10.18132/LFZE.2011.5

I. Ószövetségi témájú oratóriumok Händel előtt

1. Ószövetségi történetek

2. Összefoglalás az oratóriumok előadásainak időpontjairól és helyszíneiről

3. Oratóriumokat is írt szerzők egyéb műfaji meghatározású, ószövetségi témájú művei

1. Ószövetségi történetek

Händelt megelőzően a zeneszerzők sokféle ószövetségi történetet feldolgoztak oratóriumaikban. A művek címei vagy személyek neveit vagy egy-egy konkrét eseményt fogalmaznak meg. Vannak olyan ószövetségi szereplők, akiknek az élete több történetre is enged következtetni, így nem mindig állapítható meg pontosan a címből a mű „cselekménye". Nehezebb viszont az olyan nevek mögött meghúzódó történetek feltárása, amelyek több, azonos nevű személyre is utalhatnak – ilyen többek között Jonatán, Joás és Jehosafát.[1] A konkrét személyeket feldolgozó művek témái között szerepelhet próféta, főpap, bíró, király, a nép aktuális vezetője vagy a nép megmentője.

Próféták

A próféták kronológiai sorrendje a következő: Mózes, Debora, Sámuel, Nátán, Illés, Jónás, Izajás, Jeremiás, Dániel. Az oratóriumokban kizárólag izraelita prófétákról van szó, akiknek az volt a feladatuk, hogy Isten üzenetét közvetítsék. Ez általában a kiválasztott népnek szólt, ám egyes nagy próféták az idegen népek ellen is jövendöltek. Emellett meg

[1] A bibliai nevek helyesírásakor a katolikus Biblia szerinti írásmódot követem (*Biblia – Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás* Budapest: Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1992).

10.18132/LFZE.2011.5

kellett küzdeniük a hamis prófétákkal is. A Biblia szerint: *„A prófétaság Izraelnek sajátos jelensége, az isteni gondviselés egyik módja a választott nép vezetésére.”*[2]

Mózes

A Biblia Mózest tekinti közöttük a legnagyobbnak, akivel Jahve beszélt (Számok könyve 12,6-12,8), és akinek odaadta a Tízparancsolatot Izrael számára. Három olyan mű van, mely címében utal erre az eseményre (*Dio sul Sinai* – Isten ugyanis e hegy lábánál kötött szövetséget az ő népével): Fortunato Chelleri, Francesco Bartolomeo Conti és Antonio Giannettini egy-egy oratóriuma. (1. kép)

Mózes életének számos eseménye megihlette a zeneszerzőket. Születésének történetét dolgozza fel *Il nascimento di Mosé* címmel Vincenzo De Grandis (ii), de idetartoznak a *Mosé liberato dal Nilo* (Francesco Gasparini két műve, valamint Giuseppe Porsile), és a *Mosé bambino esposto al Nilo* című oratóriumok is (Giacomo Cesare Predieri). Ezt követi a *Mose in Egitto* (Francesco Maria Bazzani), valamint a *Mosé nell’Egitto* (Ignazio Maria Conti), mely két eseményre is utalhat: 1. a fáraó lánya felneveli Mózest, aki meglátogatja a hébereket, akikkel kényszermunkát végeztetnek az egyiptomiak. (Mózes ekkor megölte azt az egyiptomi férfit, aki ütlegelte az egyik hébert. Mivel a gyilkosság kitudódott, Mózes elmenekült.) 2. Mózes visszatérése Egyiptomba, az Úr utasítására, hogy szabadítsa ki népét. Az Egyiptomból való menekülés utáni esemény Mózes házassága Cipporával: ezt dolgozza fel Vincenzo De Grandis (ii) *Il matrimonio di Mosé* című oratóriuma. (Egy másik lehetséges elképzelés a cím alapján az a történet, mely szerint Mózes a pusztában is kötött házasságot. Ekkor egy kusita nő lett a felesége, ám ez a frigy nem tetszett Áronnak és Mirjamnak, ezért az Úr leprával sújtotta Mirjamot.) Az el nem égő csipkebokor történetével foglalkozik az *Il mistico Roveto* (Giovanni Battista Bassani) és az *Il roveto di Mosé* (Giovanni Battista Casali) mű, amikor Isten hegyénél, a Hórebnél megjelent neki az Isten angyala a tűz lángjában.[3]

Ezután újra Egyiptomban találjuk Mózest egészen addig, amíg ki nem vezeti Izrael népét az országból. Antonio Bencini írt művet a fáraó zsarnokságából megszabadító Mózesről (*Mosé liberato dalla tirannia di Faraone*), Flavio Carlo Lanciani (*Pharaonis poena mendacium amoris*) és Vivaldi (*Moyses Deus Pharaonis*). A fáraó és serege azonban üldözni kezdte a menekülő zsidókat, akik átkeltek előttük a Sás-tengeren. Ennek két hagyománya ismert: az egyik szerint Isten keleti széllel szorította vissza a vizet, a másik szerint pedig azért vált ketté a víz, mert Mózes rácsapott a botjával. Mindenesetre az egyiptomiak már nem

[2] *Biblia*, 800. oldal
[3] A Hóreb elnevezést váltakozva használja a *Biblia* a Sínai névvel.

10.18132/LFZE.2011.5

jutottak át, mert „az Úr a tűz- és felhőoszlopból rátekintett az egyiptomiak seregére és megzavarta. Akadályozta a szekerek kerekét, ezért csak bajjal jutottak előre.” (Kivonulás könyve, 14,24-14,25) Mózesnek pedig megparancsolta, hogy nyújtsa ki kezét a tenger fölé, hogy a víz visszaáramoljon a helyére. Így az egyiptomiak mind odavesztek. Ezt a történetet feldolgozta Nicola Fago (*Il Faraone sommerso*) és Antonio Masini (*Sommersione di Faraone*).

Ezt követi a negyven évig tartó pusztai vándorlás, melynek egyik csodája a manna hullása volt (Antonio Biffi: *La manna in deserto*): „Amikor a harmatozó felhő felszállt, a puszta talaján valami finom szemcsés dolog volt, olyan, mint a dér a földön. … Hanem amikor a nap erősen kisütött, elolvadt.” (Kivonulás könyve 16,14; 16,21) Egy másik pusztai esemény Refidimnél történt, a vándorlás újabb helyszínén, ahol nem volt ivóvíz. Ezért Mózes Isten parancsára ráütött botjával a sziklára Hórebnél, és abból víz fakadt. Ezt a történetet örökíti meg Bassani *Mosé risorto dalle acque* oratóriuma. A zsidó nép többször is zúgolódott Mózes ellen a pusztában hol a szomjúság, hol pedig az éhínség miatt. Egy ilyen alkalommal az Úr tüzes kígyókat küldött az elégedetlenkedőkre, akik közül sokan meghaltak a kígyómarás miatt. (Égető fájdalmat érzett az, akit megmart egy ilyen kígyó, tehát elnevezésük innen ered.) Ezt látva a nép megkérte Mózest, hogy járjon közbe értük az Úrnál. Az Úr parancsa ez volt: „Csinálj egy tüzes kígyót s erősítsd egy póznára. Akit marás ért s rátekint, életben marad!” (Számok könyve 21,8) Ezt az eseményt örökítette meg Chelleri (*Il serpente di bronzo*) és Hasse (*Serpentes ignei in deserto*). Mintegy a pusztában történteket foglalja össze címével az *Il fatti di Mosé nel deserto* című oratórium (Pasquini). Néhány szerző írt még művet Mózesre utaló címmel, ám ezek nem sorolhatóak be az említett események egyikébe sem: *Mosé* (Perti), *Il Mosé legato di Dio* (Colonna), *Mosé preservato* (F. B. Conti).

Debora

Debora prófétaasszony és Bárák éneke Jahvének mond köszönetet a győzelemért, melyet Sziszera fölött arattak az izraeliták. Debora egyben Izrael egyik bírája is volt, és Isten parancsát közvetítette Báráknak, amikor harcra szólította fel Sziszera ellen. Azt is elárulja neki, hogy a dicsőség nem az övé lesz. Ezért kerülhetett be egyes oratóriumok címébe Jáel neve, aki a gyalog menekülő Sziszerának búvóhelyet adott, majd az alvó férfi fejébe sátorcöveket vert úgy, hogy azzal a földhöz szegezte. (Sziszera egyébként azért menekült Jáel férjének sátrához, mert közöttük béke volt.) Az oratóriumok címei tehát a három szereplő közül válogatnak, ám Deborát is párosítják valamelyik főszereplővel. Giuseppe Vignola: *La Debbora profetessa guerriera*; Draghi: *Debora e Jaele.* Több mű címében Sziszera elestét

10.18132/LFZE.2011.5

fogalmazza meg vagy az ő nevét szerepelteti: *Interfecto Sisara* (Carissimi), *Il disfacimento di Sisara* (Fux és Giovanni Marco Martini); *Il Sisara* (Legrenzi) és *Sisara* (Giuseppe Porsile).

Sámuel

Sámuel születésének történetét dolgozza fel Giovanni Maria Casini *La nascita di Samuele* című oratóriuma. Sámuel apjának két felesége közül Hanna meddő volt. A család minden évben áldozatot mutatott be Istennek Silóban[4]. Egyszer Hanna sírva könyörgött az Úrhoz, hogy ajándékozza meg egy fiúval. Imája meghallgatásra talált, gyermekének pedig a Sámuel nevet adta („Isten meghallgatott, akit Isten ígért"). Később Sámuelt elvitte Silóba: „S lám az Úr teljesítette kérésemet, amellyel hozzá fordultam. Ezért is átengedem (fiamat) az Úrnak, egész életére átengedem az Úrnak." (1 Sámuel könyve 1,27-1,28) Sámuel próféta volt Izrael utolsó bírája. Érdekes módon sem a Saulról, sem pedig a Dávidról szóló oratóriumokban nem szerepel neve, pedig mindkettőjüket ő kente fel Izrael királyává.

Nátán

Dávid és Salamon uralkodásának idején volt próféta Nátán, aki krónikát is írt a két király uralkodásáról. Dávid királynak megmondta, hogy a fia – Salamon – fog templomot építeni az Istennek. Porsile *Il zelo di Nathan* művének címéről sajnos nem derül ki pontosan, hogy a próféta mely tettét örökíti meg. Legismertebb története azonban az, amikor Dávidot megfeddte Batsebával való kapcsolata miatt, illetve amiatt, ahogyan ennek érdekében megölette Uriját. Dávidnak ugyanis megtetszett az éppen fürdő Batseba, és elhívatta magához, majd teherbe ejtette. Ezt követően már csak az volt a célja, hogy az asszony férje, Urija elessen az ammoniták elleni csatában. Erről seregének legmagasabb rangú tisztje, Joáb gondoskodott, akit Dávid levélben kért meg erre (2Sámuel 11, 15). Amikor a gyász ideje letelt, elvette az asszonyt, és fia született tőle. Nátán próféta erre így szólt: „Elveszem a szemed láttára asszonyaidat és odaadom őket más valakinek, hogy napvilágnál asszonyaiddal háljon. Te titokban tetted, de én egész Izrael szeme láttára, napvilágnál viszem ezt végbe!" (2 Sámuel könyve 12,11-12,12) Erről a megalázásról szól talán a *David umiliato*, Chelleri műve. E szavakra Dávid megbánta tettét. A próféta azt válaszolta, hogy Dávid nem fog meghalni, csak a fia, akit Batseba szült. Címében pontos meghatározást ad Carlo Agostino Badia: *Il*

[4] Siló volt a vallási élet központja, mert itt állt a szent sátor, a szövetség sátra, melyben a frigyládát őrizték. Ez volt az istentiszteleti és áldozati hely a zsidóknak a pusztai vándorlás korától Salamon templomának elkészültéig.

10.18132/LFZE.2011.5

pentimento di Davide és Giovanni Francesco Garbi két műve: *David penitente; Il trionfo del celeste amore nel pentimento di Davide.*

Illés

Több esemény feldolgozására adott lehetőséget Illés próféta élete. Más prófétákhoz hasonlóan az ő története is összefügg egy királyéval: működése alatt uralkodott Izraelben Acháb király. A királynak először szárazságot jövendölt a próféta, melynek következményeként kiszáradt a Kerit patak, mely a csapás idején a próféta menedékhelyéül is szolgált. Draghi műve a bőkezű özvegyről (*La vedova generosa*) talán azt a történetet dolgozza fel, mely szerint a patak kiszáradása után egy özvegyasszony gondoskodott Illésről Careftában. A műben talán helyet kapott még az özvegy fiának feltámasztása is.[5] Isten először a szárazság csapásával próbálta meg elhitetni, hogy egyedül ő az Isten. Éppen azért küldte tehát Illést, hogy fellépjen a király és a felesége ellen, mert a királyné a bálványimádást akarta rákényszeríteni a népre. Ennek a vallási vitának volt a legemlékezetesebb napja a Kármel hegyén tartott áldozati nap, melynek eseményeit talán csak az *Elia sacrificante* című Domenico Gabrielli-mű örökíti meg. Illés küldetésének lényege, hogy a nép válasszon Baál, a főníciaiak és a kananeusok természetistensége és Izrael Istene között. A próbatétel abban állt e napon, hogy Baál vagy Isten gyújt-e be az áldozatul előkészített bika alá. Először a Baál-pártiak kaptak esélyt, akiket Illés így bíztatott: „Szólítsátok hangosabban, hiszen isten! Hátha belemélyedt gondolataiba vagy kiment, esetleg úton van vagy éppen elaludt, és föl kell ébreszteni." (1 Királyok könyve 18,27) Végül Izrael Istenének „győzelme" után a 450 Baál-prófétát lemészárolták.

Istennek köszönhette Acháb azt is, hogy az ostrom alá fogott Szamaria győzedelmeskedhetett az arámok fölött. („Látod ezt a hatalmas sereget? Nos, még ma kezedbe adom, hogy megtudd: az Úr vagyok." – 1 Királyok könyve 20,13) Ez a történet szerepel Attilio Ariosti *Le profezie d'Eliseo nell'assedio di Samaria* című oratóriumában. Néhány szerző művének a címe nem utal ilyen pontosan egy-egy eseményre, hanem csak a próféta nevét említi: *Il profeta Elia* (Badia), *La profezia d'Eliseo* (Colonna), *Il zelo animato, ovvero Il gran profeta Elia* (Francesco Mancini) és *Elia* (Pietro Torri).

A királyné, Izebel egyik legemlékezetesebb aljassága az volt, amikor segített férjének birtokba venni Nabot szőlőskertjét, aki nem volt hajlandó azt a királynak eladni sem jó pénzért, sem pedig egy jobb kertért. Izebel közbenjárása révén a szerencsétlent

[5] Erről, valamint a liszt és olaj csodájáról részletesebben ír a *Biblia* a Királyok könyvében (357. oldal).

10.18132/LFZE.2011.5

agyonkövezték. Illés rögtön közvetítette az Úr szavait a királynak, mire ő megbánta bűnét, az Úr pedig enyhítette a büntetést: „Mivel megalázkodott előttem, nem hagyom, hogy életében rátörjön a baj házára, majd csak fia idejében sújtom házát romlással." (1 Királyok könyve 21,29) Caldara *Naboth,* valamint Carlo Arrigoni *Il pentimento d'Acabbo doppo il rimprovero della strage di Nabot* műve az, mely bizonyosan ezt a gyilkosságot dolgozza fel. Kétséges azonban, hogy az Izebel nevét tartalmazó oratóriumcímek mely eseményt örökítik meg: Nabotét vagy a Kármelen történteket. Ugyanis ez volt az a két esemény, mellyel kapcsolatba hozható a királyné: *La Jezabel* (Pietro Paolo Bencini), *Jesabelle* (Carlo Francesco Pollarolo) és *Jezabelle* (G. C. Predieri) címmel szerepel. Illés prófétai működése azzal ér véget, hogy felkeni utódjául Elizeust, ám több történetéhez hasonlóan ezt sem került megzenésítésre.

Jónás

A tizenkét kis próféta közül csupán Jónás nevével találkozhatunk oratóriumcímekben. A Biblia szerint „a könyvet szórakozás és tanítás céljából írták"[6]. Jónás menekülni akart az isteni küldetéstől, mely Ninivébe szólította. Engedetlensége miatt a hajó, melyen vízre szállt, viharba került, és csak akkor ült el, amikor a matrózok Jónást a tengerbe vetették. Miután Jónás megmenekült, elment Ninivébe, hogy a város pusztulását hirdesse. Az ott lakók hite megmentette Ninivét, ám Jónás saját halálát kéri Istentől. Az Úr irgalmas hozzá, és nem hagyja, hogy a város határában meghaljon. *Il Giona* (Bassani) és *Jonas* (Carissimi és Jean-Noël Hamal) címmel írt művek mutatják be a próféta történetét, akit Jézus előképének is tartanak.

