépő szekunddal oldódik (mora, amely egyben interrogatio is). Az ütem végén a basszus az első ütemben hallott motívummal vezet a következő ütemre (anaphora), amely az előző ütem ismétlése egy hanggal magasabban (auxesis). Az indító hang itt is fél hanggal magasabb a záróhangnál (pathopoeia), ami érzelmileg intenzívebbé teszi az ismétlés alakzatát. (Ugyanilyen helyet láthatunk a pünkösdi kantáta 33. ütemében).

A kilencedik ütem alakzatai (palillogia, tmesis) az ötödik ütemre emlékeztetnek, de ellentétben az ötödik ütem catabasisával, itt a dallamvonal intenzíven emelkedik (anabasis), ami után váratlan fordulat a záróhang lelépése (antithesis). A váratlan leugrás alatt szűkített szeptim szól, ami a retorikus értelmezés szerint kimondottan fájdalmas hangulatú akkord. Itt – hasonlóan a „Der Richtum macht allein beglückt” kezdetű kantáta második áriájának 53. üteméhez – az ellentétes irányok közvetlenül egymásután való megjelenése szintén értelmezhető antithesisként is.

Előadói szempontból ismét tanulságos a felhasznált retorikai alakzatokat

megfigyelni: a hetedik ütemtől a kilencedik ütem közepéig erőteljes emelkedés (anabasis), amelyet retorikai alakzatok sorával tesz a szerző kifejezőbbé (pathopoeia, mora, saltus duriusculus, palillogia, interrogatio, abruptio), a megérkezés azonban nem diadalmas zárlat. Az intenzíven emelkedő dallamvonal kimondottan fájdalmas akkordra lép le, majd teljes oktávot átívelő ereszkedéssel (catabasis) éri el a zárlatot e-mollban, amelyet még egy accentus (előke) tesz fájdalmasabbá. Ennek a pár ütemnek a retorikus felépítése nagyban hasonlít a hatodik kantáta első tételének 3-5. ütemére.

A következő részt a basszus indítja, ismételve az oboa első ütemben hallott motívumát (anaphora), amelyet fél ütem múlva az oboa-szólamban is hallhatunk (repetito). Ezúttal azonban a basszus a hetedik nyolcadon nem oktávot, hanem szextet lép, így az oboa imitációja alatt nem első fok, hanem hatodik fok szól (paronomasia). A 11. ütem közepén a basszus exclamatiója az oboa-szólamának épp arra a hangjára esik, ahol a várt első fok helyett hatodik fok szólal meg, így bár az oboa ugyanazt a motívumot szólaltatja meg, mint a tétel indításakor, a hatás a harmóniai háttér miatt mégis teljesen más.

A 13. ütem elején az oboa-szólamban ötödik fokon zenei kérdés, interrogatio hallható (gisz'-a'-h'), melynek hatását a megszakítás alakzatával (abruptio) fokozza a szerző. A válasz a basszus szólamban jön, a kérdés három nyolcados motívumának lefelé vezetett megismétlésével (antithesis). Az ütem közepén azonban nem a várt d-moll akkord, hanem nápolyi szext szólal meg, amely drámai fordulatot hoz a zenében. (A nápolyi szext negatív érzelmi jelentésére a kantáták elemzésénél többször utaltam.) Az oboa e'-hangról lép a b'-hangra. A szűkített kvint (dallami parrhesia) erősíti a váratlan harmónia hatását.

Az ezt követő gradatióban (14. ütem) két hangos motívumíz ismétlődik (palillogia). Az oboa-szólamban minden emelkedésnél szűkített lépéssel (saltus duriusculus) növeli a gradatio hatását. A „kemény lépések” (saltus duriusculus) hangjai az együtthangzás folyamán egyben harmóniai parrhesia-hoz is vezetnek.

A nápolyi szexttel induló dallam a 14. ütem közepére VII. fokú, emelt alapú, szűkített szeptimre ér. E két akkord alapvetően meghatározza ennek a résznek a jellegét. Az akkordok hatását a mindkét szólamba kiírt szünet teszi teljessé (aposiopesis).

A 13. ütem közepén induló gradatio a 15. ütemben éri el csúcspontját, ami után váratlanul fél ütem alatt egy oktávot ereszkedik a dallamvonal (catabasis), amiben itt is

található egy accentus.

Ennek a másfél ütemnek a zenei megformálásában is sokat segíthetnek a retorikai alakzatok. A gradatio karakterét alapvetően meghatározzák az induló nápolyi szext, a dallamban található saltus duriusculus lépések, a harmóniai parrhesiák, valamint a dallamvonal csúcspont utáni hirtelen sülyedése.

A szónoklat befejezése előtti szakasz a beszéd egyik legfontosabb része, mivel itt van az utolsó lehetősége a szónoknak, hogy hallgatóságát meggyőzze. Ezért gyakran találunk ezen a helyen új, meglepő gondolatot. A retorikus szemléleten alapuló zenében is hasonló a helyzet, és ezzel találkozunk az a-moll szonáta első tételének végén is.

A 15. ütem zárlata után Telemann mindkét szólamot az ütem különböző helyein szünetekkel szabdalja szét (tmesis). Dietrich Bartel és Hans-Heinrich Unger a tmesis ismertetésénél olyan példát hoznak, amelyben csak az egyik szólamban található szünet.¹³ Telemann szonátájának különlegessége az, hogy a szünetek a két szólamban felváltva találhatók, így hatásukat – bizonytalanság, gyengeség kifejezése – jobban elérik.

13 Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert.* (Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1941): 72. Valamint: Dietrich Bartel: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music.* (London: University of Nebraska Press, 1997): 413.

6.2. Telemann: g-moll szonáta I. tétel (Tafelmusik, III Nr.5)

Kotta: 120. oldal.

A szerző ebben a tételben a retorikus alakzatok egész sorát vonultatja fel, melyek segítségével a zenei kifejezés különösen gazdag, árnyalt világát tárja a hallgató elé. A tétel hangneme g-moll. Ennek retorikus jelentését a „Wohin, verfolgeter Geist” kezdetű kantátában már ismertettem. A hangnemválasztás aligha lehet véletlen, hiszen a tétel alapkaraktere tökéletesen egybeesik az említett kantáta hangulatával.

A tétel szokatlan módon a continuo disszonáns felkiáltásával (exclamatio) indul, a basszus kis g-hangról egyvonalas esz-hangra lép, majd az utóbbit négyszer megismétli. Az ütem közepén ugyanerre a hangra egy másik disszonáns akkord is megszólal. Az oldás csupán egy nyolcad, mely után váratlan szünet következik (abruptio).

A második ütemben újabb felkiáltást hallunk, ami ezúttal ugyan konszonáns akkordra érkezik, de a basszus kis szeptim lépésének disszonáns érzete meghatározó. A zárlat után, az ütem közepén ismét megszakad a folyamat (abruptio). Ezután a 3-4. ütemben a basszusban hosszabb, két ütemes ereszkedő dallamvonalat hallunk (catabasis), amely két motívumból áll, mindkettő szekunddal mélyebben megismételve (epizeuxis). A második motívumot változtatva harmadjára is hallhatjuk (polyptoton). A negyedik ütemben a catabasist Telemann két szeptim ugrással (hyperbaton) teszi szenvedélyesebbé. A hyperbaton érzelmi hatását jól szemlélteti, ha elképzeljük ezt a motívumot az alakzat nélkül (8. kottapélda).

Violoncello

The image shows two musical staves for Violoncello. Both staves are in G minor (one flat) and 12/8 time. The top staff shows the original notation with a fermata over the final note. The bottom staff shows the same notation but without the fermata, representing the variation without the rhetorical figure.