Izajás

A Júdában tevékenykedő Izajás (Ézsaiás) próféta feladata az volt, hogy hirdesse Izrael és Júda összeomlását, mely be is következett ie. 723-ban. Ennek kiváltó oka az volt, hogy Damaszkusz és Izrael Júdával akart egyesülni Asszíria ellen, ám Júda királya inkább az asszírokkal kötött szövetséget. Ezt követően Asszíria végigdúlta Izraelt. Izajás megjövendölte Jeruzsálem kifosztását és azt, hogy előkelőit Babilonba fogják hurcolni. De arról is szólt, hogy Jeruzsálem megszabadításában Isten segítségükre lesz: „Ezért az Úr ezt mondja Asszíria királya felől: Nem hatol be ebbe a városba, nyilat sem lő ki ellene. Pajzzsal sem támadja meg és sánccal se veszi körül. Azon az úton, amelyen idejött, visszatér; a városba be nem hatol – ezt mondja az Úr. Mert oltalmazom ezt a várost és meg is szabadítom, magamért és

[6] *Biblia*, 816. oldal

10.18132/LFZE.2011.5

szolgámért, Dávidért." (Izajás 38,33-38,35) Izajás jövendölte meg először a Messiás eljövetelét, mely könyvének második szakaszát képezi *Az Immánuel-könyv* címmel. Talán erre utal Caldara műve: *Le profezie evangeliche di Isaia.*

A próféta működése alatt több király is váltotta egymást Júdában. Egyikük Ezékiás volt (a Biblia Hiszkijának nevezi), aki nem csupán megtartotta az Úr parancsait, hanem rendeleteivel központosította is az istentiszteletet. Így könnyebben meg tudta akadályozni a bálványimádást. E célból törte össze a rézkígyókat (erről részletesebben Mózesnél írtam). Nevével fémjelzett oratóriumot írt I. M. Conti (*Ezechia*), és Carissimi (*Ezechias – Aegrotante Ezechias*).

Jeremiás

Jeremiás volt az egyik legnagyobb próféta Júdában. Élete során több király is uralmon volt az országban és kapcsolatban állt vele, így például Jozija (a vallási reformok bevezetője), Joachasz, Jojakim (aki megsemmisítette a próféta írástekercseit), Jojachin és Cidkija (aki Júda utolsó királya volt).[7] A próféta jövendölése Jeruzsálem pusztulásáról és a zsidók babiloni fogságba hurcolásáról még életében bekövetkezett. (2. kép)

Nebukadnezár, a babilon király azonban különös figyelmet szentelt Jeremiásnak. A város és a király, Cidkija vesztét okozta az ínség is, aki épp emiatt menekült el Jeruzsálemből, ám a kaldeusok elfogták, és királyukhoz vitték, aki ítélkezett fölötte. „Fiait Cidkija szeme láttára lemészároltatta, magát Cidkiját pedig megvakíttatta, majd láncra verve Babilonba hurcolta." (2 Királyok könyve 25,7) Róla szól Caldara (*Sedecia*) és Legrenzi műve (*Il Sedecia*). Jeruzsálem pusztulásának történetét dolgozta fel Colonna és Luca Antonio Predieri, mindketten *La caduta di Gerusalemme* címmel. (E művek szövegeikben talán Jeremiás siralmaira támaszkodnak.)

Tommaso Pagano *La fornace di Nabuc di Nasor* (azaz Nebukadnezár égetőkemencéje) művének története már Dániel könyvéhez kapcsolódik. Kaldeus férfiak ugyanis bevádoltak három ifjú zsidót, amiért nem borultak le a király által építtetett aranyszobor előtt, és nem imádták azt. Ezért tüzes kemencébe vetették őket: „Mivel a király szigorú parancsára a kemencét a szokásosnál is jobban befűtötték, úgyhogy a lobogó tűz megölte azokat a férfiakat, akik Sadrakot, Mesakot és Abednegót bevetették." (Dániel 3,22) Az Úr angyala azonban megmentette az ifjakat, akik áldották az Istent a kemencében. Erre már a király is

[7] A katolikus *Biblia* említi így ezeket a neveket, ám azonosításuk nem volt egyszerű, ugyanis az oratóriumok címei a Károli-féle neveket használják. Jozija helyett Jósiás, Joachasz helyett Joáház, Jojakim helyett Joákim, Jojachin helyett Joákin, és Cidkija helyett Sédékiás szerepel.

10.18132/LFZE.2011.5

elismerte az Úr nagyságát: „Aki káromolja Sadrak, Mesak és Abednegó Istenét, azt vágják darabokra, háza meg változzék szemétdombbá! Nincs ugyanis más Isten, aki ki tudna szabadítani a szorongattatásból.” (Dániel 3,29) Jeremiás élete Egyiptomban ért véget. Az Úr hajlandó kiszabadítani népét a babiloni fogságból azzal a feltétellel, hogy nem mennek Egyiptomba. Ám a nép nem hallgatott a jövendölésre, és a zsidók Jeremiást is magukkal vitték. A próféta utolsó napjainak eseményeit dolgozza fel Gaetano Maria Schiassi műve, *Geremia in Egitto* címmel.

Dániel

Dániel próféta élete is összekapcsolódott több királyéval. Nebukadnezár elhurcolta az újbabiloni birodalomba, ahol megfejtette a király álmát, mely be is teljesedett. Eszerint kiűzték az emberek közül, a vadak között lakott, füvet legelt és az eső öntözte. Akkor térhetett vissza az emberek közé, amikor elismerte, hogy az Isten a királyok fölött áll. A király gőgjének büntetéséről szól Giovanni Battista Tomasi műve (*La superbia punita, ovvero Il Nabuccodonosor*), sorsának megjövendöléséről pedig Perti *Profetia di Nabucodonosor* oratóriuma. Két mű azonban csak az uralkodó nevét idézi címében, így annak bármelyik történetét feldolgozhatja (Pirro Albergati és Ariosti egy-egy oratóriuma).

Baltazár volt az újbabiloni birodalom utolsó királya. Egyik lakomáján titokzatos írás jelent meg a palota falán, melyet egy emberi kéz ujjai írtak. Saját „bölcsei” azonban nem tudtak magyarázattal szolgálni a jelenséget illetően. A királyné, aki nem vett részt a lakomán, azt tanácsolta fiának, hogy Dániellel fejtesse meg az írást. A próféta a szemére vetette, hogy bár ismerte apja, Nebukadnezár bukását és annak okait, ő maga sem alázkodott meg (a lakomán is az arany, ezüst, réz, vas, fa és kő isteneit imádta), pedig nem ezeknek az „isteneknek” köszönheti sorsát. „Az írás, amelyet felrótt: Mené, mené, tekél és parszin. A szavaknak ez a jelentésük: Mené: Isten számba vette a királyságodat, és véget vetett neki. Tekél: megmért a mérlegen és könnyűnek talált. Parszin: feldarabolta országodat, aztán a médeknek és a perzsáknak adta.” (Dániel 5, 25-5,28) A királyt aznap éjjel meg is gyilkolták, az országot pedig elfoglalta a méd Dárius. E lakoma eseményeit dolgozta fel Albergati (*Il convito di Baldassare*) és Pollarolo (*Il convito di Baldassar*). Valószínűsíthető, hogy a *Baltazar – Baltazar Assyriorum rex* című Carissimi-oratóriumnak is ez a történet szolgált alapjául. (3. kép)

Dániel próféta életének egyéb eseményeire épülhetnek az alábbi művek: *Oratorio di Daniele profeta* (Carissimi), *Daniele* (talán Francesco Foggia műve) és *Daniello* (Hasse).

10.18132/LFZE.2011.5

Dániel prófétával kapcsolatos Zsuzsanna története is. A két vénnek azért hitt a nép, mert a bíráik voltak. Ám Dániel leleplezte a hamis vádat, így Mózes törvényeinek értelmében ugyanaz a büntetés vonatkozott a hamisan tanúskodókra, mint amivel a vádlottat akarták sújtani. Azért haltak meg, mert a házasságtörés bűnéért halálbüntetés járt. Zsuzsanna és a két bíró történetét különböző címekben fedezhetjük fel. Gyakran találkozhatunk Zsuzsanna nevével (Bassani, P. P. Bencini, Sebastiano Cherici, Tomasi, Benedetto Vinaccesi), de vannak olyan szerzők is, akik az ártatlanság védelmének vagy győzelmének említésével utalnak rá (Giovanni Carlo Maria Clari, Carlo Pallavicino, Lanciani). (4. kép)

Főpapok

A következő csoportba sorolhatóak a főpapok: Áron, Eleázár, valamint Jonatán és Simon a Makkabeusok közül. (Jehojada főpap szerepéről bővebben Júda királyainál írok majd.) A főpapok több ószövetségi történetben is szerepelnek, így megismerésük nélkülözhetetlen.

A Makkabeusok története valójában a vallásért és a szabadságért folytatott háború volt.[8] Első nevezetes tagja Mattatiás volt, aki a hellenizmus ellen kelt harcra népével. Ellenségük Szíria királya, Antiochusz Epifánész, aki megszentségtelenítette templomukat azáltal, hogy az olymposi Zeusz oltárát felállította a külső oltár helyén. A főisten mellett pedig magának is hasonló tiszteletet követelt. A Makkabeusok előbb Mattatiás, majd az ő halála után Júdás vezetésével vették fel a harcot Antiochusz és emberei ellen. Júdást testvérei követték a nép vezetésében, akik főpapok is voltak: előbb Jonatán, majd Simon. Talán az ő küzdelmeikről szól Giovanni Bicilli *Oratorio dei Maccabei* című műve.

Több mű is van, amely címében a „madre" kifejezést használja a Makkabeusokkal kapcsolatban. Ám ezt a kapcsolatot nem a Makkabeus család tagjaival kell azonosítanunk, hanem sokkal inkább a Makkabeusok könyvével, melyben leírták. A zsidók üldözése során véghezvitt kínzásokról szóló történetek egyike a hét testvér vértanúságáról szól. Antiochusz Epifánesz sertéshúst akart etetni velük, ám ők inkább a halált választották, semmint megszegjék törvényeiket. Az ifjakat egymás után kínozták halálra, melyet anyjuk végignézett. A legfiatalabbnak gazdagságot, boldogságot, magas tisztségeket és barátságát ajánlgatta a király – aki ezt megelőzően hat fiút kínoztatott halálra –, ám az nem hallgatott rá. Ekkor a király rávette az anyát arra, hogy beszéljen a fiával. Az anya megtette: „Ne félj ettől a

[8] A Makkabeus („kalapács") elnevezést először Júdásra alkalmazták seregeket érő megsemmisítő csapásai miatt. Később azonban testvérei is megkapták ezt a ragadványnevet. A Makkabeus-fölkelés egyébként azon néhány történelmi esemény egyike, mely pontosan meghatározható: ie. 168-165 tartott. A *Biblia* által meghatározott időpontokról részletesebben: 1429-1435. oldal

10.18132/LFZE.2011.5

hóhértól, légy méltó bátyáidhoz! Vállald a halált, hogy a könyörület napján majd bátyáiddal együtt visszakapjalak." (2 Makkabeusok könyve 7,29) Végül ő maga is meghalt. E szörnyű történet megzenésítői közül többen az anya szemszögéből „nézték végig" a kínzást – erre következtethetünk a címekből. Ariosti (*La madre dei Maccabei*), Badia (*Il martirio de'Maccabei*), F. B. Conti (*L'osservanza della divina legge nel martirio de'Maccabei* és *Il martiro della madre de'Maccabei*), Giuseppe Fabbrini (*La madre de'Maccabei*), Fux (*La donna forte nella madre de'sette Maccabei*), Porsile (*La madre de'Maccabei*) és Torri (*Le martir des Maccabées*).

Bírák

A bírák mindig fontos szerepet töltöttek be Izrael életében. Korszakuk az Egyiptomból való kivonulás (ie. 1290) és a Salamon-féle templom felépítése (ie. 931) közé tehető. A tizenkét bíró közül csak néggyel találkozunk oratóriumokban: Debora (akiről bővebben a prófétáknál írtam), Gedeon, Jiftach és Sámson. Ennek nyilván az az oka, hogy a többi bíróról (Otniel, Ehud, Samgar, Tola, Jair, Ibszán, Elon és Abdon) keveset ír maga a Biblia is. A bírák többnyire a háborúkban vezették a népet és ítélkeztek. Isten választotta ki őket: megjelenésükre a zsidók Istenhez való hűtlensége miatt volt szükség. Jahve mindig előkészítette a bírák sikerét a nép előtt azzal, hogy előbb megsanyargattatta a zsidókat hűtlenségük miatt valakivel, akitől aztán a bíró megmenthette népét. (Így például Debora esetében a kánaániak hatalmában volt Izrael.) A nép is hamar megtanulhatta, hogy vallástalanságának jutalma az elnyomatás, és ha visszatérnek Istenhez, akkor győzedelmeskednek.

Gedeon

Gedeon bíráskodása idején az izraeliták Midián uralma alá kerültek, aki mindig letarolta a földművelő zsidók vidékeit úgy, hogy semmijük sem maradt. Az Úr angyala megjelent Gedeonnak, és felszólította, hogy szabadítsa ki Izraelt. Ehhez először Baál oltárát kellett lerombolnia, és ennek helyén építeni egyet az Úrnak. A város lakói meg akarták ezért ölni Gedeont, ám apja így felelt: „Ha isten, védje meg saját magát, hiszen Gedeon lerombolta oltárát." (Bírák könyve 6,31) Gedeon felkészült a midiániták elleni harcra egy nagy sereggel, ám az Úr lecsökkentette számukat, így háromszáz emberrel nyert Gedeon a midiániták ellen. „Míg a háromszáz ember fújta a harsonát, az Úr az egyik ember kardját a másik ellen fordította az egész táborban." (Bírák könyve 7,22) Az izraeliták hálából megkérték Gedeont, hogy legyen a királyuk, ám ő ezt visszautasította, hiszen az Úr az ő uralkodójuk. Ezután

10.18132/LFZE.2011.5

negyven évig bíráskodott Izrael fölött, ám halála után az izraeliták újra Baált kezdték imádni. Történetéről Vignola (*Il Gedeone geroglifico*) írt művet.

Gedeonhoz kapcsolódik Abimelek története is, aki Gedeon egyik fia volt a hetven közül. (Gedeonnak több felesége is volt, ami Keleten a hatalom és a függetlenség jele.) Egy kivételével megölte testvéreit, hogy ő lehessen a király Szichemben, ahol önálló országot akart alapítani. Csak a legkisebb fiú, Jotam menekült meg, mert elrejtőzött. Amikor Abimelek király lett, Jotam elmenekült, de előbb még elmondta átkát, mely szerint e tettéért meg fog halni Abimelek és azok, akik őt hatalomra segítették. Abimelek három évig volt király, mert utána fellázadtak ellene. Az utolsó harcban egy asszony a fejéhez vágott egy malomkövet. Abimelek leszúratta magát fegyverhordozójával, nehogy kitudódjon, hogy egy nő ölte meg. (Lanciani egyik műve szól róla: *Excidium Abimelech.*)

Jiftach

Az egyik legtöbbször feldolgozott téma Jiftach és lányának története. A bíró történetét otthonról, Gileádból való elkergetésétől kezdődően meséli el a Biblia. Gileád – Izraelnek a Jordántól keletre fekvő területe – ez idő tájt elfordult Istentől, és más isteneket imádott. Emiatt érte el az Úr büntetése: a filiszteusok és az ammoniták sanyargatták a népet, majd az ammoniták meg is támadták. A gileádbeli vének[9] felkeresték Jiftachot, hogy álljon seregük élére az ammoniták elleni harcokban. Jiftach csak úgy vállalja a feladatot, ha béke idején is ő lehet a nép feje és vezére. Ezután fogadalmat tett Istennek: „Ha kezembe adod Ammon fiait, akkor aki elsőnek lép ki házam kapuján, hogy elém jöjjön, amikor győztesen visszatérek az Ammon fiaival vívott csatából, az legyen az Úré, azt bemutatom égőáldozatul." (Bírák könyve 11,30-11,31) Jiftach megnyerte a harcot, azonban amikor hazatért, egyetlen gyermeke fogadta őt. Lánya készen áll arra, hogy apja teljesítse Istennek tett fogadalmát, hiszen tudja, hogy az nem vonhatja vissza szavát. Mindössze egy kérése van, hogy a hegyekbe vonulva elsirathassa szüzességét, ugyanis a keleti asszonyok számára nem volt nagyobb szomorúság annál, mint ha gyermek nélkül haltak meg. A zeneszerzők vagy csak Jiftach nevét emelik ki, vagy áldozatára, lányára utalnak címeikkel. Az előbbi csoportba tartoznak az alábbi szerzők művei *Jephte, Jefte, Gefte,* vagy *Il Gefte* címmel: Caldara, Carissimi, Draghi, Petronio Franceschini, Giannettini, Pollarolo, G. C. Predieri és Schiassi. A második csoportban különböző címek a lány halálára, illetve Jiftach áldozathozatalára utalnak: *Sagrifizio di Jefte*

[9] A vének mindig a gyülekezet idősebb férfitagjai voltak. Izraelben nagy megbecsülésnek örvendhettek bölcsességük és élettapasztalataik miatt.

10.18132/LFZE.2011.5

(Baldassare Galuppi), *Il voto crudele* (Lotti), *Il sacrificio di Gefte* (Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi) és *Il sacrifizio di Gefte* (Porsile).

Sámson

Sámson a filiszteusok zsarnoksága idején húsz évig volt Izrael bírája. Több olyan szerző is van, aki művének az *Il Sansone* vagy *Sansone* címet adta (Bonaventura Aliotti, Colonna, Benedetto Ferrari, illetve Pollarolo), így nem tudni, hogy életének mely szakaszát dolgozzák fel. Valószínűsíthető, hogy Sámson legismertebb történeteivel foglalkoznak: amikor ezer filiszteust ölt meg egy szamárállkapoccsal, vagy amikor Delila (akinek neve ármánykodót jelent) a filiszteusoknak elárulta ereje titkát. (5. és 6. kép)

Miután ereje elhagyta, a filiszteusok kiszúrták a szemét, és láncra verve a gázai börtönbe vitték, ahol aztán a malmot kellett hajtania.[10] Azt azonban nem tudták, hogy az újból kinövő hajjal ereje is visszatér. Amikor Dágonnak mutattak be áldozatot, elővezették a foglyot, hogy szórakoztassa őket.[11] Ő azonban az épületet tartó oszlopoknak feszülve összedöntötte Dágon szentélyét, és meghalt a benne mulatozó filiszteusokkal együtt. Pollarolo *Samson vindicatus* címmel is írt oratóriumot róla, ez azonban elveszett.

Királyok

Az Izraelben és Júdában uralkodó királyok történetei sok oratórium alapjául szolgáltak. Áttekintésük előtt azonban fontos tisztázni a két ország szerepét az Ószövetségben. Az Izrael kifejezés több jelentéssel bír. Egyrészt Jákob másik nevét jelenti (1), melyet az Úrtól kapott (ezt a történetet a Teremtés könyvében olvashatjuk). Országok tekintetében Izrael (2) kezdetben a tizenkét törzs gyűjtőnevét jelenti. Izrael tizenkét törzse Jákob – tehát Izrael (1) – fiaitól származott, valamint beletartoztak a József két fiától származó törzsek is. Kánaán meghódítása (ie. 1399) után a földet e törzsek között osztotta fel Józsué. A bírák korában (ie. 1399 - ie. 1050) ezek a törzsek önállóak voltak, saját törvényekkel, majd egy nemzetté egyesültek Dávid uralkodása alatt (ie. 1012-972), Izrael (3) néven. Dávid után Salamon lett a király, de halála után az ország kettészakadt Júdára és Izraelre (4), melybe ekkor már csak tíz törzs tartozott. Júda tehát eleinte különálló törzs volt, majd az ország kettészakadása után a déli országrész neve lett, mely magában foglalta Júda és Benjámin törzsét.

[10] Gáza volt az öt főbb filiszteus város egyike. A kézimalom hajtásával megalázták Sámsont, mert az a rabszolgák és az asszonyok feladata volt.

[11] Dágon talán a földművelés istensége volt Mezopotámiában és Kánaánban, de nem csak Gázában volt szentélye. Pogány istenség volt emberi kézzel és fejjel, de haltesttel.

10.18132/LFZE.2011.5

1. Izrael királyai

Saul és Dávid

Saul volt az izraeliták első királya, mert előtte próféták, főpapok, bírák egyengették a nép útját. Története szorosan összefügg Dávidéval, aki a trónon követte. A Saulról szóló műveknek két csoportja van: az egyik őrültségéről és Dávid üldözéséről, a másik haláláról szól. Fia, Jonatán is szerepel több műben, akinek barátsága Dáviddal egyedülálló volt, hiszen apjával szembeszállva életét kockáztatta Dávidért. A *Gionata* (Caldara és Torri) cím őt rejti. Dáviddal való kapcsolatáról írt Carissimi (*Historia Davidis et Jonathae*). Halála fölött érzett fájdalmát örökíti meg a *La cetra piangente de Davide nella morte de Gionata* című Giuseppe Pacieri-mű. Dávid megmentette Izraelt a filiszteusoktól azáltal, hogy legyőzte Góliátot. Ekkor került Saul udvarába.[12] Góliát legyőzéséről, illetve Dávid parittyájáról szólnak az alábbi művek: *Golia abbatuto* (Alessandro Melani), *David trionfante contro Goliath* (Bernardo Pasquini), *Davidis de Goliath triumphus* (Pollarolo), *La vittoria di Davidde contro Golia* (G. Bononcini), *La fionda di David* (Vignola), *David trionfante* (Garbi). Azonban több oratórium témáját Saul féltékenysége ihlette, aki többször is megpróbálta megölni Dávidot, sőt, még fiát is szövetségesévé akarta tenni. E témáról Pollarolo, Foggia és F. B. Conti írt művet. Badia *La clemenza di Davide* című oratóriuma azt a történetet dolgozza fel, amikor Dávid megkímélte Saul életét. Bujdosásában hűségesen követte őt Abisáj, aki Dávid nővérének volt a fia. Abisáj egy éjjel elkísérte Dávidot Saulhoz és annak alvó csapatához. Amikor látta, hogy a király is alszik, készen állt arra, hogy megölje. Ám Dávid nem engedte, mert Saul az Úr fölkentje volt. Ez volt a második alkalom, hogy megkímélte Saul életét. Több mű is feldolgozta Saul és Jonatán halálát, akik egy, a filiszteusok ellen vívott csatában estek el (Charpentier, Clari, Masini). Dávidról különböző címekkel írtak oratóriumot az alábbi szerzők: Carlo Ambrogio Lonati, Marc'Antonio Ziani, Caldara, F. B. Conti, Pistocchi és G. Bononcini.

Dávid király életének további eseményei közül feldolgozásra került Nabal és Abigail esete, valamint Absalom lázadása. Saul üldözése miatt Dávid állandóan menekülni kényszerült. Egy alkalommal a közelben birkáit nyíró Nabalhoz elküldte embereit: „Nézd, hallottam, hogy nyírás van nálad. Pásztoraid itt jártak nálunk, s nem bántottuk őket. … Azért részesítsd szíves fogadtatásban a legényeket, s mivel ünnep közeledik, adj szolgáidnak és fiadnak, Dávidnak, amid éppen van." (1 Sámuel könyve 25,7-25,8) Nabal erre nem volt hajlandó, ám felesége, Abigail bőkezűen összepakolt Dávidnak, aki ezt tapasztalva

[12] A *Biblia* kétféle történetet említ arról, hogy Dávid hogyan került az udvarba. A másik történet szerint Sault időnként gonosz lélek támadta meg, ezért szolgái kerestek valakit, aki tudott hárfázni. Ezért vitték Dávidot a királyhoz. Játékának hallatára Saul mindig lenyugodott.

10.18132/LFZE.2011.5

megkegyelmezett nekik. Amikor tíz nappal később Nabal meghalt, Dávid feleségül vette Abigailt. *L'Abigaille* (Tommaso Bernardo Gaffi) és *Prudens Abigail* (Galuppi) című művek dolgozzák fel történetüket.

Absalom lázadása atyja, Dávid ellen irányult. Absalom testvére, Amnon meggyalázta húgát, Támárt, mire Absalom megölette fivérét és elmenekült. Évek múlva hívta csak vissza apja, aki megbocsátott neki. Ezt kihasználva Absalom lázadást szervezett: kikiáltatta magát királynak Hebronban, abban a városban, ahol évekig Dávid királyi székhelye volt, így sok embert megnyert magának. Végül egy felkelésben Joáb megölte a lázadót – az a Joáb, aki Urija halálról is gondoskodott. Néhány mű már címével is utal a lázadásra: *La ribellione d'Assalonne* és *Assalonne* (Caldara), *Absalone* (Colonna), *L'Absalone ribello* (Lanciani), *Assalone nemico del padre amante* (Porsile) és *Assalone punito* (Ziani).

Salamon

Batseba és Nátán próféta emlékeztették az idős Dávid királyt fogadalmára, mely szerint annak idején megesküdött, hogy Salamon fogja őt követni Izrael és Júda trónján. Királlyá maga Nátán kente föl (Badia: *La esaltazione di Salomone;* Porsile: *L'esaltazione de Salomone*), majd az egész nép ünnepelte az új királyt (Ferdinand Tobias Richter: *L'incoronazione di Salomone*). Az egyik legkedveltebb történet a salamoni ítélet volt, melyet különböző címekkel idéztek a szerzők: *Judicium Salomonis* (Carissimi, Charpentier), *Il guidizio di Salomone* (Melani, Ziani) és talán idesorolható a *La clemenza di Salomone* (Pollarolo egyik elveszett műve) is. Salamon megépíttette a jeruzsálemi templomot, ám erről egy mű sem szól. Mesébe illő gazdagságát üzleti kapcsolatainak köszönhette. E célból látogatta meg Sába királynője is, aki megtapasztalhatta Salamon bölcsességét is. E látogatást örökíti meg Fux (*La Regina Saba*). Talán a fáraó lányával kötött házassága ihlette Masinit (*Sposalizio di Salomone*), hiszen Salamonnak több neje is volt.[13] Ám pogány nőket is elvett, ami közvetve az ország kettészakadásához vezetett. Ráadásul Jeruzsálemben építtetett egy szentélyt egyik pogány felesége kedvéért Kamosnak, a moábita bálványnak. Ez lett Pasquini művének címe is: *L'idolatria di Salomone.* Az Úr szava így szólt: „… nem tartottad szövetségemet és a törvényeket, amelyeket szabtam, elveszem tőled a királyságot és szolgádnak adom. De atyádra, Dávidra való tekintettel nem a te életedben teszem ezt meg, hanem fiad kezéből ragadom ki." (1 Királyok 11,11-11,12) Bukásáról nem ír a Biblia, ezért

[13] A *Biblia* leírása szerint 700 fejedelmi asszonya és 300 ágyasa volt. E házasságokkal célja kereskedelmi szerződéseinek megerősítése volt. Colonna idevágó műve: *Salomone amante.*

10.18132/LFZE.2011.5

feltehetően csak kitalált történet adhatott alapot Draghi művének: *La caduta di Salomone.*

2. Júda királyai

Jeroboám és Rechabeám

Az Úr szava beteljesült. Salamon halála után már két országrész van és két király: I. Jeroboám Izraelben, Rechabeám Júdában. Jerobeámnak Achija próféta jövendölte meg, hogy tíz törzs fölött fog uralkodni, amikor köntösét tizenkét darabra tépte. Salamon meg akarta ölni, ám ő Egyiptomba menekült, ahol Salamon haláláig maradt. Bizonyára ezt a történetet is tartalmazza a *Due re, Roboamo e Geroboamo* című Porsile-oratórium.

Jehosafát

Az izraeli királyok történeteinek feldolgozása véget ér e művel, és már csak Júda fölött uralkodókkal találkozhatunk: Jehosafát, Atalja, Joás, Ezékiás (róla Hiszkija néven bővebben írtam Izajás próféta kapcsán) és Cidkija (Jeremiás prófétánál részletesebben). Jehosafát Istenfélő király volt, ami abban is megnyilvánult, hogy a bálványokat és azok kultuszhelyeit is leromboltatta. Később szövetségre lépett Izrael királyával, Acházzal, akinek Atalja volt a lánya. Mindössze egy mű íródott róla: Badia *La vicende di Giosafatte, Re di Giuda* oratóriuma. Jehosafát halála után elsőszülött fia, Jorám lett a király, aki feleségül vette Atalját.

Atalja

Jorámot szintén bálványimádó fia, Achaszja követte a trónon. E vétkükért gyilkolta meg mindkettőjüket Jehu, aki ezután Achaszja testvéreit is megölte, majd kiirtotta Baál híveit is. Látva, hogy fia halott, megölte a királyi család tagjait, hogy Júda uralkodója lehessen. De Jorám lánya, Jehoseba megmenekült, és magával vitte Achaszja fiát, Joást is. Hat évig tartó rejtőzködés után Jehojada főpap királlyá kente Joást a jeruzsálemi templomban, ahová csak a felszentelt papokat és levitákat engedte be. Atalja még láthatta, hogy unokája lett a király, ám csak akkor ölték meg, miután elhagyta a templomot, mivel nem akarták a templomot megszentségteleníteni. Júda egyetlen női uralkodójának történetét feldolgozta Egidio Duni, Gasparini és Pacieri.

Joás

Amíg Jehojada élt, addig Joás király az Urat szolgálta, ám a főpap halála után bálványokat imádott, ezért az Úr elhagyta. Egy csatában sebesült meg, majd szolgái megölték

10.18132/LFZE.2011.5

ágyában. Több mű is született Júda királyáról: *Gioaz* (Caldara), *Gioas, re di Giuda* (Lotti), *Joaz* (Marcello).

Egyéb személyek és történetek

Józsue

Józsue már a Számok könyvében megjelenik, mint Kánaán hírszerzőinek egyike, előbb Hosea néven.[14] Az Úr aztán felhatalmazta Mózest, hogy a nép előtt ruházza Józsuéra tisztségét. Józsue végre is hajtotta az Úr parancsát, és bevezette a zsidókat az ígéret földjére. Józsue könyvét a Biblia az alábbi három részre osztja: *az ígéret földjének elfoglalása, a föld felosztása a törzsek között, Józsue halála.* Mivel az első rész a leggazdagabb eseményekben – átkelés a Jordánon, Józsue látomása, majd Jerikó eleste, Ai elfoglalása, áldozatbemutatás és a törvény felolvasása, majd Palesztina északi és déli részének meghódítása –, ezért valószínűsíthető, hogy a zeneszerzők inkább ennek bizonyos részleteit dolgozták fel, mint a földek felosztását vagy Józsue halálát (G. Bononcini: *Giosué* és Charpentier: *Josue – Cum audisset Adonisedec rex Jerusalem*). A Bibliában található felosztás harmadik részében ugyanis már kevesebb történés van: oltár építése a Jordán mellett, Józsue búcsúbeszéde, a szichemi szövetség (ez biztosította a nép egységét), és Józsue halála. Mivel a szichemi szövetség nem más, mint a Sinai szövetség megújítása, ezért megzenésítése inkább Mózeshez lenne köthető, ám a Tízparancsolatról és az azt megelőző eseményekről nem írtak oratóriumot. Józsué hőstetteit és győzelmeit örökítette meg Lanciani (*Gesta Iosue*).

Jerikó meghódítását Józsue látomása előzte meg egy emberről, aki az Isten serege vezérének mondta magát. Ezután az Úr szólt Józsuéhoz:

„Harcosaitok, a fegyverforgató férfiak mind kerüljék meg egyszer a várost, [s ugyanígy tégy te is hat napon át. Hét pap ugyanakkor vigyen hét harsonát a láda előtt. A hetedik nap hétszer menjetek körül a papok fújják meg a harsonákat.] Ha a kürt felharsan [ha halljátok a harsona hangját], az egész nép törjön ki egyetlen hatalmas csatakiáltásban. S a város falai menten leomlanak. Akkor hatoljon be a nép, kiki ott, ahol éppen van.” (Józsue 6,2-6,5)

[14] A Hosea név jelentése: *szabadító*. Ezt változtatta meg Mózes Józsue névre, mely szerint *az Úr a szabadító.*

10.18132/LFZE.2011.5

E leírás alapján érthető meg, hogy hogyan került a frigyláda Jerikóba (Mancini: *L'Arca del Testamento in Gerico*). Bazzani, Caldara, Hasse, Mancini és Richter dolgozta fel Jerikó bukását.

Több olyan személyről is olvashatunk az Ószövetségben, akiket nem lehet a fent említett kategóriákba besorolni. Eszter, Judit és József esetében a nép megmentőiről van szó. Ám egyéb témák is gyakran megjelennek az oratóriumi témák között.

Eszter

Eszter I. Xerxes felesége volt, aki megmentette a zsidó népet a kiirtástól. A király egyik bizalmasa Ámán volt, aki rendeletet hozatott a királlyal a zsidók megölésére. Ezzel tulajdonképpen a királyné, Eszter is halálra volt ítélve, mert ő maga is zsidó volt. Életét kockáztatva a király elé járult (hiszen aki hívatlanul ment a király elé, annak a törvény értelmében meg kellett halnia), hogy elhívja lakomájára, ahol elmondta neki kérését. (7. kép)

Eszter tudja, hogy ő fontos a király számára, ezért előbb saját életét kéri tőle, majd népéét. Amikor a király előtt világossá válik, hogy Ámán akarta kiirtatni a zsidókat, felakasztatta. E megmenekülés emlékére vezették be a zsidók a purim ünnepet. Eszterről írt művet Caldara (*Ester*), Badia (*Ester, la piu degna vergine del popolo eletto, con Assuero, il maggior monarco del mondo*), Charpentier (*Historia Esther – Assuerus anno tertio regni sui*), Clari (*Esther, ovvero L'umiltá coronata*), Legrenzi (*Gli sponsali d'Ester*), Lotti (*L'umiltá coronata in Esther*) és Vignola (*La regina Ester*).