8. kottapélda: fent a Telemanntól származó eredeti, alatta az alakzat nélküli változat.

Az ereszkedő dallammenet negatív jellegét hangsúlyozza ugyanannak a motívumnak egy hanggal lejjebb való megisméltése, valamint az ismétlésekben többször előforduló kis szekund lépés.

A szólóhangszer a continuo záróhangja után lép be, amire a basszus ugyanazzal a motívummal lép be, mint amivel a tétel elején már találkoztunk (anaphora). A basszus fellépő esz-hangja diszsonanciát képez az oboa d-hangjával. A diszsonáns esz-hangot a basszus megismélti (multiplicatio), majd a két szólam a következő (6.) ütem elején bővített szekund távolságban találkozik. Ezt a helyet az oboa szűkített kvint lépéssel éri el (dallami és harmóniai parrhesia), melyet ismét szünet követ (aposiopesis).

Ebben a tételben meghatározó szerepet töltenek be a szűkített lépések és akkordok (dallami, harmóniai parrhesia). Érdekes ezeket a lépéseket, harmóniakat összevetni a kantáták hasonló helyeivel. Azt láthatjuk, hogy ott ezek az akkordok – hasonlóan a tritónuszhoz – mindig fájdalmas, rettenetes szavakkal, szomorúsággal, bűnnel kapcsolatos kifejezésekkel kapcsolatban hallhatók: Wut (gyűlölet), Höre, wie der Abgrund brüllet (Halld, hogy bömböl a feneketlen mélység), vagy Kain nevének elhangzásakor. Ennek a tartalmi háttérnek az ismerete itt is segítséget adhat a zenei megformálásnál.

A hetedik ütem elején a zárlat után az oboa oktáv lépést ugrik fel (exclamatio), majd a 9.ütem elejéig szekund lépésekkel ereszkedik (catabasis), amit kétszer érezhetően más dallamfekvéshez tartozó hanggal szakít félbe (parenthesis). A két parenthesisben hallható b-a, majd a-asz lépés – a közöttük lévő hangok ellenére – a félhangos ereszkedés érzetét erősíti meg (pathopoeia).

A 9. ütem elején a diszsonancia a szokásosnál tovább szól (extensio). A 7-8. ütemben a 3-4. ütem basszus-motívumát halljuk, megváltoztatott befejezéssel (paronomasia). Az oboa-szólamában a 10. ütem elején hallható motívumot a 11. ütem elején Telemann egy hangról magasabban megismélti (auxesis).

A 11. ütem végén az oboa ismét oktávot lép fel (exclamatio), kvinttel magasabban megisméltelve az 5. ütemben hallott indító motívumot (epanalepsis).

A 13. ütemtől az oboa kromatikusan emelkedik egyvonalas b-hangtól kétvonalas d-hangig (anabasis ami egyben passus duriusculus), majd az ütem végén még egy kromatikus lépéssel éri el a záróhangot (pathopoeia). Ez a szenvedélyekkel teli alakzatokat tartalmazó két ütem az oboa kétvonalas tartott g-hangjával zárul, ahol a záró

hang várt konzonanciája helyett ismét disszonancia szólal meg (ellipsis), az eddig megszokott nyolcad érték helyett pontozott negyed értékben, amit szünet követ. A zárlat ezúttal az alaphangnemhez képest kvinttel magasabban, d-mollban szólal meg.

A 16. ütemben a tételt indító basszus-motívumot halljuk kvarttal mélyebben (epizeuxis), de más harmóniai háttérrel. A 17. ütem harmadik nyolcadán különösen disszonáns együtthangzást hallhatunk (d-fisz-a-c-esz, parrhesia), amely a hetedik nyolcadon újabb disszonanciára vált (I. fok, 4-3-as késleltetéssel – ellipsis), majd a 9. nyolcadon oldódik.

A 18. ütemben az ötödik ütem zenei anyaga tér vissza (anaphora). A 20-21. ütemben találjuk a tétel leghosszabb zenei folyamatát. Ennek megformálásában fontos támpont lehet az alakzatok érthető tagolása.

A 22. ütem első felében az oboa-szólamban, a második felében a basszusban négy-négy kromatikus lépést hallunk (passus duriusculus). A teljes ütemen keresztül tartó kromatikus emelkedés érzelmi hatását tovább növeli az oboa-szólamában található két sóhajszerű szünet (suspiratio). Ez az igen intenzív hatású rész a 23. ütem elején V. fokon zár, ezúttal disszonancia nélkül.

A következő (24.) ütem elején megszólaló álzárlat (ellipsis) ezek után valóban meglepetésként hat, mint ahogyan az ütem végén hallható alaphelyzetű II. fok is, amelynek negatív érzelmi hatásáról már írtam. Az alaphelyzetű hármashangzat után a következő ütem elején V. fokú kvintszext szólal meg, így az oldás elmarad (ellipsis).

A váratlan harmóniai fordulatok sorát egy utolsó aposiopesis töri meg. A záró-motívum mindkét szólamban exclamatióval indul (a basszusban ez egyben saltus duriusculus is – fisz-c' lépés), majd a szólamok nagy hangterjedelmet átfogó ereszkedéssel (catabasis) érik el a záróhangot, amit a basszus még két hyperbatonnal és egy kisebb mértékű exclamatióval tesz kifejezőbbé.

„A zeneszerzőnek beszélnie kell, még hozzá érthetően” írta Telemann.¹⁴ Ezt a beszédet legfőképpen a mű előadójának kell érteni, hogy a zeneszerző üzenete eljusson a hallgatóhoz, és a zene betölthesse legfőbb célját: az affektusok felkeltését.

14 G. Ph. Telemann: *Singen ist das Fundament zur Musik in allen dingen. Eine Dokumentensammlung.* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1985): 171.

Ebben lehet segítségünkre a retorikus gondolkodásmód, ezen belül a retorikai alakzatok ismerete, amelyek a művek rejtett arcát, jellegét fedhetik fel az előadó, és ezáltal a hallgató előtt.

A disszertációban említett retorikai alakzatok értelmezése

Abruptio (görög; leszakítás): a zenei folyamat váratlan megszakítása.

Accentus (latin; hozzáéneklés): alsó vagy felső váltóhang.

Anabasis (görög; felmenés): emelkedő dallamvonal.

Anadiplosis (görög; megkettőzés): a motívum végének megismétlése a következő motívum elején.

Anaphora (görög; fölvitel, fölemelés): egy szó vagy szavak megismétlése egymást követő mondatokban.

Anticipatio (latin; előre vesz valamit, előrevétel): a főhang után következő hang megszólaltatása.

Antithesis/antitheton (görög; szembeállított): ellentétes gondolatok egymás mellé állítása.

Aposiopesis (görög; felmentés): váratlan szünet minden szólamban.

Auxesis (görög; gyarapítás): egy motívum megismétlése egy hanggal magasabban.

Catabasis (görög; lemenés): ereszkedő dallamvonal.

Catachrese (görög; visszaélés, nem megfelelő használat): disszonancia nem szokásos módon való feloldása, vagy a feloldás elmaradása.

Complexio (latin; átölelés, összefűzés): egy zenei gondolat végén az indító motívum megismétlése.

Ellipsis (görög; kihagyás, hiányzás): váratlan zenei gondolat megjelenése, a várt konzonancia kihagyása, helyette vagy szünet vagy újabb disszonancia megjelenése. Összhangzattanilag nem szabálytalan.

Epanalepsis (görög; ismétlés): egy motívum megismétlése a rész végén.

Epistrophe (görög; megfordulás, visszafordulás): hasonló hangzású kifejezések ismétlése (alle – falle).

Epizeuxis (görög; egy szó ismétlése): egy motívum megismétlése mélyebb hangról vagy hangokról.