Judit

Judit az asszíroktól mentette meg Betilua városát és a zsidó népet azáltal, hogy az ellenséges táborba ment, ahol lerészegítette a hadvezért, Holoferneszt, majd lefejezte. Ezután már nem volt nehéz legyőzni a pánikba esett asszírokat. Az oratóriumok címei vagy Judit nevét, vagy Holoferneszét (P. P. Bencini: *Oloferne;* Melani: *La morte di Oloferne – La Giuditta*), vagy Betilua városát (Colonna: *Bettuglia liberata*) idézik.[15] Leggyakrabban azonban Judit neve szerepel a szerzők műveinek címében (Badia, Carissimi, Charpentier, Colonna, Draghi, Giovanni Domenico Freschi, Galuppi, Gasparini, Hamal, Lanciani, Marcello, Melani, Porsile, Vivaldi, Vignola és Ziani egy-egy oratóriumot írtak róla, Lotti kettőt).

[15] Érdekes módon a város neve a *Bibliá*ban következetesen Betiluának van írva, ám a művek címei mindig felcserélik az « u » és « i » hangzókat (Betulia). Maga a helységnév egyébként nem határolható be földrajzilag.

10.18132/LFZE.2011.5

József

A nép megmentője volt Egyiptomban a hétéves ínség idején József is (Pollarolo egyik elveszett oratóriuma *Joseph in Aegypto* címmel). Már azelőtt is álmot fejtett, mielőtt testvérei eladták volna Egyiptomba (Mancini: *Il Giuseppe venduto*). A fáraó pohárnokának, sütőmesterének, majd magának a fáraónak is megfejtette álmát (Caldara: *Gioseffo, che interpreta i sogni*, majd ugyanilyen címmel írt F. B. Conti és Vinaccesi is). József apja, Jákob megtudta, hogy az ínség ellenére Egyiptomban van gabona, ezért elküldte fiait, hogy vegyenek. József a saját házában vendégelte meg őket, ám ők nem ismerték fel, ezért felfedte előttük kilétét. Ezt az eseményt alapul véve *Giuseppe riconosciuto* címmel több oratórium is született (Hasse, Porsile). Ezután József apja, Jákob, valamint nemzetsége Egyiptomba költözött, mert még öt év hátravolt az ínséges évekből (Gasparini: *Giacobbe in Egitto*). (8. kép)

József történetét feldolgozta Caldara (*Giuseppe*), F. B. Conti (*Il Gioseffo*) és Luigi Rossi (*Gioseppe*).[16]

Az Ószövetség többi érintett eseményét a Bibliában való leírásuk sorrendjében ismertetem. **Ádám**ról (Clari, Gaffi, Galuppi, L. A. Predieri egy-egy műve, valamint Vincenzo De Grandis: *La caduta d'Adamo*) és **az eredendő bűn**ről szóló oratóriumok (I. M. Conti: *La colpa originale;* F. B. Conti: *La colpa originale*) feltehetően egy csoportba sorolhatóak. **Ábel meggyilkolása** is a gyakran feldolgozott történetek egyike volt Ábel (Caldara, Harrer, Leonardo Leo, Torri), Káin (Carissimi, Melani), vagy Káin és Ábel címmel (Pasquini két műve). Clari *Adamo* című oratóriumát átdolgozta *L'innocenza oppressa dal perfido Caino* címmel. A **vízözön**ről szól Carissimi egyik oratóriuma *Diluvium universale [Cum vidisset Deus]* címmel. Címében csak Giovanni Perroni műve utal Noéra: *Il sagrificio di Noé.* Sajnos a bábeli torony körüli zűrzavar nem került feldolgozásra, pedig egy keveréknyelvű pasticciót írhattak volna belőle – vajon mit értett volna a közönség?

Ábrahám és családja

A Teremtés könyvének II. szakasza Ábrahámmal és családjával foglalkozik. Ábrám feleségével, Sáraival egy ideig Egyiptomban lakott a fáraónál. Mivel Ábrám nem akarta, hogy megöljék őt felesége szépsége miatt, a fáraó előtt egymás testvéreinek adták ki magukat.

[16] Távolabbi rokonként idesorolható Naaman, aki József testvérének, Benjáminnak volt az unokája (F. B. Conti: *Naaman*), és a naámániták törzsatyja.

10.18132/LFZE.2011.5

Ugyanis a házasságtörés nagyobb bűnnek számított, mint a gyilkosság, és így könnyen megszerezhette volna Sárait a fáraó. Ám az Úr csapással sújtotta a fáraó házát, aki ezt követően elküldte vendégeit. E történet kapcsán kétféle címmel találkozhatunk: *Sara in Egitto* (Casini), illetve *L'onestá combattuta di Sara, ovvero Sara in Egitto* (Gasparini, aki egy *Sara consolata* címet viselő oratóriumot is írt).

Az Úr ígéretet tett Ábrámnak arra, hogy gyermeke lesz. Első gyermeke Izmael volt, akinek Sárai egyiptomi szolgálója, Hágár volt az anyja. (Pasquini: *L'Agar*; Perti: *Agar*) Az Úr ezután ezt mondta neki: „Nézd, ez az én szövetségem veled. Te népek sokaságának atyja leszel. Ezért ne hívjanak többé Ábrámnak, hanem Ábrahám legyen a neved, mivel népek sokaságának atyjává teszlek." (Teremtés könyve 17,4-17,5)[17] Amint Izsák megszületett és a szövetség értelmében körülmetélték, Sára kérésére Ábrahám elküldte házától Izmaelt anyjával együtt. Ezt dolgozta fel Bicilli (*Ismaele esiliato*), talán Badia (*Ismaele*) és Perti (*Agare scacciata*) is.

Izsák feláldozásának története megtalálható Carissiminél (két mű), Charpentier-nél, Duninál, Galuppinál és Predierinél. (9. kép)

Talán az Istennek való feltétlen engedelmesség műve is idetartozik: *L'ubbidienza a Dio* (Porsile). Izsák egyik fia Jákob volt, akinek történetét Torri dolgozta fel *Giacobbe [Rebecca]* címmel.

Beerseba

Beerseba több alkalommal is szerepet játszott az Ószövetségben. Kútjáról azt állította Ábrahám Abimeleknek, hogy ő ásta (Teremtés 21,30 – később Izsák révén is szó esik róla: Teremtés 26,23); az elűzött Hágár is járt ezen a vidéken Izmaellel (Teremtés 21,14); és itt lakott Jákob, mielőtt Egyiptomba ment volna Józsefhez (Teremtés 46,5). E történetek valamelyikével bizonyára kapcsolatba hozható az alábbi két szerző azonos című műve: *La Bersabea* (Alessandri Chiapetta; Lulier).

Rut

A bírák idejére tehető Rut története. A megözvegyült Rut visszatért anyósával Betlehembe. Azért tértek vissza, mert Keleten az özvegyek jognélkülinek számítottak. Rut anyósa mellett annak Istenéhez is ragaszkodott. Itt Boásznál kezdett dolgozni, aki elhunyt

[17] Ábrám nevét idézi műve címében Pasquini (*L'Abramo*), Perti és Torri is (*Abramo*). Ekkor kapta Sárai a Sára nevet, valamint ekkor ígérte meg az Úr Ábrahámnak, hogy Sárának is fog fia születni. Bizonyára Ábrám már ekkor is hozott vagy mutatott be áldozatot, mert több szerző is erre utal műve címében: Badia, A. Bencini, P. P. Bencini, Masini, Passarini, Predieri, Camilla de Rossi és I. Lipót német-római császár.

10.18132/LFZE.2011.5

férje rokona volt. Mivel nem ő volt a legközelebbi férfirokon, ezért Boász nem vehette el, csak miután megváltotta. A történet itt lényegében véget ér, és a két főszereplő Dávid családfája szempontjából lesz jelentős. Csupán Feo írt róla oratóriumot (*La Ruth*), melyet később átdolgozott (*Le Avventurose nozze di Booz e Ruth*).

Tóbiás

Tóbiást az Úr angyala, Ráfael elvezette ahhoz a nőhöz, akinek már hét vőlegényét megölte egy démon. Mózes törvénye szerint Tóbiásnak áll jogában elvenni Sárát. A démont sikerült elűznie füstöléssel, az angyal tanácsát követve. Apján is segít, akinek vakságát gyógyítja meg visszatérése után. *Il ritorno di Tobia* címmel írt Badia két, Lotti egy művet. Életútjáról szól Casini oratóriuma (*Il viaggio di Tobia*). Mivel története meglehetősen rövid és két esemény köré csoportosul, valószínűsíthető, hogy a többi szerző oratóriuma is ezek valamelyikét dolgozza fel (Feo, Foggia, Galuppi, Masini és Porsile).[18] (10. kép)

Jób

Jób jómódban élt boldogan, ám egy napon az Úr megengedte a sátánnak, hogy elvegye tőle mindazt, amivel addig az Isten megajándékozta: gyermekeit, vagyonát és egészségét. Jób azonban nem káromolta az Urat, mert így gondolkozott: „Mezítelenül jöttem ki anyám méhéből és ruhátlanul térek oda vissza. Az Úr adta, az Úr elvette, legyen áldott az Úr neve!” (Jób könyve 1,21) Három barátja beszélgetett vele nyomorúsága idején, ám a könyv IV. része már a Jahve-beszéd, melyből Jób számára kiderül, hogy egy ember sem ítélheti meg Istent. Az Úr megjutalmazta: újra gyermekei születtek, és gazdag ember lett. Albergati, Carissimi és Perroni is feldolgozták Jób könyvének történetét.

Van néhány oratóriumcím, melyet a legnagyobb körültekintéssel sem lehet beazonosítani. Ezek a következők: Dávid kapcsán is íródott mű Beersebáról (Porpora: *David e Bersabea*), a Biblia viszont nem tesz róla említést. Ada neve két helyen szerepel az Ószövetségben: az egyik helyen Káin leszármazottja, a másik helyen Ézsau egyik felesége. Annyi bizonyos, hogy a kettő nem ugyanaz a személy, mivel a kétféle történet között az özönvíz elmosott mindent és mindenkit, aki nem volt Noé bárkájában. Bonifatio Gratiani az egyetlen, aki művet írt róla *Adae* címmel. A *Gerusalemme convertita* címet lehet Jeruzsálem megtérésének, de átalakításának is fordítani. Mindkét lehetőség több jó megoldást feltételez

[18] Bár nem előzmény, de szükségesnek érzem megemlíteni Joseph Haydn művét is: *Il ritorno di Tobia.*

10.18132/LFZE.2011.5

(Caldara). Érdekes, hogy sem Jehova, illetve Jahve, sem pedig Baál vagy más pogány istenség neve nem jelenik meg oratóriumcímekben, pedig nagyon sok történet az Istenhit és a bálványimádás összetűzéséről szól.

Nem volt azonban véletlen, hogy ilyen sokféle ószövetségi témát feldolgoztak a zeneszerzők az oratórium mindkét ágán (volgare és latino). A Biblia történetei mindig jó példák voltak arra, hogy az okos más kárán tanul. Az emberek bizonyára szívesen kísérték figyelemmel az Úr igazságszolgáltatásait, a királyok bukásait hitetlenségük miatt, vagy a Földön sanyarú sorsban tengődők üdvözülését a mennyben. Hallhatták, hogy a próféták jövendölései valóra válnak (akár a következő héten bemutatásra kerülő oratóriumban), hogy a bírák intézkednek a peres ügyekben, és hogy más emberek is mindig harcolnak, küzdenek valamiért. Mindent összevetve: rájöttek, hogy a Biblia alakjai is olyan emberek, mint ők. Közös vonásokat fedezhettek fel némelyikükkel például szerelem, ármány, önzés vagy bosszú terén. A barokk kor embere vevő volt minden olyan témára, ami életszerű volt és saját magára, saját sorsára emlékeztette hallgatóját. Erre épített aztán később Händel, és minden bizonnyal ez a magyarázata e sok mű keletkezésének is.

2. Összefoglalás az oratóriumok előadásainak időpontjairól és helyszíneiről

Az I. Függelékben felsorolt 287 mű közül nem tudjuk mindegyikről, hogy melyik hónapban vagy pontosan melyik napon mutatták be. Ilyen szempontból csupán 91 oratórium előadásával tudunk számolni: 80 művet böjti időszakban mutattak be, és csak 11 mű szólalt meg más alkalommal. Badiát meg kell említeni e felmérés kapcsán. Műveinek bemutatója vagy böjti időszakban, vagy október 21-én volt – ez utóbbi alkalomra dolgozta fel Ábrám, Tóbiás, Eszter, Judit és Salamon legismertebb történeteit. Az ősszel bemutatott művek mind a bécsi St. Ursula templomban hangzottak el, míg a böjtiek a bécsi császári kápolnában. Advent időszakára tehető Bassani műve Dávidról, Perti műve Ábrámról és talán Marcello műve is Juditról. Továbbá érdekes, hogy Clari, Galuppi és Vignola egy-egy művének időpontja szintén pontosan meg van határozva, ám nem böjti időben hangzottak el, hanem januárban, júliusban, illetve októberben.

10.18132/LFZE.2011.5

Az első ószövetségi oratórium 1660-ban Bécsben hangzott el *Il sacrificio d'Abramo* címmel. Ezt a művet I. Lipót német-római császár írta, aki a Brockhaus-Riemann-féle *Zenei lexikon* szerint „nemcsak zenebarát volt, hanem zeneszerző is, t. k. … 12 oratórium szerzője."[19] Az osztrák fővárosban egyébként egészen 1740-ig találkozunk olyan oratóriumokkal, amelyek az Ószövetségből merítik tárgyukat. Az I. Függelék alapján levonhatjuk azt a következtetést, hogy az ószövetségi témájú oratóriumokra mindig volt igény Olaszország nagyobb városaiban és Bécsben. Sajnos sok olyan oratórium van, amelyről nem tudjuk, hogy mikor mutatták be. Ezért bármilyen következtetést szeretnénk levonni az évenkénti előadások számáról, helyszínéről vagy az egyes városokban való előfordulásuk gyakoriságáról, az bizonyára nem tükrözné a valóságot. Kevés olyan év van 1660 és 1756 között, amikor ötnél több oratóriumot adtak elő Európa-szerte (1675, 1686-1689, 1705, 1706, 1708, 1723, 1733), pedig feltételezhetően egy városban nem csak egy művet adtak elő évente. Ez azért is valószínű, mert csak Rómában legalább 12 helyszínről tudunk, ahol oratóriumok bemutatói zajlottak. Olaszországban egyébként épp Rómával kapcsolatosan olvashatunk először ószövetségi témájú oratóriumról Pasquini kapcsán, majd 1676-tól kezdődően jelennek meg más olasz városok is.

Egyes városokban többféle helyszínnel is találkozhatunk, ahol ószövetségi témájú oratóriumot mutattak be. Ezekről egy rövid összefoglalás következik:

<u>Bologna:</u>

- 1677 és 1738 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói
- az említett időszak 25 műve közül 11 böjti időszakban szólalt meg[20]
- a bemutatók helyszínei: S Maria di Galliera (talán azonos a Madonna di Galliera-val), Oratorio di S Filippo Neri (talán azonos az Oratorio Filippini-vel), Arciconfraternita dei SS Sebastiano e Rocco, valamint Oratorio di S Maria della Vita
- egyes szerzők csak egy helyszínhez, és ezáltal csak Bolognához köthetők: Albergati (S Maria di Galliera), Bononcini (Oratorio di S Filippo Neri), Pistocchi (Madonna di Galliera), Gabrielli, Leo, Giacomo Cesare Predieri (ismeretlen helyszín)

<u>Firenze:</u>

- 1693 és 1722 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói
- az említett időszak 11 műve közül egy sem szólalt meg böjti időszakban

[19] II. kötet, 424. oldal
[20] Pontosabban: a többi műről nem tudjuk pontosan, hogy az adott éven belül mikor mutatták be.

- a bemutatók helyszínei: Oratorio di S Filippo Neri, Compagnia di S Marco, Compagnia di S Niccoló detto Il Ceppo, valamint Casino di S Marco
- egyes szerzők csak Firenzéhez köthetők: Arrigoni (ismeretlen helyszín), Casini (Oratorio di S Filippo Neri, majd Compagnia di S Marco)

Modena:

- 1676 és 1694 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói
- az említett időszak 21 műve közül egyikről sem tudjuk, hogy az év mely szakaszában hangzott el
- a bemutatók helyszínei: Oratorio di S Carlo Rotondo, Confraternita della SS Annunziata, valamint Palazzo Ducale
- egyes szerzők csak egy helyszínhez, és ezáltal csak Modenához köthetők: Ferrari (Oratorio di S Carlo Rotondo), Giannettini (Confraternita della SS Annunziata), De Grandis, Lonati, Martini, Vinaccesi (ismeretlen helyszín)

Velence:

- 1686 és 1756 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói
- az említett időszak 18 műve közül egy sem böjti időszakban szólalt meg
- a bemutatók helyszínei: Mendicanti, S Maria della Consolazione detta Della Fava, Ospedale della Pietà, Incurabili (talán azonos az Ospedale degli Incurabili-vel)
- egyes szerzők csak egy helyszínhez, és ezáltal csak Velencéhez köthetők: Vivaldi (Ospedale della Pietà), Pallavicino (Ospedale degli Incurabili), Biffi és Marcello (ismeretlen helyszín)

Róma:

- a városban 1671 és 1755 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói
- az említett időszak 41 műve közül 18 böjti időszakban szólalt meg
- a bemutatók helyszínei: SS Crocifisso (talán azonos az Arciconfraternita del SS Crocifissóval), Palazzo Cancelleria (talán azonos a Palazzo della Cancelleriával), Palazzo Gaetani, Oratorio di S Girolamo della Carità, Chiesa Nuova, Collegio Clementino, Seminario Romano, Oratorio della Pietá in S Giovanni dei Fiorentini (talán azonos a S Giovanni de'Fiorentinivel és az Oratorio della Pietával), Palazzo Pamphili, Cappella del Principe Borghese, valamint ismeretlen helyszínek
- böjti időszakra eső bemutatók helyszínei: Oratorio della Pietá, SS Crocifisso (itt egy mű kivételével csak böjti időszakban hangzottak el oratóriumok). Az alábbi helyszíneken kizárólag böjti időszakban hangzottak el oratóriumok: Palazzo Gaetani, Palazzo Cancelleria, Oratorio di S Girolamo della Carità, Chiesa Nuova és Arciconfraternita del SS Crocifisso

10.18132/LFZE.2011.5

- egyes szerzők csak egy helyszínhez, és ezáltal csak Rómához köthetők: Haym (csak a SS Crocifisso), Lulier (Seminario Romano), Masini (Oratorio della Pietá in S Giovanni dei Fiorentini), Casali, Garbi és Lanciani (csak Róma)

Bécs:

- a városban 1660 és 1740 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói
- az említett időszak 73 műve közül 39 böjti időszakban szólalt meg
- a bemutatók helyszínei: Hofkapelle (itt hangzott el a legtöbb bemutató, ezek közül 11-11 Caldara és Porsile műve böjti időszakban, valamint Badia 10 műve szintén böjti időszakban), St. Ursula (itt sohasem volt bemutató böjti időszakban), Eleonóra császárnő kápolnája (csak Ziani), valamint ismeretlen helyszínek
- egyes szerzők csak egy helyszínhez, és ezáltal csak Bécshez köthetők: Ignazio Maria Conti és Camilla de Rossi (Court Chapel), Porsile (Hofkapelle), Badia, Perroni és Richter (csak Bécs)

Ritkábban szereplő városok:

Milánó:

- csupán egy oratórium hangzott el itt. A szerzőnek, Alessandri Chiapettának nem is volt más ószövetségi témájú oratóriuma

Mantova:

- csak három évben volt itt bemutató (1687, 1689 és 1696). A szerzők (Ariosti és Tomasi) nem csak Mantovához köthetőek

Mirandola:

- csak Bassani egy oratóriuma (1681), aki más városokhoz is köthető

Macerata:

- csak Galuppi egyik oratóriuma 1734-ben, aki ezután Velencében és Rómában tevékenykedett. A helyszín: Chiesa della Compagnia di Gesù.

Ferrara:

- a városban 1676 és 1697 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói
- az említett időszak 6 műve közül egy sem szólalt meg böjti időszakban
- a bemutatók helyszínei: Confraternita della Morte (csak Franceschini), Accademia della Morte (csak Legrenzi), Chiesa di S Filippo Neri (csak Legrenzi), illetve ismeretlen helyszínek
- csak Ferrarához köthető szerző: Franceschini

Nápoly:

- a városban 1686 és 1733 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói

10.18132/LFZE.2011.5

- az említett időszak 3 műve közül egy sem szólalt meg böjti időszakban
- a bemutatók helyszínei: Oratorio del SS Rosario di Palazzo (csak Mancini), Conservatorio di S Maria di Loreto (csak Mancini), illetve egy ismeretlen helyszín
- csak Nápolyhoz egy szerző sem köthető

Drezda:

- a városban 1731 és 1745 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói
- az említett időszak mindhárom műve böjti időszakban hangzott el
- a bemutatók helyszínei: Hofkapelle (csak Hasse) és egy ismeretlen helyszín
- csak Drezdához egy szerző sem köthető

Würzburg:

- csak Chelleri mutatott be két ószövetségi témájú oratóriumot ismeretlen helyszínen (1732, 1733 után), ám a szerző nem köthető csak Würzburghoz

Brno:

- csak Conti mutatott be itt egy oratóriumot (1736), aki ezt megelőzően Bécsben működő zeneszerző volt. A helyszín: San Michel' Arcangelo de' Padri Predicatore.

Prága:

- csak Draghi mutatott be itt egy oratóriumot ismeretlen helyszínen (1680), aki ezt megelőzően Bécsben működött

Lipcse:

- csak Harrer mutatott be itt egy oratóriumot (1753), aki csak Lipcséhez köthető. A helyszín: Nikolaikirche

Lucca:

- csak Mancini mutatott be itt egy oratóriumot (1721), aki nem csak Luccához köthető. A helyszín: S Maria Corteorlandini.

Padova:

- csak Tomasi mutatott be itt egy oratóriumot (1686), aki nem csak Padovához köthető

Pistoia:

- a városban 1709 és 1724 között hangzottak el ószövetségi témájú oratóriumok bemutatói
- az említett időszak 4 műve közül egy sem szólalt meg böjti időszakban
- a bemutatók helyszínei: Confraternità di S Giuseppe, Palazzo del Comune, S Prospero. Mindegyik helyszínen Clari műve hangzott el, aki nem köthető csak Pistoiához.

Palermo:

- a városban 1688-ban és 1711-ben hangzott el egy-egy ószövetségi témájú oratórium bemutatója

10.18132/LFZE.2011.5

- egyik mű sem böjti időszakban szólalt meg
- a bemutatók helyszínei: Ospedale di S Bartolomeo (csak Mancini) és Congregazione dell'Oratorio (csak Pasquini). A szerzők nem csak Palermóhoz köthetők.

Lisszabon:

- a városban csak Schiassi egy-egy oratóriumának volt bemutatója, bár ez is kétséges. A szerző ezt megelőzően Bolognában működött. A bemutatók nem böjti időszakban zajlottak le.

Brüsszel:

- csak Torri két oratóriuma szólalt meg a városban, de nem böjti időszakban. A szerző nem csak Brüsszelhez köthető.

München:

- csak Torri három oratóriuma szólalt meg a városban, de nem böjti időszakban. A szerző nem csak Münchenhez köthető.

10.18132/LFZE.2011.5

3. Oratóriumokat is írt szerzők egyéb műfaji meghatározású, ószövetségi témájú művei

1656 és 1754 között több olyan ószövetségi témájú mű született, melyet szintén ószövetségi témájú oratóriumokat írt szerzők komponáltak. Vannak olyan szerzők, akik oratórium-megjelölésű művet nem írtak, de vannak ószövetségi témájú műveik: Bernasconi, Bonno, García Fajer, Hellmann, Marazzoli és Zelenka. Az „oratórium" kifejezés megjelenéséről a Brockhaus-Riemann-féle *Zenei lexikon* a következőket írja:

> Az elnevezés, mely először 1640/41-ben Pietro Della Valle olasz komponistánál (†1652 Róma) mutatható ki s melyet kezdetben a historia, melodramma sacro, componimento sacro fogalmakkal azonos értelemben használtak, az imaterem olasz nevéből – oratorio – származik, ahol a műfaj korai korszakában az efféle műveket előadták.[21]

Ennek ellenére még később is párhuzamosan éltek egymás mellett a különböző műfaji meghatározások: *sacred drama, pasticcio* vagy *pasticcio-oratórium, azione sacra, dramatic motet (oratorio), melodrama, concerted sacred work*[22]*, scherzo drammatico, componimento sacro.* Továbbá több olyan mű is van, amelynek nincs meghatározva a műfaja, vagy esetleg szerzője vitatott – ezekről a II. Függelék ad részletes leírást.

A *pasticcio* vagy *pasticcio-oratórium* kapcsán a leggyakrabban felbukkanó szövegkönyvíró a valószínűleg firenzei Canavese. Két témát dolgozott fel: Sára és Jiftach történetét. Több szerző is komponált e művekbe, melyeket mindig Firenzében mutattak be: Caldara (Sáráról, 1708), Conti (Sáráról, 1708), Gasparini (Jiftachról kétszer is, 1716 és 1719) és Mancini (Sáráról 1708, Jiftachról 1716). Ezek alapján valószínűsíthető, hogy a Sáráról szóló pasticcio-oratórium 1708-ból való, a Jiftachról szóló pedig 1716-ból. Canavese volt a szövegkönyvírója emellett két „valódi" oratóriumnak is (Casini, Gasparini): mindkettőt Firenzében adták elő, szintén 1708-ban, témájuk pedig szintén Sára. Még az is elképzelhető,

[21] III. kötet, 32. oldal

[22] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (a továbbiakban: *The New Grove*): XVIII. kötet/895. oldal. Paganóról nem sokat tudunk. Sem a művek keletkezéséről vagy bemutatójáról, sem pedig helyszínéről nem maradtak fenn adatok. Mindenesetre érdekes a Paradicsomról szóló művének műfaji meghatározása.

10.18132/LFZE.2011.5

hogy a szöveg azonos a pasticcióéval, csak ez esetben egy-egy szerző használta fel a teljes szövegkönyvet.

Több olyan szerzővel is találkozhatunk, akiknél azért nem lehet megállapítani egy-egy műről, hogy oratórium-e, mert több, más műfajú művel egy csoportba sorolja a zenetudomány. Ilyen például Gasparini, akinek *Le nozze di Tobia* című műve (1724) mellett vannak feltüntetve oratóriumai is (ezek 1689 és 1717 közötti művek).[23] Gasparini is írt zenei betéteket egy-egy Canavese-féle pasticcióba (1716 és 1719). Érdekes megjelölésű Vignola ószövetségi témájú műve is: *La Giuditta trionfante* – scherzo drammatico. Műfaji meghatározásukat tekintve művei az „oratorios, sacred melodramas"[24] csoportban találhatóak, melyeket 1691 és 1711 között komponált.

Bencini két, oratóriumnak nevezett műve között írta Salamonról szóló *sacred drama*-ját (mindhárom művet Rómában adták elő). További két ószövetségi témájú művének műfaji meghatározása sincs.[25]

Bononcini már csak oratóriumai után írta az *azione sacra*-megjelölésű művet Bécsben (1737), illetve komponált részleteket egy *pasticcio*-ba, mely Józsuéról szól (1703, Firenze).[26]

Caldara is közreműködött egy *pasticcio-oratórium* megszületésében Sáráról (1708, Firenze). A szerzőnek ezt a művét is oratóriumai közé sorolják.[27]

Carissimi művei között a „motets" feliratú csoporton belül vannak „oratorios" megjelölésű művek is, melyek között egy kivételével csak ószövetségi témájú művek szerepelnek. Van továbbá két színpadi műve („stage works") az elveszett művek között, mindkettő 1656-ból, Rómából[28]. Hogy ezek az oratóriumokhoz képest mikor íródtak, nem tudni, hiszen a többi művének sem időpontjáról, sem helyszínéről nem tudunk.[29]

Charpentier, aki Carissimi tanítványa volt, szintén több ószövetségi témát feldolgozott, melyek a *dramatic motets (oratorios)* megjelölésű csoportban találhatóak.[30]

A Józsuéról szóló pasticcio-oratórium talán ugyanaz a mű, amelybe Bononcini áriákat írt, mert a cím (*I trionfi di Giosuè*), a szövegkönyvíró (G. P. Berzini), az évszám (1703) és a város (Firenze) ugyanaz, csak a helyszín más: *Congregazione di Gesù Salvadore* Bononcini

[23] A pontos meghatározás: "oratorios and large cantatas". *The New Grove:* IX. kötet/559. oldal
[24] *The New Grove:* XXVI. kötet/603. oldal
[25] *The New Grove:* III. kötet/224. oldal
[26] *The New Grove:* III. kötet/876. oldal
[27] *The New Grove:* IV. kötet/825. oldal
[28] *The New Grove:* V. kötet/147-148. oldal
[29] Csupán egyetlen utalást találtam Várnai Péter könyvében (*Oratóriumok könyve,* Zeneműkiadó Budapest, 1972): „Hatását és jelentőségét már korában is felismerték, főleg amikor 1650-ben Athanasius Kircher, a XVII. század rendkívüli jelentőségű polihisztora „Musurgia universalis" című művében Carissimi Jephtáját mint az oratórium mintapéldáját elemezte." (22. oldal)
[30] *The New Grove:* V. kötet/522. oldal

10.18132/LFZE.2011.5

esetében, és *Compagnia di S Marco* Continál. A másik pasticcio-oratórium Sáráról szól: ez a mű megegyezik azzal, amelybe Caldara is írt részleteket (1708). Conti egyébként 1718 után több oratóriumot is írt, a két pasticcio között azonban csak egyet.

Az egyetlen *melodrama* megjelölést viselő művet Lulier írta *Bethsabeae* címmel, melyet mindössze öt nappal előbb mutattak be oratóriumánál (*La Bersabea*).

Mancini neve is feltűnik egy-egy pasticcio kapcsán, melyekhez áriát komponált (1708 és 1716). A szövegíró itt is Canavese, az előadás helyszíne pedig természetesen Firenze. Mancini a pasticciókban való közreműködése előtt és után is írt oratóriumokat, ám ezek nem Firenzéhez kötődnek.

Egy újabb firenzei pasticcio-oratórium szerzője Perti. Ez a mű is a Kánaánt meghódító Józsuéról szól (1704). A szerző ezt megelőzően már komponált három ószövetségi témájú oratóriumot.

A szerzők, akik *pasticcio*, illetve *pasticcio-oratórium* megjelölésű művek részleteit írták, nem csak Firenzében működtek. Ám nagyon úgy tűnik, hogy e műfaj – mely bizonyára az oratórium egyik elő-műfaja, elő-ága vagy mellékága lehetett – csak Firenzében volt ismert és használatos, legalábbis az ószövetségi témájú műveket illetően, hiszen sehol máshol nem találkozhatunk vele. A szövegek írója Conti egyik művének kivételével (Berzini) a már említett Canavese.

Szintén *azione sacra* Porpora *Il Gedeone* című kompozíciója is. A mű érdekessége, hogy Bononcini művéhez (*Ezechia* – azione sacra!) hasonlóan ez is Bécsben hangzott el, mégpedig ugyanabban az esztendőben (1737): a két mű bemutatója között mindössze nyolc nap telt el! Bécsben valószínűleg az *azione sacra*-megjelölés volt használatban az oratórium mellett. Bonno (*Eleazaro*) és Hellmann (*Abigaile*) művének is ez a műfaji meghatározása. Rajtuk kívül sok szerző művét mutatták be Bécsben, melyeket már oratóriumként említ a New Grove. A legtöbbet Badia, Caldara, a két Conti és Porsile írta.

Bernasconi művei között az egyik nagyobb csoportban – „oratorios and sacred cantatas" – van a *La Betulia liberata* mű, mely meghatározása szerint „componimento sacro"[31]. E műfaji meghatározással találkozhatunk Brunettinél és García Fajernél is. Bár célom az, hogy a Händelt megelőző szerzők műveiről adjak összefoglalást, ám e téma kapcsán nem feledkezhetünk meg a 15 éves Mozart azonos című oratóriumáról sem.

A függelékben említett szerzők közül Marazzoli az, akinél az oratórium két fő ágát világosan elkülöníti egymástól a felsorolás: „latin oratorios", „italian oratorios" és „italian

[31] *The New Grove:* III. kötet/433. oldal

10.18132/LFZE.2011.5

oratorio-dialogues" meghatározásokkal találkozhatunk, ám csupán latin oratóriumai között szerepel ószövetségi téma.[32] Természetesen több olyan szerző is van, aki latin oratóriumot írt, ám ilyen konkrét megjelöléssel csak Marazzolinál találkozhatunk.

Zelenka egy-egy műve Jeremiásról azonos címmel a nagyhétre íródott, de műfaji megjelölés nélkül.[33] Nála találkozhatunk az egyetlen „cantata sacra" meghatározással is, ószövetségi témát illetően.