Exclamatio (latin; felkiáltás): felkiáltás.

Extensio (latin; kiterjesztés): disszonancia meghosszabbítása.

Faux Bourdon (francia; hamis bourdon): szext-párhuzam.

Figura corta (olasz; rövid figura): daktilus.

Gradatio (latin; fokozás): egy motívum többszöri megismétlése egyre magasabb hangokról.

Homoioteleuton (görög; verssorok hasonló végződése, rím): megegyezik az Aposiopesis-sel.

Hyperbaton (görög; fölémenő, felcserélt sorrendű): a dallam más fekvésben való folytatása.

Hyperbole (görög; fölemelés, túlzás): a dallamvonal felülről való elhagyása.

Hypotyposis (görög; leképezés, minta): a szöveg valóságghú megjelenítése.

Imitatio (latin; utánczás): ismétlés.

Inchoatio Imperfecta (latin; tökéletlen kezdés): a dallam kezdő konszonanciájának kihagyása.

Interrogatio (latin; kérdés): kérdés. Felfelé hajló dallamív a motívum végén.

Metabasis (görög; átmenés): szólamkeresztelés.

Mora (latin; pillanatnyi halogatás): disszonancia felfelé történő oldása.

Multiplicatio (latin; szorzás): az akkord disszonáns hangjának többszöri megszólaltatása.

Palilogia (görög; ismételt mondás): egy motívum ismétlése ugyanabban a szólamban, ugyanarról a hangról.

Parenthesis (görög; becsúsztatás): egy dallammenetbe mélyebb fekvésű rész beültetése.

Paronomasia (görög; átnevezés, szójáték): ismétlés változtatásokkal.

Parrhesia (görög; mindent-megmondás, őszinteség): szűkített, bővített lépések, harmóniák.

Passus Duriusculus (latin; kis, nyers lépés): kromatikus menet.

Pathopoeia (görög; szenvedélykeltés): fél-hangos lépés.

Polyptoton (görög; félénken nagyon izgatott): egy dallam megismétlése más hangról, változtatásokkal.

Polysyndeton (görög; sokszorosán összekötött): egy motívum megismétlése ugyanarról a hangról.

Regressio (latin; visszamenés): motívum visszafelé történő megismétlése.

Repetitio (latin; ismétlés) hang, motívum megismétlése.

Saltus Duriusculus (latin; kis, nyers ugrás): szűkített, bővített lépések.

Suspiratio (latin; fősóhajtás): sóhaj szünet általi kifejezése.

Synonyma (görög; együtt-megnevezés): egy dallamrészlet megismétlése különböző hangokról, ugyanabban a szólamban. (sequencia)

Tmesis (görög; vágás, levágás): a zenei folyamat szünetekkel való megszakítása.

Tirata perfecta: (olasz; tökéletes húzás/rántás) oktávot kitöltő skála.

Transitus (latin; átmenet): konzonáns akkordok között disszonáns átmenő hangok.

Függelék¹

55

Am 21. Sonntage nach Trinitatis

Verfolgter Geist, wohin?

Ephes. 6, 10-17

Mesto^{*)}

Hautbois

f

f

6 6 6 6 6 6

Ver - folg - ter Geist, wo - hin? Wo - hin?—

p *f* *p* *f*

6 # 6 6 6 # 6 7 6 6 7 6

10

Wo - hin, ver - folg - ter Geist, wo - hin? Wo - hin?

p *f*

6 6 4 5 # 7 8 5 # 6 6 4 # (Fine)

Die Macht der Dun - - - kel - - - heit - - - ten setzt an, mich —

p

6 4 6 6 6 4

*) = traurig

¹ Forrás: Georg Philipp Telemann: Der Harmonische Gottesdienst I-II., IV. (Kassel und Basel: Bärenreiter, 1953, 1957).

21. Sonntag nach Trinitatis

zu be - - strei - ten und folgt mir, wo ich

bin. Es schleicht die al - - te Schlan - ge, es schleicht die al - - te

Schlan - ge, bis ih - - re List mich fan - ge. Wo - hin? Ver -

D.S. al Fine

Vivace

f

21. Sonntag nach Trinitatis

So kämpfet, ge - rü - ste - te

10

Krieger, mit Freu - den! Be - sie - get die dro - hen - den Hee - re... der Nacht, be - sie - get die dro - hen - den

Hee - re, die dro - - - - - hen - den Hee - re der Nacht!

20

So kämpfet, so kämpfet,

21. Sonntag nach Trinitatis

so kämp-fet, ge - rü - ste - te Krie-ger, mit Freu-den! Be - sie - get die dro-hen-den

Heere der Nacht, die dro - - - - -

- hen-den Hee - re der Nacht!

Es brül - - la_ der Dra-che, Es brül - -

1) 1. Petri 5, 8

21. Sonntag nach Trinitatis

40

- - le der Drache nach al-lem Ver- mögen! Ein Stärke- rer setzt sich dem Starken entge- gen, die

6 6 6 7_b 6 5

himm- - lische stürzt die höl- - - - lische Macht. Wir

6 5 6 6 6

50

strei-ten in Je- su, dies Strei-ten ist Sie-gen, drauf wird uns die Kro- ne der Eh- ren ver- gnügen, so-

6 6 4 6 4 5⁺ 4⁺ 2

bald wir zum e - - - wi- gen Frie - - den, zum e - - - wi- gen Frie- den er- wacht.

6 6_b 6 6 5

Da capo

Am dritten Sonntage nach dem Feste der heiligen drei Könige Warum verstellst du die Gebärden? Römer 12, 17-21

War-um ver-stellst du die Ge-bär-den!¹⁾ was ei-fert doch die Er-de mit dem Ton?²⁾

Ach, willst du Ka-ins Fol-ger wer-den, so wird dir gleich-falls Ka-ins Lohn.

Largo

Hautbois

Nein, laß dein Dul-den, laß dein Schweigen auch mich zur frommen Sanft-mut

nei-gen, ge-quäl-tes und doch sanftes Heil, doch sanftes Heil.

1) 1. Mose 4, 6 2) Röm. 9/20 Hf.

10.18132/LFZE.2014.3

3. Sonntag n. hl. drei Könige

Nein, nein! Nein, nein, nein, laß dein

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

Dul - den, laß dein Schweigen auch mich zur frommen Sanftmut nei - gen, ge - quäl - - - - tes

6 6 # 6 5 # 6 # 6 6^b 6 7 5 6 5

und doch sanf - tes Heil ge - quäl - - - - tes und doch sanf - tes

6 # 6 6 6 7 6 6 # 7 6 6^b # 7 6 6 5 7 6 #

Heil!

6 # 7 4 6 6 6 6 5 6

1) Jesaja 53,7 u. 1. Petri 2,21 ff.

3. Sonntag n. hl. drei Könige

Die Wut ist selbst schon ih - re Stra - fe, am Se - gen dei - ner stil - len Scha - fe hat kein er -

(Fine)

Figured bass: 4 6 6 5 7 4 4 4 3 7 7 7 6 5 4 5 4 6 7 5

grimm - ter Ti - ger Teil. Die Wut ist selbst schon ih - re Stra - fe, am Se - gen

Figured bass: 7 5 4 6

dei - ner stil - len Scha - fe hat kein er - grimmer Ti - ger Teil, hat kein er -

Figured bass: 6 5 6 7 5 4 3 6 6 6

grimm - ter Ti - ger, kein er - grimmer Tiger Teil.