Hogy Händel mit ismerhetett ezekből a művekből? Bizonyíthatóan semmit, ám többszöri itáliai utazásai során megfordult olyan városokban, ahol oratóriumokat vagy ószövetségi témájú műveket hallhatott. Az említett időszakban a legtöbb ószövetségi témájú művet Olaszország nagyobb városaiban adták elő: Rómában (41+7), Bolognában (25), Firenzében (11+9), Modenában (20) és Velencében (18)[34]. Emellett jelentős számú mű szólalt meg Bécsben is (73+4).[35] Händel első olaszországi útja alkalmával 1707 áprilisától őszig Rómában volt. 1707 őszétől 1708 februárjáig Velencében tartózkodott, majd 1708 márciusát Rómában töltötte. Ezután májusban és júniusban Nápolyban volt, ahonnan visszatért Rómába. 1709 végén Velencében járt. Mintegy két évtized után újra elutazott Olaszországba egy évre, és 1728 nyarán érkezett meg Velencébe. Utolsó útja 1733-ban volt, ám erről pontosabb részleteket nem tudni. Ezen utak tükrében csak feltételezhetjük, hogy Händel hallhatta ezeket a műveket – bár a legtöbb esetben még a hónap vagy az évszak sem áll rendelkezésünkre:

- Pollarolo: *Joseph in Aegypto* (1707, Velence)
- Pollarolo: *Il convito di Baldassar* (1708, Róma)
- Marcello: *La Giuditta* (1709 november, ?Velence)
- Mancini: *Il zelo animato, ovvero Il gran profeta Elia* (1733, Nápoly)

[32] *The New Grove:* XV. kötet/801. oldal
[33] *The New Grove:* XXVII. kötet/775. oldal
[34] A zárójelben szereplő első szám az előadott oratóriumokat jelzi, a második szám pedig az egyéb műfajú műveket. Az I. és II. Függelékben találkozhatunk egyéb helyszínekkel is, ám azokban a városokban sokkal kevesebb mű szólalt meg.
[35] Több olyan város nevével is találkozhatunk, ahol csak elvétve adtak elő ószövetségi témájú oratóriumokat vagy ilyen témájú műveket. Ezek a következők: Milánó, Mirandola, Montefiascone, Macerata, Padova, Lucca, Mantova, Pistoia, Ferrara, Nápoly, Palermo, valamint néhány egyéb európai város (Prága, Lipcse, Brüsszel, Würzburg, Drezda, München, Brno, Lisszabon). Valószínűleg a kisebb olasz városok vidéki rezidenciák helyszínei lehettek. Csupán a lipcsei, a mantovai, a drezdai és müncheni előadásokról tudjuk biztosan, hogy szintén böjti időszakban hangzottak el.

10.18132/LFZE.2011.5

II. Az oratóriumhoz vezető műfaji előzmények Angliában

1. Közvetlen előzmények Händel kapcsán

2. Közvetett előzmények korábbi szerzők és műfajok kapcsán

1. Közvetlen előzmények Händel kapcsán

Massenkeil szerint Angliában Händelt megelőzően nem létezett az oratórium.[36] Smither pedig arról ír, hogy Anglia nem ismerte az oratóriumot abban az időben, amikor Händel megérkezett az országba.[37] Az *oratórium* szónak Angliában más jelentése volt, mint a kontinensen. Dean szerint kettős jelentéssel bírt a kifejezés: egyrészt olyan egyházi drámát (*sacred drama*) értettek alatta, amelynek előadásmódját művészi egység jellemezte, és semmilyen korlátozás nem érintette. Másrészt vokális és instrumentális szórakoztató zene volt, melyet – akárcsak Händel első oratóriumait – színházban mutattak be, cselekmény nélkül.[38] Nyilván ez a kettős értelmezés lehetett az oka annak, hogy Händel sem nevezte oratóriumnak minden, ma már idesorolt művét.[39] A korabeli szerzők is megfogalmazták gondolataikat az oratóriumról: Scheibe szerint az oratórium mindössze az előadás helyszínét tekintve különbözik az operától, míg Mattheson szerint „az oratórium csupán szent opera".[40]

Az angol oratórium kialakulásával kapcsolatban előbb-utóbb mindig találkozunk olyan mondattal, mely Händelnek tulajdonítja a műfaj megalkotását a szigetországban. A Händelről szóló magyar nyelvű szakirodalomban csupán a Brockhaus-Riemann-féle *Zenei lexikon* írja le ezt a gondolatot: „… külön kell említenünk Händel munkásságát, aki oratórium-életművét

[36] Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion* (Laaber, 1998, 1999) /Teil I, 227. oldal.
[37] Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* (Oxford, Clarendon Press, 1987) /Volume 2, 178. oldal
[38] Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (London, Oxford University Press, 1959), 3. oldal.
[39] Az egyes művek műfaji besorolásáról részletesebben a II. rész bevezető fejezetében írok.
[40] Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, 12. oldal.

10.18132/LFZE.2011.5

1708-ban olasz művekkel kezdte (pl. *La Resurrezione*), Londonban az angol nyelvű oratórium megalkotója lett (az *Esther*től kezdve, 1732), s a műfaj történetének egyik csúcspontját érte el a *Messiás*sal (1742).”[41] Az oratóriumról, illetve Händel oratóriumairól szóló idegen nyelvű tanulmányok azonban gyakran megemlítik ezt a tényt. Néhány idézet:

„The English oratorio is Handel’s creation…”.[42]

„… the English oratorio was Handel’s own creation – indeed the only important innovation of his career…”.[43]

„Die Gattung in ihrer englischen Ausprägung wird allein von ihm (Händel) geschaffen…”[44]

Az angol oratórium megszületését tehát Händelnek tulajdonítják többen is. Ezt követően felsorolásra kerülnek azok a műfajok is, melyekből a megszülető angol oratóriumot eredeztetik: az angol masque és anthem, a francia klasszikus dráma, az olasz opera seria és oratorio volgare, valamint a német protestáns oratórium.[45] Ezeken túlmenően Smither idesorolja Händel Olaszországban írt latin zsoltárait is, valamint az anthem helyett angol kóruszenét említ.

Mindezek a műfajok valószínűleg azért kerülnek megemlítésre, mert kapcsolatba hozhatóak Händel valamelyik oratóriumával. Ezáltal azt az érzetet keltik az olvasóban, hogy az angol oratórium előfutáraként is van jelentésük. Mielőtt azonban elfogadnánk ezeket az állításokat, végig kell tekintenünk, hogy az egyes műfajok milyen mértékben befolyásolták az angol oratórium kialakulását, illetve fejlődését.

Angol masque

Az *angol masque* kapcsán nem csupán az *Esther* első verziójára kell asszociálnunk. A masque egyes részei tulajdonképpen dialógusok, melyek közvetett hatása Händel oratóriumainak kórusaiban is kimutatható. Ez az egyik olyan műfaj, melynek korábbi eredete a dialógus, melyről látni fogjuk, hogy mennyire jelentős az angol kóruszenében. A masque véleményem szerint csak két ok miatt került a felsorolásokba. Az egyik ok az, hogy az *Esther* első változatának ez volt a műfaji megjelölése: *Haman and Mordecai. A Masque.* A másik ok, hogy amikor Händel Angliába érkezett, a közönség még nem ismerte az oratóriumot, viszont a restauráció óta igen kedvelt volt ez a műfaj.

[41] III. kötet, 33. oldal. Érdekes módon sem Szabolcsi Bencénél, sem pedig Várnai Péternél nem találkozunk ilyen gondolattal.
[42] *A History of the Oratorio* / Volume 2, 178. oldal. Ugyanez olvasható szó szerint a *The New Grove*-ban.
[43] Dean, *Handel’s Dramatic Oratorios and Masques*, 3. oldal.
[44] Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Teil 1, 227. oldal
[45] ‘Oratorio – Handel and the English oratorio’ *The New Grove* XVIII. kötet, 515. oldal

10.18132/LFZE.2011.5

Valójában az angol oratórium megszületése attól a pillanattól számítható, amikor Händel az Eszter történetét feldolgozó masque-ját annak 1732-es átdolgozása után már oratóriumnak nevezte: *Esther, an Oratorio or Sacred Drama.* Lényegében minden művét, melyet ezután írt, ezzel szokás összehasonlítani és mérlegre állítani: vajon oratórium-e. 1732 után fokozatosan különböző elnevezések láttak napvilágot, melyeket részletesen a II. rész bevezető fejezetében említek meg.

Angol anthem

A verse anthem különös helyet foglalt el az angol zenetörténetben. A benne éneklő szólisták súlyponti szerepe miatt a kórus csak kivételes alkalmakkor szólalhatott meg, máskülönben nem szerepelt önállóan.

Händel Zachownál megismerhette a német egyházi zene stílusát. Fiatalkorában tett itáliai utazásai során pedig az olasz zenei nyelvezet is hatást gyakorolt rá. E két korai forrásból építkeznek a chandosi hercegnek szánt anthemek (1717-19), melyekben sok tömör és energikus kórustétel van. Bár a verse anthemmel szokás elsősorban összefüggésbe hozni az angol oratórium kialakulását, a purcelli és a händeli műfaj között nincs sok hasonlóság. A verse anthemnek egy másik műfaj, az angol dialógus terén van inkább jelentősége, melyről e fejezet végén írok.

Francia klasszikus dráma

A francia dráma és az angol oratórium csupán két oratórium miatt állítható párhuzamba: az *Esther* és az *Athalia* című művek Racine egy-egy drámáját vették alapul.[46] Véleményem szerint viszont a francia klasszikus dráma megjelenése semmilyen jelentőséggel nem bír e zenei műfaj kialakulása szempontjából, hiszen a már említett két oratóriumot akkor is meg tudta volna komponálni Händel, ha szövegkönyvírója nem Racine francia nyelvű drámáit adaptálta volna, hanem a Bibliát vette volna alapul – annál is inkább, mert köztudott, hogy az angol nép milyen mértékben volt bibliaolvasó. Erről részletesebben olvashatunk Várnai Péter könyvében:

„Ugyancsak zenetörténeti közhely, de föltétlenül meg kell említenünk, hogy ebben a kialakulási folyamatban szerepet játszottak a XVIII. századi Anglia társadalmi körülményei is. Élt az akkori Angliában, mégpedig nagy erővel, a puritanizmus öröksége, azé a

[46] Az oratóriumok szövegkönyvíróiról részletesebben a II. rész elején írok.

10.18132/LFZE.2011.5

puritanizmusé, amely az angolokat bibliaolvasó néppé tette. Tehát a bibliai tárgyú oratóriumok az angolok számára oly mértékben voltak saját lényük kifejezői, mint kevés más országban. […] Igen, a XVIII. századi angolok előszeretettel azonosították magukat a bibliai történetek népeivel, elsősorban a zsidósággal. Úgy érezték, hogy az angol puritánság azonos a bibliai zsidóság hitének tisztaságával és erejével…"[47]

Dean magyarázata szerint viszont épp a drámának köszönhető, hogy az Úr neve és az Ószövetség bekerült az angol oratóriumba, bár csak zárójelben jegyzem meg, hogy az *Athalia* előtt Händel megírta még a *Deborah*-t is.[48]

Olasz opera seria

Az olasz opera seria azért fontos az oratóriumhoz vezető úton, mert Händel épp ezzel a műfajjal foglalkozott a legtöbbet, mielőtt oratóriumait kezdte volna írni. Az egyes operatársulatokkal, zeneszerzőkkel, illetve a közönséggel folytatott küzdelmei vezették őt az új műfaj felé, de a váltás nem volt éles. Több év eltelt úgy, hogy a két műfajt párhuzamosan művelte: az operát azért, mert szerette, az oratóriumot azért, mert fizettek érte. A két műfaj egymáshoz való viszonyáról részletesebben a II. rész bevezető fejezetében írok.

Olasz oratorio volgare

Händel a kontinensen írt oratóriumai és a szintén általa alkotott angol oratóriumok oly mértékben különböznek, hogy egymástól független műfajként értelmezhetőek.[49] Éppen ezért az utóbbiak szempontjából talán nem olyan nagy veszteség, hogy nem tudjuk pontosan, milyen oratóriumokat hallhatott vagy ismerhetett meg olaszországi utazásai kapcsán. Mindazonáltal nem elhanyagolható szempont, hogy két olaszországi oratóriuma közül az *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* címűt élete végén átírta angol nyelvre (*The Triumph of Time and Truth*). A kórusok tekintetében viszont nincs kimutatható kapcsolat két korai itáliai műve (a másik az *Oratorio per la Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo*) és az 1732 utáni angolok között, mivel ezekben még egyáltalán nem volt kórus.[50] Az olasz oratorio volgare csupán azért kaphat helyet a felsorolásban, mert Händel korábban írt olasz, mint angol oratóriumot. Händel esetében mindenképpen az olasz opera seria egyik ágának tekinthető az

[47] *Oratóriumok könyve* , 106. oldal
[48] Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, 192. oldal
[49] Smither, *A History of the Oratorio*, Volume 2, 178.oldal
[50] Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, 3. oldal

10.18132/LFZE.2011.5

olasz oratorio volgare, mivel mindkettőben az áriák és a virtuóz éneklés került előtérbe, és mind a recitativo, mind a kórus szerepe csökkent bennük.

Vannak bizonyos műfajok, melyeknek csak azért tulajdonítanak jelentőséget az angol oratórium kialakulása szempontjából, mert Händel e művei előtt már foglalkozott velük. Nyilván egyik-másikban szerepeltetett kórust is, ám a legtöbb műfaj, így az oratorio volgare is csupán zenei, de nem műfaji előtanulmányként szolgálhatott, máskülönben már az első angol oratóriumok nem lettek volna egyebek, mint olasz művekre ültetett angol szövegek. Éppen ezért talán nem érdemes sok időt vesztegetnünk a szerző fiatalkori, itáliai próbálkozásaira, melyeknél még a bemutatók külsőségei is eltértek az angol szokásoktól. Tény, hogy az Itáliában töltött idők és az ott írt művek nem hatástalanok a későbbi Händel-művekre, ám az angol oratórium kialakulásának szempontjából mégis inkább a latin zsoltárokat kell figyelembe vennünk a kóruskezelés terén, mint az olasz oratóriumokat.

Német protestáns oratórium

A német protestáns oratóriummal, illetve a passióval akkor került közelebbi kapcsolatba Händel, amikor 1716-ban elkísérte I. György királyt hannoveri útjára. Az akkori Németországban a passió igen kedvelt műfaj volt. Bizonyíték erre, hogy Brockes ugyanazon szövegére passiót komponált Keiser (1714), Telemann (1716) és Mattheson (1714) is. Talán a velük való rivalizálás késztette Händelt arra, hogy ő is passiót komponáljon a szenátor szövegére (1716).[51] A műfaj iránt a közönség rokonszenve is kifejeződik. Ennek jele, hogy mind a négy művet előadták Hamburgban, 1719-ben. Mindenképpen közös vonás az angol oratórium és a német protestáns oratórium között az anyanyelv használata. Händel egyébként ezt a művét leszámítva nem írt egyetlen német protestáns művet vagy oratóriumot sem.

[51] Rolland leírása azt sugallja, hogy ez a mű nem elhanyagolható Händel stílusa szempontjából, ám véleménye összességében negatív benyomást kelt: „… egymást éri az ízléstelen és a fenséges… kényeskedés és dagály vegyül a legmélyebb és legjózanabb művészettel…” Romain Rolland, *Händel* (Budapest, Gondolat, 1959) 58. oldal

10.18132/LFZE.2011.5

2. Közvetett előzmények korábbi szerzők és műfajok kapcsán

Dean szerint a X. századtól a XIII. századig egész Európában virágkorát élő *egyházi zenés dráma* (liturgical music drama) is előkészítette az oratórium útját.[52] Valószínűleg igaza van, bár Händel nagyobbrészt ószövetségi témájú oratóriumai ettől már igen távol állnak. További különbség e művek előadási módja: előbbieket a papság adta elő a liturgiába iktatva latinul, ráadásul jelmezekkel és díszletekkel. Témájuk pedig csak kevés esetben ószövetségi, mivel sokkal jellemzőbb az evangéliumok történeteinek vagy szentek életének a feldolgozása. Bár e drámákat már nem találjuk meg a XIV. században, továbbéltek a templomok előcsarnokaiban, majd később a vásártéren. Ebből a műfajból eredezteti Dean a misztériumjátékokat és a mirákulumokat, melyeket témáik és komikus vonásaik miatt az oratóriumokig vezet el.

Mindenesetre ezek a műfajok elég távoliak ahhoz, hogy közvetlen kapcsolatot lehessen felfedezni közöttük és Händel angol oratóriumai között. Ráadásul az sem valószínű, hogy Händel Angliába érkezésekor elkezdte volna tanulmányozni a régi angol vallásos drámákat. Még azt sem állíthatjuk biztosan, hogy Purcell egyetlen, vallásos drámai dialógusát (*In guilty night*) ismerte, más szerzők műveiről nem is beszélve, akik már jóval azelőtt meghaltak, hogy Händel egyáltalán megszületett volna: Robert Ramsey (?-1644), Nicholas Lanier (1588-1666), John Hilton (1599-1657). Az egyetlen szerző, aki Händel kortársa volt, és még írt dialógusokat, Benjamin Lamb (1674-1733), bár kettejük kapcsolatáról nem tudunk. Viszont érdekes módon az angol dialógus fejlődése során találkozhatunk olyan típusokkal, amelyeknek Händel oratóriumbeli kórusainál is megtaláljuk a megfelelőit.

Angol dialógus

Lényegében minden olyan angol műfaj előzménynek tekinthető az oratórium kialakulása szempontjából, amelyben már volt kórus. Hiszen mitől lesz egy történet feldolgozásából Händel-oratórium, és nem Händel-opera? Miben különbözik a händeli értelemben vett oratórium bármilyen más vokális műfajtól? Elsősorban abban, hogy arányaiban nagyobb szerep jut benne a kórusnak. Ezért a XVIII. századot megelőző időszak azon műfajai a lényegesek az angol oratóriumhoz vezető műfaji előzmények szempontjából,

[52] Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, 5. oldal

10.18132/LFZE.2011.5

amelyekben szerepel kórus. A kórushasználatot érintő műfaji előzmények egyike tehát a dialógus volt.

A XVII. századi angol dialógusokról nem sok adat áll rendelkezésünkre, ám Ian Spink írásának köszönhetően mégis felfedezhetünk némi kapcsolatot a dialógusok és a majdan megszülető oratórium között.[53] Témájukat tekintve ezek között is vannak bibliai történetet feldolgozók, ám a XVII. század folyamán kiadott angol énekeskönyvekben többségük mégis pásztorjelenetet mutat be, és csak kis részük bibliai, illetve elégikus. A dialógusok témaválasztását illetően fontos tudnunk azt, hogy a restauráció (1660-88) előtt többnyire a pásztorjelenetek domináltak. E művekben bevett szokás volt a *szólóénekes szerepeltetése* – nyilván azért, mert nélkülözhetetlen volt a dialógusban egy-egy szerep megformálásában. Általa pedig változatosabbá tehették a művet, hiszen a szöveg bizonyos részeinél a szólista éneke a kóruséval váltakozott. Talán távolinak tűnik a párhuzam az effajta kórus-szólista párbeszéd és a Händelnél található hasonló típus között. Händelnél viszont több olyan kórustétellel is találkozunk, melyben a szólista felváltva énekel a kórussal.

Az általam vizsgált művek egyikében, az *Athalia*-ban két példát találunk erre a típusra. Az egyik az első felvonásban lévő *Tyrants would in impious throngs* kezdetű tétel, melyben Josabeth, egy istenfélő nő a szólista, aki a zsarnokok ellen buzdítja a zsidókat, vagyis a kórust. A másik példa a mű harmadik felvonásában szólal meg (*Oh shining mercy…*). Ezt a Joáddal kiegészült kórustételt egy ária előzi meg (*Jerusalem thou shalt no more…*), melyben a leendő zsidó király Jeruzsálemet és a zsidókat vigasztalja, akik az Úrban bízva reménykednek Athalia bukásában.

Ám az angol dialógus nem állt meg fejlődése kezdetén: a kései XVI. században már íródtak ún. *kórus-dialógusok* is, melyekben a szólisták időnként már valamelyik kórushoz csatlakoztak, és a két kórus között jött létre a párbeszéd. Az általában magas és mély szólamok szerint osztott két kórus a dialógus végén egyesült. Az *Athalia* második felvonásának záró kórusán lehet legjobban megfigyelni ezt a típust, melyben három kórustétel követi egymást. Az elsőt fiatal szüzek (*The clouded scene begins to clear…* – szoprán I, szoprán II, szoprán III), a másodikat papok és leviták (*When crimes aloud for vengeance call…* – alt, tenor, basszus) éneklik, a harmadik négyszólamú vegyeskaron tutti szólal meg (*Rejoice, oh Judah, in thy God…* – szoprán, alt, tenor, basszus). Már a szólambeosztásból is kitűnik, hogy itt a nemek és a hangmagasságok elkülönítése, majd egyesítése volt Händel

[53] Ian Spink, 'English Seventeenth-Century Dialogues', *ML*, xxxviii (1957), 155-63

10.18132/LFZE.2011.5

célja. Händelnél nem ritka, hogy egy szóló-kórus kombinációjú tétel végén a szólista a kórus valamely szólamához csapódik. Ugyanakkor a szólista és a kórus egy tételen belüli szerepeltetése többféle formát ölthet nála. Egyes tételekben valóban dialógus jellegű a feldolgozás, máshol viszont egymástól élesen különválasztható szakaszokat ír, vagy másképpen variálja a szólista és kórus adta lehetőséget.

A *recitativo-dialógus* megjelenése kezdte el igazán a színpadi műfajok felé közelíteni a dialógusokat: a masque-nak a kiegészítője lett, az operának pedig az előkészítője. A recitativo természetesen azoknak az angol zenészeknek köszönhetően jelent meg Angliában, akik már jártak Itáliában – Nicholas Lanier (ii) például I. Károly kérésére utazott el.[54] De megváltozott a téma is. Különösen kedvelt volt az Ószövetség egyik története, melyben Saul király meglátogatja az endori boszorkányt. Ezt több, korábban már említett szerző is feldolgozta: Ramsey, Lanier, Purcell és Lamb. Habár Purcell dialógusai már hosszabbak és tagoltabbak, mint az elődök művei, Spink szerint a maga művészetében Purcell ezekkel nem nyitott új fejezetet, sőt, a silányabb kompozíciók közé sorolja azokat. Hatásuk inkább operáiban volt érezhető, melyeknek egyes jelenetei kibővített dialógusokként értelmezhetőek.

Ám más ó- és újszövetségi témával is találkozhatunk: a tékozló fiú történetével, a salamoni ítélettel és Jób történetével. A bibliai történetek feldolgozása egy valós kapocs lehet a vallásos dialógusok (sacred dialogues)[55] és Händel ószövetségi témájú oratóriumai között, azzal együtt, hogy Händel feltehetően csak Lamb művét ismerhette.

Hilton dialógusaiban a kórus felváltva szólal meg a szereplőkkel, aminek azért van jelentősége, mert épp Hilton két dialógusa (*The Dialogue of King Solomon and the Two Harlots; The Dialogue of Job, God, Satan, Job's Wife and the messengers*) miatt gondolták azt, hogy e műfaj a verse anthem drámai ága lehet. Úgy tűnik tehát, hogy a verse anthem az összekötő kapocs a dialógus és az oratórium között.

A kórusok jelentősége is különböző volt a dialógusokban. Sokáig a dialógusok jelentették Angliában az egyházi zenének a drámai irányzatát, melyekben a kórus szerepe csupán annyi volt, hogy levonja a következtetést. Természetesen nem volt minden dialógusban kórus. Érdekes ellentét viszont, hogy amíg Purcellnél a Saul-történetben (*In guilty night*) van kórus, addig Händel ugyanilyen témájú jelenetében (a *Saul* című oratórium

[54] Ian Spink, 'Lanier in Italy', *ML,* xl (1959), 242-52.
[55] *A History of the Oratorio* / Volume 2, 175. oldal. Magyar nyelvű irodalomban csak Szabolcsi Bencénél találkozunk a dialógus angol ágával, és csak Purcell kapcsán. Szabolcsi ezt „vallásos dialógusnak" hívja. (*Zenei lexikon*, I. kötet, 475. oldal)

10.18132/LFZE.2011.5

III. felvonásának elején) nincs rá szükség. Igaz, Purcell esetében sem kell önálló kórusra gondolnunk, hiszen szerepe csupán annyi, hogy bevezeti a művet, majd végigrecitálja a jelenetet. Bár a dialógusok témájukban is közel állnak Händel ószövetségi témájú oratóriumaihoz, mégis csupán a verse anthemhez vezető egyik állomásként értelmezik azokat.

Zenei elemei mellett műfaji sajátosságai és témája miatt is úgy gondolom, hogy az angol dialógus a händeli értelemben vett angol oratórium előzményének tekinthető, bár ezt semmilyen, Händellel foglalkozó szakirodalom nem támasztja alá. A vele foglalkozó zenetudósok lényegében minden olyan vokális műfajt vagy szöveges műfajt az angol oratórium előzményéhez sorolnak, amellyel Händel foglalkozott oratóriumai komponálása előtt vagy közben, és ezáltal mindegyiket az ahhoz vezető útként értelmezik. Ez viszont félrevezető lehet, hiszen nem minden forrás tekinthető egyformán jelentősnek az oratórium kialakítása szempontjából. Ha így tennénk, akkor az angol oratórium nem lenne más, mint egy pasticcio, mely nemzetiségét tekintve nem lenne sem angol, sem olasz, sem francia, sem olasz, sem latin. Zenei nyelvezetét tekintve pedig nem lenne sem zsoltár, sem anthem, sem passió, sem opera.

10.18132/LFZE.2011.5

III. Az oratóriumok kialakulása Händelnél

1. Bevezetés

2. Az oratóriumok átdolgozásai

3. Ószövetségi témájú oratóriumainak szövegkönyvírói

4. A librettókhoz felhasznált művekről és azok szerzőiről

1. Bevezetés

A händeli oratórium leginkább a szerző operáiból eredeztethető. Ennek nyilvánvaló oka az, hogy a számára legjobban jövedelmező két műfajt hosszú éveken át párhuzamosan művelte (1732-1741). Első oratóriumait Itáliában írta (1707 és 1708), ahol a *La Resurrezione* című oratóriumát még sokkal inkább operaelőadásra emlékeztető módon mutatták be.[56] Ezzel szemben a Londonban írt oratóriumokra nem volt jellemző a szemkáprázta tó, szenzációhajhász előadás. Ennek egyik oka az volt, hogy London püspöke már az első oratórium-előadással (1732) kapcsolatban kijelentette, hogy egyházi témájú művet nem mutathatnak be színházban. Ezt megelőzően is volt olyan alkalom Händel életében, amikor egyházi személy (nevezetesen XI. Kelemen pápa) kinyilvánította véleményét az oratórium előadásával kapcsolatban.[57] Erre számíthatott is, mivel köztudott volt, hogy a pápa még az operaelőadásokat is betiltotta Rómában, az operaházak pedig épp emiatt zárva voltak.

[56] A mű előadásáról ezt olvashatjuk: *„A La Resurrezione 1708. áprilisi produkciója … rendkívül látványos volt. Külön színpad épült hozzá Ruspoli palotájában, díszletekkel és függönnyel, rendkívül nagy, legalább 45 tagú zenekart alkalmaztak, Corelli vezényletével.” Grove Monográfiák – Händel* (Budapest, Zeneműkiadó, 1987), 15. oldal

[57] A pápa hamar felismerte, hogy a *La Resurrezione* esetében egyértelműen operáról van szó, melyet oratórium-köntösben próbáltak előadni. Ebből kifolyólag Händelnek Mária Magdolna szerepét kasztrálttal kellett helyettesítenie a pápa nemtetszése miatt. Talán ez is terelte őt a későbbiekben afelé, hogy kasztrált szereplőket jelenítsen meg oratóriumaiban.

10.18132/LFZE.2011.5

Azonban az Itáliában eltöltött évek az oratóriumírás szempontjából is csupán tanulóéveknek tekinthetők, és elnevezésükön túl nem mutatnak további kapcsolatot a londoni művekkel.

A szerző Londonban keletkezett első oratóriumai szoros kapcsolatot mutatnak a masque műfajával és az operával, melyektől eleinte nem váltak el élesen. Néhány jellegzetes, csak a műfajra jellemző vonást azonban mégis felfedezhetünk már az első oratóriumokban: ezek közül talán a legfontosabb a kórusok megjelenése, illetve számuknak növelése, bár az egyes oratóriumokban nem egyforma jelentőséggel bírnak. Händel esetében tehát az oratórium meghatározása több problémát is felvet. Könnyebb körülírni, és művekkel szemléltetni, hogy mit is jelent nála az oratórium, mint meghatározni. A szerző csak megnehezíti dolgunkat azzal, hogy egyes oratóriumokat nem annak nevezett, néhány művet vagy koncertet pedig annak titulált.[58] Az *Esther* volt az, amelyet elsőként oratóriumnak neveztek Angliában. Händel egyéb művei (*Deborah, Athalia, Saul, Israel in Egypt, Jephta*) mellett ezt is „A Sacred Drama or Oratorio" elnevezéssel illette. „An Oratorio" feliratot kapott az *Alexander Balus, Susanna, Solomon* és *Theodora*. A *Joseph and his Brethren, Judas Maccabaeus* és a *Joshua* „A Sacred Drama" címet viselte, ám egyes művek nem kaptak különösebb elnevezést: *L'Allegro, Semele (The Story of Semele), Occasional Oratorio, The Choice of Hercules, The Triumph of Time and Truth.*

Angliában közel húsz év telt el első (1732) és utolsó (1751) oratóriumának bemutatása között, melynek során Händel nem csupán oratóriumokat komponált.[59] Húsz éven keresztül (1711-1731) operákat írt Londonban, melyek rányomták bélyegüket a megszülető angol oratóriumra. Händelt egészen 1741-ig foglalkoztatta a gondolat, hogy operaszerzőként is szerezhet olyan elismerést, mint oratóriumszerzőként. Ám nem csak Händel kínlódott az olasz operával Londonban. A már említett kilenc éves periódusban Händel a számára két leggyakoribb és jövedelmező műfaj, az opera és az oratórium között ingadozik. Sok az átfedés a kettő között, és az opera kényszerű változtatásai is hozzájárulnak az oratórium megszületéséhez. Művészetében ekkor egyre gyakoribbá vált az egyszerűsítés munkamódszere: sokszor csak átdolgozta egy-egy művét vagy pasticciót állított össze a már megírtakból. Ez a technika később oratóriumai kapcsán is jellemzővé vált.

Végül az *Esther* 1732-es átdolgozása hozta meg az áttörést és az elszakadást minden műfaji egyvelegtől és előzménytől. Bár a mű előadása nem színházban zajlott, mint a későbbi oratóriumok, mégis ez volt a londoniak számára az első oratórium-előadás. Sikerének

[58] Händel szervezett egy oratóriumnak nevezett hangversenyt (1738. március 28.).
[59] A III. Függelékben nyomon követhetjük, hogy az egyes oratóriumokat megelőzően, illetve azokat követően mely műveket alkotta Händel.

10.18132/LFZE.2011.5

köszönhetően még ugyanebben az évben előadták a King's Theatre-ben is, mely 1745 tavaszáig gyakran adott otthont Händel-oratóriumoknak, bár nem mindig itt zajlott a bemutató (*Acis and Galatea, Deborah, Alexander's Feast, Il trionfo del Tempo e della Verità, Saul, Israel in Egypt, Messiah, Samson, Joseph and his Brethren, Belshazzar*). Külsőleg előadásmódjában, belsőleg a kórus szerepének megnövelésével különbözött ez a mű Händel operáitól. Ezek a jellegzetességek ezt követően minden oratóriumát jellemzik. Bár nem az *Esther* volt Händel első angol nyelvű műve, de a King's Theatre közönsége számára igen. Ezt a megdöbbenést még csak fokozta az a tény, hogy nem volt cselekmény a színpadon, ezáltal a masque-tól is eltávolodott a megszületőben lévő műfaj. Az angol nyelv egyre gyakoribbá váló megjelenésével szinte törvényszerű volt az olasz énekesek – akik után annyiszor elutazott a kontinensre, hogy szerződtethesse őket – háttérbe szorulása. Az előadások másik jellegzetessége az volt, hogy néhány alkalom kivételével maga Händel vezényelte azokat az orgona vagy a csembaló mellől. 1735 után tovább színesítette az oratórium-előadásokat orgonaversenyeivel vagy más versenyművekkel, melyek többnyire a felvonások között hangzottak el.

Händel tehát fokozatosan teremtette meg az oratóriumot Angliában. Sokat harcolt az elismerésért, és sok operát írt meg fölöslegesen (például a *Serse, Imeneo, Deidamia* sorolhatóak ide), mire rájött, hogy az oratórium iránt nagyobb az érdeklődés, főleg a középosztálybeliek körében. Így a londoni közönség ketté is oszlott olasz opera- és angol oratórium-pártiakra. Kezdeti sikerei utáni sorozatos kudarcainak több oka is volt. Az egyik ok Pepusch *The Beggar's Opera*-ja, mely azáltal, hogy az anyanyelv mellett érvelt az olasszal szemben, megásta Händel olasz nyelvű operáinak sírját. E folyamatot Händel rövid ideig tudta lassítani művei keveréknyelvű felújításaival. A másik ok a Händel-ellenesség volt, melynek forrását a II. György iránti ellenszenv táplálta.[60]

Sokkal sikeresebb lett jótékonykodásaival, melyekkel előbb-utóbb magán is segített. Ennek köszönhette a dublini meghívást, Londonban pedig a *Messiah* sikerét. Ám Händel jól ismerte a módját annak, hogy hogyan válhat a legfelsőbb körökben is elismertté. Különböző alkalmakra írta oratóriumait. Némelyiket a következő böjti szezonra, hogy a sikeresen beindult előfizetéses sorozat ne törjön meg: ez a megírás idejéből és az előadás időpontjából is kiolvasható. Azonban sohasem mulasztotta el megünnepelni felettesei győzelmét még akkor sem, ha az még nem következett be. Ilyen alkalomnak köszönhető például a *Judas*

[60] Erről részletesebben ír Romain Rolland Händelről szóló életrajzi regénye 70. oldalán.