Figured bass: 6 5 4 6 5 6 5 6 6 6

Da capo

3. Sonntag n. hl. drei Könige

Ja, nimm, o Mensch, was Christus hier ge-tan, zur Richtschnur dei-ner Regung an, eh' Rachgier, Grimm und Haß in dei-nes

Herzens Pforten brechen. Schau, weich ein Mensch ist das!¹⁾ Man bindet ihn, er läßt's ge-schehn; man führt ihn vor Ge-

richt, er schweiget dennoch stil-le; man schlägt, man geißelt ihn, und dennoch schilt er nicht; er muß zum To-de

gehn und gehet sonder Wi-der-sprechen; man heftet ihn ans Kreuzesstamm und auch all-da er-stummt er wie ein Lamm.

O, sanf-ter Sinn! O, gu-ter Wil-le! Dies trägt der Herr, dem so viel Le-gi-o-nender starken

Himmelshel-den frohnen?²⁾ Dies trägt er oh-ne Schuld, ja, bloß zu de-rer Se-gen, die ihn mit solcher Last be-le-gen.

1) Johs. 19, 5 2) Matth. 26, 53

3. Sonntag n. hl. drei Könige

Was a-ber spricht, o Mensch, dein Fleisch da-zu? Ein fremder Blick, ein Zug benimmt dir schon die Ruh! Ein Wort, das

oftmals nur der Argwohn böse macht, hat gleich in dir den Ei-fer an-gefacht. Geschieht dir a-ber ja im Werke selbst zu

viel, so ist der Rache Brunst erst vollends ohne Ziel. Wie schön heißt dies nach Christi Bilde leben? Wie schön, den Schuldigern ver-

ge-ben? Wie schön, den Feinden Gutes tun? Ach, stehe mir, du Geist des Heilands, bei, daß ich dem Fleische nicht hier-

in ge-horsam sei! Es hat ja Gott in sei-nem Wal-ten nur sich al-lein die Ra-che vor-be-hal-ten! Gib, daß ich stets an

die-se Ra-che den-ke, damit ich sel-ber niemand kränke! Gib, daß ich stets an die-se Ra-che den-ke, wenn mir von andern Weh ge-

1) Römer 12, 19

3. Sonntag n. hl. drei Könige

50

schicht, da-mit ich mich nicht sel-ber rä-che und mir dadurch denStab des Ur-teils sel-ber bre-che.

Presto

10

20

Nur ge -

30

trost, ge-laß - ne See-len! Gott ist in und ü-ber euch, ü-ber euch, Gott, Gott ist

1) Epheser 4, 6

3. Sonntag n. hl. drei Könige

40

in und ü - ber euch, in und ü - ber euch, Gott, Gott ist in und ü - ber euch, in und

6 4 6 6 7 # 6 5 6 # 6

ü - ber euch. Nur ge -

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

50

trost, nur ge - trost, ge - laß - ne See - len, getrost, ge - laß -

6 4 6 9 3 6 7 # 6 5

60

- ne See - len, ge - trost, ge - laß - - ne See - len!

6 # 6 6 7 # 6 5 6 #

3. Sonntag n. hl. drei Könige

70
Gott ist in und ü - ber euch, in und ü-ber euch, Gott ist in und

80
ü - ber euch.

90
Die des Frie - dens

(Fine)

Detailed description: This is a musical score for Oboe and Piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (Oboe) and a piano accompaniment. The first system starts at measure 70 and ends at measure 79. The second system starts at measure 80 and ends at measure 89. The third system starts at measure 90 and ends at measure 99. The fourth system starts at measure 90 and ends at measure 99. The piano accompaniment includes figured bass notation (6, 6, #, 6/5, 6/5, #, #, 6, 6, 6, 5/3, 4/2, 6/5, 4/2, 6#, 7, 6, #, 4/2, 6, 7, 6/5, 6/5, 5) and dynamic markings (f, p). The score concludes with the word '(Fine)' and a fermata over the final notes.

3. Sonntag n. hl. drei Könige

100

sich be - flei - Ben! wer - den sei - ne Kin - der hei - Ben. Was ist die - ser

110

Wür - de gleich? Was ist die - ser Wür - de gleich? Die des Frie - dens

sich be - flei - Ben, wer - den sei - ne Kin - der hei - Ben. Was ist die - ser

120

Wür - de gleich, die - ser Wür - de, was ist dieser Wür - de gleich?

5 7 7 6 6 *Da capo*

1) Matth. 5,9

11

Am Sonntage Septuagesimä

Ein jeder läuft, der in den Schranken läuft

1. Cor. 9,24 - 27

Ein je - der läuft, der in den Schran - ken läuft, doch wer am be - sten läuft, er - hält zum

Loh - ne das Klein - od und die Eh - ren - kro - ne. Drum läuft al - so, daß ihrs er - greift!

ARIA

Vivace

Hautbois

Septuagesimä

Musical score for the first system of 'Septuagesimä'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes fingerings: 6, 5, 3, 6, 6. The vocal line has the lyrics 'Lau -'.

Musical score for the second system of 'Septuagesimä'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes fingerings: 6, 6, 6, 6. The vocal line has the lyrics '- fet , fech - tet, kämp -'. A measure rest of 20 is indicated above the vocal line.

Musical score for the third system of 'Septuagesimä'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes fingerings: 6, 6, 6, 6. The vocal line has the lyrics '- fet , rin - get, bis ihr Sieg und Preis er - langt, Sieg und Preis'.

Musical score for the fourth system of 'Septuagesimä'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes fingerings: 5, 4, 5, 4, 7, 5, 6. The vocal line has the lyrics ', Sieg und Preis'. A measure rest of 30 is indicated above the vocal line.

Septuagesimä

musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

, bis ihr Sieg und Preis er - langt!

musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Lau - - - fet,

musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

feh-tet, kämp-fet, rin-get, lau - - - fet,

musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

feh-tet, kämp-fet, rin-get, bis ihr Sieg und Preis er - langt, Sieg und Preis

Septuagesimä

60 *f*

_____, lau - fet, fech - tet, kämp - fet, rin - get, bis ihr Sieg und Preis er - langt!

6 4 5 3

5 5 5 4 6 6 6

70 *p*

Nur ver - gäng - lich sind die Kro - nen, die sonst

(Fine) 5 5 # 5

p

ird - sche Kämpfer loh - nen; un - ver - gäng - lich a - ber prangt, wer

5 5 # 6 6 6

Septuagesimä

80

— des Gei-stes Kampf voll - brin - get, wer des Gei-stes

Kampf

voll - brin - get.

7 6 # 7 6 7 # # *Da capo*

72

Am Sonntage nach Weihnachten

Was gleicht dem Adel wahrer Christen

Gal. 4,1-7

Hautbois

Was gleicht dem A-del wah-rer Chri-sten, da Gott sie sei-ne Kin-der

heißt, sei-ne Kin-der heißt, was gleicht dem A-del wah-rer Chri-sten, was,

10

was gleicht dem A-del wahrer Christen, da Gott sie seine Kin-der heißt!

10.18132/LFZE.2014.3

Sonntag nach Weihnachten

Was gleicht dem A - del wah - rer Christen, wah - rer Christen, was gleicht dem

p

6 # 6 5 \sharp 6 \flat 6 5 6 7 6 6 \flat 7 6

A - del wah - rer Christen, da Gott sie sei - ne Kin - der heißt, sei - ne Kin - der

tr

6 7 6 7 5 6 7 6 6 7 6 6

20 heißt, da Gott, Gott, Gott sie sei - ne Kin - - - der heißt.

f

6 6 7 6 7 6 7 6 6

Der Thro - nen

p

6 7 6 7 5 6 6 7 6 6 (Fine) 6

Sonntag nach Weihnachten

stürzt und Thro - - - nen bau-et, ist, der auf uns als Va - ter schau-et, sein Geist be-zeugt es un - serm

30
Geist, sein Geist be-zeugt es un - serm Geist, sein Geist be - zeugt

es un - serm Geist. Der Thro - - nen stürzt und Thro - - nen

bau-et, ist, der auf uns als Va - ter schauet, sein Geist be-zeugt es un - serm Geist. *Da capo*

Sonntag nach Weihnachten

Vivace

Wal - le vor

In - brunst, er - freu - tes Ge - blü - - te, zei - ge dem Va - ter ein kind - li - ches Herz, zei - ge dem

Va - - - - - ter ein kind - li - ches Herz!

10

Sonntag nach Weihnachten

Wal - le, wal -

p

6 6 6 5 3 4 5 3

le vor Inbrunst, er-freu - tes Ge-

6 4 5 3 6 4 5 3 6 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4

blü - te, zei - ge dem Va - ter ein kind - li - ches Herz, zei - ge dem Va - ter ein kind - li - ches

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

Herz, zei - ge dem Va - ter ein kind - li - ches

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

Sonntag nach Weihnachten

20

Herz!

f etc.

Bei so zart und hol-dem Trie-be stei-ge dei-ne Ge-gen-lie-be voll Ge-

p (Fine)*p*

hor-sam him-mel-wärts, bei so zart und hol-dem Trie-be stei-ge dei-ne Ge-gen-

30

lie-be, stei-ge dei-ne Ge-gen-lie-be voll Ge-hor-sam, voll Ge-hor-sam him-mel-wärts.

p Da capo

FINIS

15 Am Sonntage Reminiscere Der Reichtum macht allein beglückt 1.Thessa. 4, 1-7

Allegro e soave

Hautbois

6 5 # 6 5

6 5 6 5

6 5

6 5

10

Der Reich - tum macht al - lein be - glückt, den

6 6 Solo *) Tutti Solo

20

Red - lich - keit er - wirbt und Got - tes Se - gen schickt, Got - tes Se -

Tutti Solo Tutti Solo

*) Solo des das Accompagnement unterstreichenden Baßinstrumentes (Violoncello oder Fagott, hier der Oboe entsprechend am besten Fagott). Bei „Tutti“ Verstärkung durch Cembalo und Kontrabaß.

10.18132/LFZE.2014.3

Nagy Csaba: Retorikus gondolkodásmód Telemann Der Harmonische Gottesdienst oboás kantátaiban

108

Reminiscere

- gen, den Got-tes Se - gen schickt.

Tutti

Der Reich - tum macht al - lein be -

Solo

glückt, den Red - lich-keit er-wirbt, den Red - lich-keit er-wirbt und Got-tes Se -

Tutti Solo Tutti Solo

- gen und Gottes Se - gen schickt, den

Tutti Solo

Reminiscere

Red-lichkeit er-wirbt und Got-tes Se-gen schickt.

Tutti 6 6 6

50

Was sind die teu-er-ste Me-tal-len, die dir durch Un-recht zu-ge-

(Fine) Solo

60

fal-len? Nur La-sten, wel-che bloß zum Schaden, der Geiz in dir der Tor-heit auf-ge-

Tutti 6 Solo

Reminiscere

la - den, bis de - ren Schwe - re dich er - drückt; nur La - sten, wel - che, bloß zum

Tutti Solo

Scha - den, der Geiz in dir der Tor - heit auf - ge - la - den, bis de - ren Schwe - re dich er - drückt.

Da capo

(Allegro moderato)

etc.

6 5 4 6 6 5 4 6

10

7 7 6 7 6

p

Hö - - - re, wie der Abgrund brül - let, schau -

etc.

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

Reminiscere

20

- e, was dieKluft er - fül - let, die dir ew' - ge

Qua - len dräut! Hö - re, wie der Abgrund brül - let,

etc.

30

schau - e, was dieKluft er - fül - let, die dir

40

ew' - ge Qua - len dräut, die dir ew' - ge

Reminiscere

Qua - - - - len - - - - dräut!

f

f etc.

9/3 8/2 4+6/2 6/6 6/6 6/4 5/4 7/6 7/6 5/4

50

Nicht nur Hochmut kann dich

p

Fine

7/6 5/4 6/6 6/4 5/4 6/6

p

fäl - len, nicht nur Woll - lust stürzt zur Höl - len, Geiz

6 6 6 6

60

und Un - ge - rech - tig - keit, Geiz und Un - ge - rech - tig - keit ist

etc.

6/5 4/4 9/3 8/2 6/5 9/3 8/2 6/6 9/3 8/6 5/4

Reminiscere

ein glei - cher Lohn be - reit, Geiz und Un - ge - rech - tig - keit, Geiz

und Un - ge - rech - tig - keit ist ein glei - cher Lohn be - reit.

70

Da capo

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line with figured bass notation (9/3, 8, 6, 6/5, 5/4, 3, 7, 6). The second system continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a *Da capo* instruction. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4.

31

Am ersten Pfingstfeiertage

Zischt nur, stehet, ihr feurigen Zungen

Apostelgesch. 2,1 ff.

Vivace

Hautbois

f

p

Zi - schet nur, ste - chet, ihr feu - ri - gen Zun - gen, blek - ke mit er - hitz - ter

Wut, Scor - pi - o - nen - glei - che Brut, Scor - pi - o -

6 5 6 7 # 6

1. Pfingstag

10

- nengleiche Brut!

Ihr feu - ri - gen Zun - gen, ste - chet, zi - schet, ste - chet,

zi - schet, zi - schet nur, ste - chet, ihr feu - ri - gen Zun - gen, zi - schet nur,

1. Pfingstag

ste - chet, ihr feu - ri - gen Zungen, blek - ke mit er - hitz - ter Wut, Scor - pi -

6 7 # 6 6 5

20
o - - nen glei - che Brut! - Ste - chet, zi - schet, ihr feu - ri - gen

f

6 6 6 6 6

p
Zun - gen, blek - ke mit er - hitz - ter Wut, Scor - pi - o - - -

p

6 4 5 5 6 5 6 5 6

6 6 6 5 6 6

1. Pfingsttag

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics "nen-gleiche Brut!" and a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the vocal and piano parts. The third system begins at measure 30 and features a more active piano accompaniment. The fourth system concludes with the lyrics "Eu - re Lippen, freche Rotten, die der Unschuld lästernd spot -" and a piano accompaniment marked *(Fine) p*. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and dynamic markings like *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and some piano parts include figured bass notation (e.g., 6, 5/3, 6, 5/3, 6, 5/3).

1. Pfingsttag

- ten, mel - den selbst, zu eu - rem Hoh - ne, was euch

6
4
2#

6 6 6 6

für ein Geist be - woh-ne; wel - che Glut euch in Mund und Herz ge -

6 6# 5 6 # 6

40
drungen, in Mund und Herz ge-drun -

5 5 6

gen, wel - che Glut euch in Mund und Herz gedrun - gen.

6 5 6 6 6 # #

Da capo

Telemann: a-moll szonáta, 1. tétel.

Siciliana Twv 41: a3

Oboe

B.c.

6 # 7 5 6 # 4 7 6 6
4 3 2 5^b

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

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

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

6 6^b 5 6 7 6 4+ 6 6 5 # 6
2 4 # p

16 *pp* *f* *pp* *f* 2 7 6 6 4 6 6 4 6^b 4+ 6 #
2 2 2

Telemann: g-moll szonáta, 1. tétel.

Largo

Oboe

Fondamento

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

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

4 6 6 4 6 6 7 6 6 7 6 4# 6 4# 6 6 4

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

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

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

Bibliográfia

- Adamik Tamás – Adamikné Jászó Anna – Aczél Petra: *Retorika*. Budapest: Osiris Kiadó, 2004.
- Algrihm, Isolde: „Retorika a barokk zenében”. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi Zene 2*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987. 40-49.
- Bartel, Dietrich: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. London: University of Nebraska Press, 1997.
- Bernstein, Walter Heinz: *Die Musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750*. Leipzig: Ebert Musik Verlag, 1994.
- Buelow, George J.: „Retorika és zene”. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi Zene 2*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987. 30-39.
- Caccini, Giuliano: „La nuove musiche előszavából”. In: Barna István (szerk.): *Örök Muzsika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 106-111.
- Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich: *Mi a zene?* Budapest, Osiris kiadó, 2004.
- Darvas Gábor: *A totemzenétől a hegedűversenyig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Dean, Winton: *Händel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.
- Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan. A bécsi klasszikusok formavilága*. Budapest: Editio Musica, 1990.
- Geiringer, Karl: *Johann Sebastian Bach*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Hammerschlag János: „A zenei díszítések világából”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953. 199-220.
- Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Budapest: Editio Musica, 1988.
- _____ : *Zene, mint párbeszéd*. Budapest: Európa Kiadó, 2002.
- Hartung, Günter: *Literatur und Welt*. Leipzig: Universitäts Verlag GmbH, 2002.
- Hayns, Bruce: *The End of Early Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Hobohm, Wolf: „Deutlichkeit als kompositorisches Prinzip bei Telemann”. In: Novak, Adolf / Eichhorn, Andreas (szerk.): *Telemann's Vokalmusik*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008. 11-27.

- Hoffmann, Dietmar: *Verkündigung des christlichen Glaubens durch geistliche Musik: dargestellt an der Totenliturgie*. Münster: LIT Verlag, 2004.
- Imre Mihály: *Retorikák a reformáció korából*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003.
- Jeppesen, Knud: *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Kircher, Athanasius: *Musurgia Universalis*. Róma: Francesco Corbelli, 1650.
- Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes IIe partie*. Berlin und Königsberg: J. G. Decker und G. L. Hartung, 1776.
- Klembala Géza: *Retorikai elemek Monteverdi vokális művészetében*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005. (Kézirat).
- Kolneder, Walter: *Vivaldi*. Budapest: Gondolat, 1982.
- Krones, Hartmut: „Zur musikalischen „Rhetorik“ in G. Ph. Telemanns Kantaten”. In: Novak, Adolf / Eichhorn, Andreas (szerk.): *Telemann's Vokalmusik*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008. 29-64.
- Kubik, Reinhold – Legler, Margit: *Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music*. Bach Network UK, 2009. http://www.bachnetwork.co.uk/ub4/kubik_legler, 2013-09-23.
- Lohmann, Ludger: *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982.
- Maróthy János: *Zene és ember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Mattheson, Johann: „Kern melodischer Wissenschaft”. (Hamburg, 1737) In: Barna István (szerk.): *Örök Muzsika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 150-158.
- Mattheson, Johann: *Der Vollkommene Cappelmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. Modern kiadás: Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999.
- Mikes Éva: „Egy jó szerző rossz sajtóval: Telemann”. *Muzsika* 46/9 (2003. szeptember): 18-20.
- Molnár Antal: *A zene birodalmából*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.
- Monteverdi, Claudio: *Levelek, elméleti írások*. Budapest: Kávé Kiadó, 1998.
- Müller-Blattau, Joseph: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel: Bärenreiter 1999.
- .

- Palisca, Claude V.: *Barokk zene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Peri, Jacopo: „Euridice – előszó”. In: Barna István (szerk.): *Örök muzsika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 103-105.
- Pintér Tibor: *Affektus és ráció. Descartes szenvedélytana és a barokk zenei affektuselmélet*. PhD disszertáció, ELTE BTK Esztétikai Doktoriskola, Budapest 2001. (Kézirat).
- Platon: *Állam*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1989.
- Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola*. Budapest: Argumentum, 2011.
- Első kiadás: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
- Rolland, Romain: *Zenei Utazások a múlt birodalmában*. Budapest: Zeneműkiadó 1960.
- Ruhnke, Martin: „Telemann” In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1966. 175-211.
- Schmitz, Arnold: „Figuren”. In: Blume, Friedrich (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1955. 176-184.
- Schönberg, Arnold: *A zeneszerzés alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Spiess, Meinrad: *Tractatus*. Augsburg: Johann Jacob Letters seel. Erben, 1745.
- Szabolcsi Bence: *Bevezetés a zenetörténetbe*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Swack, Jeanne: *Telemann Research since 1975*. Acta Musicologica, International Musicological Society
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/932913?uid=3738216&uid=2&uid=4&sid=21102281068281>, 2013-09-23.
- Tarling, Judy: *The Weapons of Rhetoric*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004.
- Telemann, Georg Philipp: *Der Harmonische Gottesdienst I-II*. Kassel und Basel: Bärenreiter, 1953.
- _____ : *Der Harmonische Gottesdienst IV*. Kassel und Basel: Bärenreiter, 1957.
- Első kiadás: Hamburg: In Verlegung des Autoris, 1725
- _____ : *Singen ist das Fundament zur music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1985.
- _____ : *Curriculum vitae*. Budapest: Helikon, 1995.

Thorsen, Frode: *Georg Philipp Telemann Der Harmonische Gottesdienst*. London: Toccata Classics TOCC 0084, 2012.

Unger, Hans-Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*. Würzburg: Konrad Tritsch Verlag, 1941.

Vígh Árpád: *Retorika és történelem*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1981.

Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon* Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

Modern kiadás: Kassel: Bärenreiter, 2001.

Wilbers, Jan: *Musikalisches Rhetorik im Bachs Matthäus Passion*
<http://members.home.nl/canopus/Rhetorik/14.%20Kapitel%20XVIIIa.%20Nvb%20001-026%20,110-119,2013-09-23>.

Wilson-Dickson, Andrew: *Fejezetek a kereszténység zenéjéből*. Budapest: Gemini Kiadó, 1998.

Wolf, Christoph: *Johann Sebastian Bach a tudós zeneszerző*. Budapest: Park Könyvkiadó, 2009.

Zohn, Steven: *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

10.18132/LFZE.2014.3

DLA doktori értekezés tézisei

NAGY CSABA

RETORIKUS GONDOLKODÁSMÓD
TELEMANN DER HARMONISCHE
GOTTESDIENST OBOÁS KANTÁTÁIBAN

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

Budapest

2013

I. A kutatás előzményei

A barokk zene előadásának kérdése már pályám kezdetétől foglalkoztat. E korszak zenéjének megismeréséhez az összhangzattani, formai elemzésen kívül nagyban hozzájárulhat a retorikai gondolkodásmód ismerete, és a zeneművek retorikai vizsgálata. A retorikus gondolkodásmód barokk zenében betöltött meghatározó szerepére egyes zenetudósok már a 20. század elején felfigyeltek, de ezen ismeretek előadást befolyásoló szerepére kevesebb figyelem jutott. A retorikával foglalkozó szakirodalom elsősorban a retorikus gondolkodásmód történetével, meghatározó szerepével, és az alakzatok leírásával foglalkozott. Ebben a témában jelentős munka Dietrich Bartel és Hans-Heinrich Unger könyve, amelyekre az általam tanulmányozott írások szerzői szinte kivétel nélkül hivatkoznak. (Dietrich Bartel: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. London: University of Nebraska Press, 1997., Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*. Würzburg: Konrad Tritsch Verlag, 1941.)

A témával kapcsolatos legújabb irodalom közül kiemelkedik Judy Tarling írása: *The Weapons of Rhetoric*

(Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004), amelyben a szerző a retorika történetén, a retorikai elemek ismertetésén kívül már egyértelműen utal ezeknek az előadásra tett hatására is. Disszertációmban ez utóbbi irányt folytatva, igyekeztem a retorikus gondolkodásmód előadásra gyakorolt hatását Telemann *Der Harmonische Gottesdienst* oboás kantátaiban bemutatni.

II. Források

Kutatásaimban elsődleges pilléreként a korabeli teoretikusok írásaira támaszkodtam, melyek közül számomra a legfontosabbak a következő szerzők írásai voltak: Johann Mattheson: *Der Vollkommene Cappelmeister* (Hamburg: Verlegts Christian Herold, 1739. Modern kiadás: Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999), Johann Joachim Quantz: *Furolaiskola*. (Berlin: 1752. Budapest: Zeneműkiadó, 2011), Athanasius Kircher: *Murgia Universalis* (Róma: Francesco Corbelletti, 1650), Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes Ite partie*. (Berlin und Königsberg: J. G. Decker und G. L. Hartung, 1776). A teoretikusok műveinek értelmezésében sokat segítettek a 20-21. századi zenetudósok tanulmányai, amelyek közül kiemelkednek Wolf Hohohm és Hartmut Krones írásai, akik a nemzetközi Telemann-

kutatásban is jelentős publikációkkal rendelkeznek: Wolf Hohom: „Deutlichkeit” als kompositorisches Prinzip bei Telemann, és Hartmut Krones: Zur musikalischen „Rhetorik” in G. Ph. Telemanns Kantaten (In:Novak, Adolf / Eichhorn, Andreas(szerk.): Telemann's Vokalmusik. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008), valamint: Jan Wielbers: Musikalisches Rhetorik im Bachs Matthäus Passion, Walter Heinz Bernstein: Die Musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750 (Leipzig: Ebert Musik Verlag, 1994), Frode Thorsen: Georg Philipp Telemann Der Harmonische Gottesdienst (London: Toccata Classics TOCC 0084 Kísérőfüzet 2012), Steven Zohn: Music for a Mixed Taste:Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works. (Oxford: University Press, 2008), Robert Donington: A barokk zene előadásmódja (Budapest: Zeneműkiadó, 1978), Nikolaus Harnoncourt: A beszédszerű zene – Utak egy új zeneértés felé (Budapest: Editio Musica, 1988), Claude V. Palisca: Barokk zene (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), Klembala Géza: Retorikai elemek Monteverdi vokális művészetében (PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005), Pintér Tibor: Affektus és ráció (PhD disszertáció ELTE BTK Esztétikai Doktori iskola, Budapest 2001).

Mivel a barokk művek 19-20. századi kiadásai több esetben tartalmaznak nem a szerzőtől, vagy az adott korból származó – sok esetben megtévesztő – beírásokat, fontosnak tartottam, hogy a műveket lehetőség szerint korabeli kiadások, kéziratok másolatából tanulmányozzam.

III. Módszer

Módszeremnek újszerűsége a téma megközelítéséből adódik. Az elméleti ismereteket – mint előadó – a gyakorlati muzsikusság számára kívántam alkalmazhatóvá tenni, mivel az elmélet és a gyakorlat kapcsolatát ebben a témában különösen fontosnak tartom. Judy Tarling már említett munkája volt számomra irányadó. Disszertációmban rá szerettem volna irányítani a figyelmet olyan tényezőkre, amelyek látens módon vannak a kottában, üzenet értékük van, ezáltal befolyásolhatják a műről, az előadásról alkotott véleményt. Az elemzés alapjául vokális művet választottam, mivel a retorikus utalások itt világosabban megfigyelhetők. Célom volt ezeket az utalásokat a tisztán hangszeres zenében is meglátni és megláttatni. Ennek érdekében a kantáták elemzése után kiválasztottam két tételt Telemann oboára írt szonátaiból (a-moll Twv 41: a3, g-moll Tafelmusik III. Nr. 5), ezeket a kantátákhoz hasonlóan

elemeztem, rámutatva azokra a mozzanatokra, amelyeket a kantátákban is megtalálhatunk, és az ott található szövegi háttérrel zenei jelentésük, karakterük jobban megragadható. Külön felhívtam a figyelmet azokra a helyekre, ahol egyszerre több retorikai alakzatot használ a szerző.

IV. Eredmények

Az oboa irodalmának jelentős része a barokk korból származik. Ebből adódóan ennek a korszaknak minél széleskörűbb ismerete alapvetően fontos az oboisták számára. A fennmaradt kottákban és az ezek alapján készült mai kiadásokban kevés instrukciót találunk a művek előadására vonatkozólag. Meglátásom szerint ezekben a gyakorlati kérdésekben nagy segítséget jelenthet az előadók számára, ha megismerik ennek a korszaknak a meghatározó zenei gondolkodásmódját. Kutatásaim legfőbb eredményének tartom, hogy a barokk zenének egy olyan megközelítési módjára irányítottam rá a figyelmet, amely idáig elsősorban elméleti ismeretként volt számon tartva, éppen ezért gyakorlati jelentősége elkerülte az – elsősorban modern hangszeren játszó – előadók, zenetanárok figyelmét. Mivel barokk és modern hangszeren egyaránt játszom, személyes tapasztalattal rendelkezem arról, hogy ezeket az ismereteket modern hangszeren játszó kollégáim

éppúgy hasznosíthatják, mint a korhű hangszeres előadók. Különösen fontosnak tartom, hogy kutatásaim eredményét – épp gyakorlati jellegénél fogva – a zeneoktatásban is lehet hasznosítani hiszen a különböző stílusok megfelelő ismerete minden oktatási szinten alapvető követelmény. Ilyen jellegű – alapvetően gyakorlati irányultságú – elemzéssel munkám során nem találkoztam.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

CD felvételek:

J. S. Bach: Esz-Dúr Magnificat TXCD-009 (Ars Longa ének és zenekar 1999), J. S. Bach: Karácsonyi kantáták MAE-003 (Ars Longa ének és zenekar 2000), Noel angol reneszánsz és francia barokk karácsonyi zene OVA-031 (Musica Profana 2002),

S. Kusser: Zenekari szvitek I. HCD 32337 (Aura Musicale, 2005), II. HCD 32552 (Aura Musicale, 2007), S. Kusser: Two Serenatas HCD 32633 (Aura Musicale, 2010)

Koncertek:

2004. 06.01. J.S. Bach: II. Brandenburgi koncert, MTA Kongresszusi Terem (Patrick Henrichs, Anneke Boeke,

Pilz János, Aura Musicale)

2006. 06.16. J.S.Bach: C-dúr oboe d'amore verseny, Eszterháza, Kastély-koncertek (Aura Musicale)

2007. 08.17. Miskolci Kamarazenei Nyár, Miskolc, Deszka templom nyitókonzert, műsoron barokk kamarazene (Szabó Balázs-orgona)

2007. 08. 24.,25.,26. Kusser: Zenekari szvitek, Schleswig-Holstein Musik Festival, (Aura Musicale)

2008.12.22. Művészetek Palotája, Orfeo zenekar, Purcel kórus, J.S.Bach: 64., 63., 121. kantáta, D-Dúr Magnificat

2010. 12.07. Marcello: d-moll oboaverseny, Debrecen, Református Teológia Díszterme (Debreceni Egyetem Régi Zene Együttese)

2012. 06. 22. Sopron, Régi Zenei Napok J. S. Bach: I.-II. Brandenburgi verseny (Capella Savaria)

2013. 07. 20. Budapest Belvárosi Szent Mihály templom, A. Marcello: d-moll oboaverseny (Ars Longa Kamaraegyüttes)

10.18132/LFZE.2014.3

Theses of DLA doctoral dissertation

CSABA NAGY

THE RHETORICAL WAY OF THINKING IN
THE OBOE-CANTATAS OF
G. PH. TELEMANN'S DER HARMONISCHE
GOTTESDIENST

The Liszt Academy of Music
Studies in History of Art and Culture
Doctoral Program No. 28

Budapest

2013

I. Background of the research

The inquiry of interpretation of Baroque music has been a major topic since the beginning of my career. In addition to a throughout study of compositional devices as well as structure and harmony, a raised understanding of the art of rhetoric and rhetorical analysis can largely contribute in the process of obtaining proper knowledge of the music of this period. While the determining role of rhetoric-oriented reasoning in Baroque music has been remarked by several musicologists already in the beginning of the 20th century, the implication of these ideas in performance practice received far less attention. Specialized literature has mainly been concerned with the history and role of the rhetorical way of thinking, usually providing as well a description of rhetorical figures. Dietrich Bartel's *Musica Poetica* (London: University of Nebraska Press, 1997) and Hans-Heinrich Unger's *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik* (Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1941) has long been references in studies concerning this topic and have been of major importance while carrying out my research.

In more recent bibliography, Judy Tarling's book, *The Weapons of Rhetoric, (A Guide for musicians and Audiences,*

Corda Music, 2004) has been outstanding, in which the author's aim is to highlight the connection between an advanced practice of the rhetorical way of thinking and its influence on musical performance. In my dissertation I attempted to follow this direction, emphasizing the interrelation of rhetorics and performance practice by a detailed analysis of the oboe-cantatas of G. Ph. Telemann's *Der Harmonische Gottesdienst*.

II. Sources

In my research the writings of theorists relating to the topic and contemporary to the Baroque period have been of capital importance. Amongst these Johann Mattheson: *Der Vollkommene Cappelmeister* (Hamburg: Verlegts Christian Herold, 1739. Modern edition: Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999), Johann Joachim Quantz: *Versuch* (Berlin: 1752. Hungarian edition: Budapest, Zeneműkiadó, 2011), Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis* (Rome: Francesco Corbelletti, 1650), and Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes IIe partie* (Berlin und Königsberg: J. G. Decker und G. L. Hartung, 1776) have been primary. To a better interpretation of the works of these theorists the studies and research of 20th and 21th century musicologists has been a great supply. I would

like to mention here Wolf Hobohm and Hartmut Krones, who, with their outstanding work, largely contributed to the international Telemann-research (Wolf Hobohm: „Deutlichkeit“ als kompositorisches Prinzip bei Telemann, Hartmut Krones: Zur musikalischen „Rhetorik“ in G. Ph. Telemanns Kantaten In: Novak, Adolf / Eichhorn, Andreas (ed.): Telemann's Vokalmusik. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2008). Other important sources have been Jan Wilbers's Musikalisches Rhetorik im Bachs Matthäus Passion, Walter Heinz Bernstein's Die Musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750 (Leipzig: Ebert Musik Verlag, 1994), Frode Thorsen's Georg Philipp Telemann Der Harmonische Gottesdienst (London: Toccata Classics TOCC 0084, CD booklet 2012), Steven Zohn's Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works (Oxford: University Press, 2008), Robert Donington's A Performer's Guide to Baroque Music (Hungarian edition in Budapest: Zeneműkiadó, 1978), Nikolaus Harnoncourt's Music as Speech: Ways to a New Understanding of Music (Hungarian edition in Budapest: Editio Musica, 1988), Claude V. Palisca's Baroque Music (Hungarian edition in Budapest: Zeneműkiadó, 1976), Géza Klembala's PhD Dissertation Rhetorical Elements in

Monteverdi's *Vocal Art* (The Liszt Academy of Music, Budapest, 2005) and Tibor Pintér's PhD Dissertation *Affect and Ration* (ELTE BTK, Doctoral Programs in Aesthetics, Budapest 2001).

Since modern editions of Baroque works can occasionally contain misleading notes and information, I considered to be relevant to examine the analyzed pieces from manuscripts or facsimiles from the Baroque period.

III. Method

The novelty of my method is due to the approach of the topic. As a performer, I aimed to make theoretical knowledge applicable for the use of today's performing musician, deepening the relation between theory and practice. Judy Tarling's above mentioned work oriented me in this practical approach. In my dissertation I did not want to suggest the reader concrete and exclusive instructions, but to draw attention to certain factors which are present in the score, and could propose keys to reading that can influence the idea of interpretation and of the music itself. As a basis for my analysis vocal examples have been chosen, since according to my opinion, rhetorical references can be observed in a more

direct way. Another objective has been to suggest rhetorical hints in purely instrumental music as well. For this reason, after the analysis of the cantatas, I choose two movements from two oboe – sonatas by Telemann (a-minor Twv 41: a3, g-minor Tafelmusik III. Nr. 5), and used them to highlight certain elements that can be observed in the cantatas as well, where, due to their textual background, their musical meaning and character can be easier understood and retraced. A careful attention has been drawn to certain momentum, where the composer uses more than one rhetorical figure.

IV. Results

A considerable part of the oboe – repertory comes from the Baroque period. For this reason a certain awareness of the main tendencies of this epoch is of fundamental importance for oboe players. In the preserved musical material and in the modern editions based on facsimiles we find only few instructions in regard to performance. In my opinion it can be very useful to today's performer to get insight into the most determinant way of musical thinking of the Baroque era. The art of rhetorics has long been considered primarily by performers and teachers of modern instruments, as a purely theoretical parameter, unrelated to the performing process.

Drawing light to the practical aspect of the rhetorical way of thinking is the main result of my research. As a performer specialized in both Modern and Baroque repertoires, it is a vivid personal experience that these hints can be used by colleagues playing either on modern or on early instruments. Another fact of special importance is that the result of my research bears a practical aspect which makes it adaptable and applicable in music education as well, a proper knowledge of the different styles being a basic requirement in all the educational levels. In my experience the importance of the impact of the rhetorical way of thinking on historically informed performance practice is a so far hardly discussed area.

V. Documentation of activities in connection with the thesis

CD recordings:

J. S. Bach: Magnificat in E-flat major TXCD-009 (Ars Longa Choir and Orchestra, 1999), J. S. Bach: Christmas Cantatas MAE-003 (Ars Longa Choir and Orchestra, 2000), Noël English Renaissance and French Baroque Christmas Music OVA-031 (Musica Profana 2002),
S. Kusser: Orchestral suites, volumes I. & II. HCD 32337

(Aura Musicale, 2005), HCD 32552 (Aura Musicale, 2007), S. Kusser: Two Serenatas HCD 32633 (Aura Musicale, 2010)

Concerts:

June 1, 2004. J.S. Bach: Brandenburg concerto no.2, MTA Congress Hall (Patrick Henrichs, Anneke Boeke,

János Pilz, Aura Musicale)

June 16, 2006. J.S.Bach: oboe-d'amore concerto in C-major, Eszterháza, Castle Concerts (Aura Musicale)

August 17, 2007. Summer Chamber Music Festival of Miskolc, Miskolc, opening concert in the Deszka Church, Miskolc, Baroque chamber music (Balázs Szabó, organ)

August 24-26, 2007. Kusser: Orchestral suites, Schleswig-Holstein Musik Festival, (Aura Musicale)

December 22, 2008. Palace of Arts, Orfeo Orchestra, Purcell Choir, J.S.Bach: Cantatas BWV 64, 63 and 121, Magnificat in D major

December 7, 2010. Marcello: oboe-concerto in d minor, Reformed Theological University of Debrecen, Ceremonial Hall, Early Music Ensemble of Debrecen University

June 22, 2012. Sopron, Early Music Days, J. S. Bach: Brandenburg concertos nos. 1-2 (Capella Savaria)

July 20, 2013. Budapest, St. Michael's Church, A. Marcello: oboe-concerto in d minor (Ars Longa Chamber Orchestra)