10.18132/LFZE.2011.5

Maccabaeus és a *Music for the Royal Fireworks.* (Az angol nép buzdítására ezekkel szemben csupán egy dalt írt: *A Song made for the Gentleman Volunteers of the City of London* címmel)

További hasonló vonás operáival a témaválasztás. Bár ószövetségi történetekről van szó, Händel nem merte megkockáztatni az éles váltást az opera és az oratórium témái között. Csupa olyan témával foglalkozott, ami érdekelhette a mindennapok embereit, és a biztos siker érdekében mindezt anyanyelvükön tálalta nekik. Ráadásul mindezt a vallás köntösébe bújtatta, mely a XVIII. század angol emberének életében fontos szerepet játszott. Így oratóriumaiból nem hagyja ki a szerelmi szálakat (*Saul, Joshua, Solomon, Alexander Balus, Susanna*), a népét megmentő hősnő figuráját (*Esther, Deborah*), a gyilkosságot (*Deborah, Athalia* – ezekben nem a népek küzdelme, hanem egy-egy szereplő harca van kihangsúlyozva) és a mindig aktuális népek harcát (*Belshazzar, Saul*). Az angolok szívesen azonosították magukat a zsidó néppel, pláne, ha épp azok sikereit zenésítette meg zeneszerző. Így az *Israel in Egypt* is hízelgő lehetett volna számukra a benne megjelenő motívum miatt: egy vezér a kiválasztott népet jó irányba tereli, és ügyét sikerre viszi. Bár az angol kóruskultúra előtérbe helyezésével megtalálta a siker egyik forrását, az átmenet mégis túl radikális volt e szempontból az *Israel in Egypt* oratóriumban, melynek még keveréknyelvű változatát sem tudták megemészteni a londoniak Händel életében. Operáihoz hasonlóan oratóriumai közül sem volt mindegyik sikeres, de e műfaj alkotásai kezdettől fogva nagyobb elismerésnek örvendtek Anglia-szerte.

2. Az oratóriumok átdolgozásai

Händel oratóriumainak többsége átdolgozáson esett át, ám van néhány olyan műve is, amelyeken nem módosított: *La Resurrezione (1708), Athalia (1733), Joshua (1748), Alexander Balus (1748).*

Az átdolgozás lehet nyelvet érintő: a Rómában komponált *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* című, első Händel-oratórium (1707) alapos revíziója az 1737-ben már Londonban keletkezett *Il Trionfo del Tempo e della Verità.* E műnek készítette el angol nyelvű változatát Thomas Morell (*The Triumph of Time and Truth*) 1757-ben, de a nyelvi átültetés mellett természetesen a zenei anyag is módosult.

10.18132/LFZE.2011.5

A nyelvek szempontjából egyes művek az átmenetet képviselik az olasz és az angol nyelv között. Már 1732-től kezdődően sikerre tudott vinni műveket ennek az eljárásnak köszönhetően: az *Acis és Galatea* 1732-es változatába olasz áriákat is illesztett Händel (például az *Aci, Galatea e Polifemo* kantátájából), így e mű 1732 és 1736 közötti előadásain az angol és olasz keverékű művet adták elő (melyeknek Oxfordon kívül London is otthont adott). Többé-kevésbé sikeres lehetett ez a megoldás, hiszen 1734-ben a *Deborah*, 1737-ben az *Esther,* majd 1739-ben az *Israel in Egypt* volt az, amelyet kétnyelvűvé dolgozott át. Néhány év múlva a *Saul*t bővítette ki több, olasz nyelvű részlettel (1741).

Az oratórium-átdolgozások között egyaránt találunk kibővített (*Esther* 1732, *Samson* 1743) és megcsonkított műveket. Az *Israel in Egypt* lerövidítésének oka a mű kedvezőtlen fogadtatása volt, ezért második előadásán nyelvezete mellett hosszán is módosított Händel. A *Susanna* oratóriumból húzott az 1759. március 2-i koncertre, és kölcsönzött hozzá a *Semele*-ből. A két mű közös vonása műfaji megítélésük: a *Semele* oratórium elnevezés alatt futott, de nyilvánvaló volt, hogy opera. A *Susanna* stílusát is operainak vélték, így érthető, hogy Händel miért éppen ebből a művéből kölcsönzött ehhez az oratóriumához.

Néhány művén az énekesek miatt kellett változtatásokat végrehajtania. Így például a *Belshazzar* bemutatójára transzponálnia kellett Daniel szólamát, a *Samson*-t pedig a Covent Gardenben épp alkalmazott énekesek számára írta át (1743), ami különös fordulópontot jelentett oratóriumai sorában: *„… mintát teremtett Händel összes további művéhez: bebizonyította, hogy az angol énekesek, egy tenorral (Beard) a főszerepben, képesek lenyűgözni a közönséget, és két táborra osztotta a londoni zenekedvelőket."*[61]

Egyes művein módosított, de nem mindig tudjuk pontosan, hogy miben állt ez a változás az alábbi művek esetében: *Esther* (1720), *Alexander's Feast* (1737), *Il Trionfo del Tempo e della Verità* (1739), *Saul, Samson* (mindkettő 1744 és 1745), *Israel in Egypt* (1756), *Joseph and his Brethren* (1745) és *Solomon* (1759). A *Messiah* 1743-as módosításáról nem sokat tudunk: *„Jennens szerint Händel az ő kérésére valóban változtatásokat hajtott végre a Messiáson."*[62] Kevés adat áll rendelkezésünkre az *Acis és Galatea* 1739-es átdolgozásáról: mindössze annyit tudunk, hogy a mű ekkor két felvonásos lett. A *Samson* (1744 és 1745) e két felújításának szükségessége azért kérdéses, mert a mű ezeket megelőzően sikeres volt: *„… az oratórium meghódította a közönséget; március végéig nyolc előadásra került sor."*[63]

[61] *Grove-monográfia*, 62. oldal.
[62] Uo., 64. oldal.
[63] Uo., 62. oldal.

10.18132/LFZE.2011.5

Az átdolgozás során az alább felsorolt oratóriumaiba kórus- vagy áriatételeket illesztett Händel: az *Esther*t 1739-ben a „Happy we"-kórussal, 1757-ben pedig a „Sion now her head shall raise" áriával és kórussal egészítette ki. A *Jephta* felújításakor (1753. március) írta az oratóriumhoz egyetlen kvintettjét. A *Belshazzar*hoz pedig 1757-ben diktálta az ifjabb Smith-nek a „Wise men flattering" áriát.

Új hangszerek megjelenése kétféle lehetett: vagy hangszeres szólammal bővült a már meglévő anyag (az *Esther*be utólag carillon-szólamot illesztett), vagy új hangszeres tétellel egészítette ki a művet orgonaverseny, concerto vagy triószonáta formájában. Triószonátákat az alábbi művek kórusaiban és/vagy nyitányaiban használt fel: *Belshazzar, Solomon, Jephta.* Orgonaversennyel, illetve más concertókkal a következő műveket egészítette ki: *Acis és Galatea* (1742), *Esther* (1742), *Deborah* (1735), *Alexander's Feast* (1742), *Alexander's Feast* (1736, ez a C-dúr concertóval bővült), *Samson* (1743. február 5-én írta hozzá az op. 7. no. 2. orgonaversenyt), *Theodora* (op. 7. no. 5. orgonaversennyel mutatták be).

Egyes művekbe más kompozíciókból kölcsönzött átdolgozva vagy változatlanul, melyek lehetnek saját művek, vagy más szerzők alkotásai.

Az *Acis és Galatea* 1732-es változatába az *Aci, Galatea e Polifemo* kantátából és a *Brockes-passió*ból kölcsönzött, míg 1742-es változatába az *Ode for St. Cecilia's Day* művet illesztette be. A *The Choice of Hercules* az *Alceste* zenéjén alapul.

A feltehetően 1716-ban írt *Brockes-passió*ból (teljes címe: *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*) több oratórium is táplálkozott. Részleteinek felhasználásával született művek: *Acis és Galatea* (1732-es változat), *Haman and Mordecai, Esther, Deborah.*

A *Messiah*-ban és a *Belshazzar* kórusaiban 1741 és 1745 között írt, kései duettjeiből használt fel. A *Júdás Makkabeus*-ba bekerült a „Sion now her head shall raise"-duett és kórus (ez az *Esther* 1757-es változatában is benne volt!), a „Wise men flattering"-ária (ez talán 1757-ben került a műbe, ugyanis a *Belshazzar*-hoz ekkor diktálta az ifjabb Smithnek), és a „See, the conquering hero comes"-kórus. Ugyanehhez az oratóriumhoz írta a *Concerto a due cori* harmadik művét, míg a másik kettőt talán a *Joshua* és az *Alexander Balus* bemutatójára szerezte.

Az *Israel in Egypt* mű első „felvonása" lett a *The ways of Zion do mourn,* más néven a *Funeral Anthem*[64], melyet a szerző 1737 decemberében komponált. Ebben az oratóriumban található a legtöbb kölcsönzött zenei gondolat olyan szerzőktől, mint Stradella, Kerll, Urio és

[64] Erről Mesterházi Máté bővebben ír a műről szóló tanulmányában. (*A hét zeneműve*, 1983. október-1984. szeptember, 280. oldal)

10.18132/LFZE.2011.5

Erba (az utóbbi két szerző munkásságáról megoszlanak a vélemények)[65]. Giovanni Porta *Numitore* című operája pedig a *Samson*-hoz adott ötleteket a szerzőnek két évtizeddel később.

Ám vannak olyan oratóriumai és művei is, amelyek más művek születését tették lehetővé. Az *Athalia* érdekessége, hogy ez az oratórium egy meglévő mű (*Brockes-passió*) felhasználásával született, és egyben két új mű alapjául szolgált: az *Il Parnasso in festa* (1734) és az *Occasional Oratorio* (1746). Az *Alexander's Feast* a *The Choice of Hercules „kiegészítő, új felvonása"*[66] lett annak 1751. március 1-jei koncertjén. Nagyrészt a *Koronázási anthemek* (1727), az *Athalia* (1733), az *Israel in Egypt* (1739) és a *Comus* (1745) felhasználásának köszönhető az *Occasional Oratorio* (1746).

3. Ószövetségi témájú oratóriumainak szövegkönyvírói

Händel különböző szövegkönyvírókkal dolgozott együtt londoni oratóriumai komponálása kapcsán. Bár a műfaj kialakulásában közrejátszott az opera is, a librettisták között nincs olyan, aki a szerző oratóriumain kívül operáihoz is írt volna szövegkönyvet.

Nem sokat tudunk arról, hogy melyik szövegkönyvíróval mikor hozta össze a sors, azt azért biztosra vehetjük, hogy Arbuthnottal és Pope-pal Burlington házában ismerkedett meg (talán már 1713-ban). Thomas Morell tiszteletesre a walesi herceg hívta fel Händel figyelmét 1746-ban. Ekkor korábbi szövegkönyvírói közül nem élt már James Miller és Samuel Humphreys sem.

Kronológiai sorrendben haladva: az 1732-es *Esther* kapcsán dolgozott Händelnek Alexander Pope, John Arbuthnot és Samuel Humphreys. Közülük Pope-tól használt még fel szöveget később Händel a *Semele* (1744) kapcsán, de már együtt nem dolgoztak. Humphreys dolga az első oratóriumban az volt, hogy a Pope és Arbuthnot alkotta művet kiegészítse. Rögtön a rákövetkező évben két librettót is írt (*Deborah, Athalia*).

1735 nyara és 1745 között Charles Jennens írt a szerzőnek több, néhány esztendős megszakítással. Ő és Newburgh Hamilton közel egy évtizeden keresztül felváltva dolgoztak Händel keze alá librettóikkal. Egyetlen szövegkönyv erejéig itt említhető meg Joseph Miller,

[65] Rolland könyve részletesebben fejti ki e nézeteket (159-160. oldal).
[66] *Grove-monográfia*, 74. oldal

10.18132/LFZE.2011.5

aki talán épp ugyanabban az évben bekövetkezett halála miatt nem írt több librettót (1744, *Joseph and his Brethren*). Jennenstől származik a legtöbb oratórium-szövegkönyv: *Saul* és *Israel in Egypt* (1738), *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740), *Messiah* (1742), valamint a *Belshazzar* (1745). Hamilton Jennenst megelőzően kezdett dolgozni Händel-librettókon, és utána egy évvel írta az utolsót: az *Alexander's Feast* (1736), a *Samson* (1743) librettója és az *Occasional Oratorio* (1746) szövegének összeállítása származik tőle.

Oratóriumai utolsó tíz évében Thomas Morell írt Händelnek szövegkönyveket: *Judas Maccabaeus* (1747), *Alexander Balus* (1748), *Theodora* (1750), *Jephta* (1752) és *The Triumph of Time and Truth* (1757). A nem említett oratóriumok – *Susanna* (1749)*, Solomon* (1749) – szövegkönyveinek szerzősége nem tisztázott, egy esetben pedig kérdéses, hogy Morell írta-e (*Joshua*,1748).

Händel legtöbb librettistája több nyelvben is jártas volt. Pope már 15 évesen fordította Statius *Thebais* című művét, később Vergilius mintájára írt pastoralokat – akit John Drydennel együtt példaképének tartott –, később pedig Homérosz-fordításaival vált sikeressé (ezeken 1714 és 1724 között dolgozott). Anyanyelvén kívül Humphreys nyilván tudott olaszul (operalibrettók fordítása) és franciául (Racine-tragédia). Jennens a *Belshazzar* kapcsán találkozott Hérodotosz művével (angol fordításáról nincs adat) és Xenophón *Küropaideia* című politikai-pedagógiai regényével, mely főként Hérodotosz adataira támaszkodik. Miller Apostolo Zeno *Giuseppe* című művét használta fel librettójához.

Morell amellett, hogy a görög prozódiáról összeállított egy lexikont, szerkesztette és fordította is Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész színdarabjait, valamint Seneca epistoláit. Papként szinte természetes, hogy írt jegyzeteket a Bibliához: ezeket az Újszövetség görög és angol másolataihoz készítette. A *Judas Maccabaeus* (1747) oratóriumhoz kézenfekvő volt Josephus Flavius zsidó történetíró 20 könyvből álló írását (i. sz. 93) felhasználni, aki anyai ágról a tekintélyes papi család, a Hasmoneusok – más néven a Makkabeusok – sarja volt. Egy ismeretlen szerző is az *Antiquitates*hez nyúlt később (1749) a *Solomon* kapcsán. Nem véletlen egyébként, hogy éppen e két mű használja fel közvetve az írást, hiszen mint a Makkabeusok sarja, Flavius igyekezett minél kedvezőbb színben feltüntetni a zsidó népet elbeszélésében. Ráadásul a *Judas Maccabaeus* a legnépszerűbb és legközkedveltebb oratórium lett a szerző életében, nyilván ünnepélyessége és dicsőítő hangja miatt. Jephta Bibliabeli történetét az 1500-as évek skót költőjének és történetírójának szomorújátéka felhasználásával (Buchanan, George: *Jephtes sive Votum*, 1554) egészítette ki Morell.

Mellettük Händel segítségére volt Thomas Brereton is, akiről azonban nem tudunk semmit azon kívül, hogy az *Esther* londoni verziójához lefordította az azonos című Racine-

10.18132/LFZE.2011.5

művet. Arbuthnot és Hamilton munkásságából viszont nem derül ki, hogy foglalkoztak volna idegen nyelven íródott művekkel.

Samuel Humphreyst bízta meg Händel azzal, hogy az *Esther* kibővített, 1732-es változatához szolgáltasson neki további szövegeket, mégpedig rövid határidővel. Mivel Händel több operájának (*Poro, Rinaldo* 1731-es verziója, *Ezio, Sosarme, Orlando,* illetve más zeneszerzők operáinak átdolgozásaként a *Venceslao* és a *Catone in Utica*) is fordította szövegkönyvét (de más komponistákét is), a szerző nyilvánvalóan volt vele, hiszen az *Esther* után soron következő két oratóriumhoz (*Deborah, Athalia*) is vele íratta a librettót. Az írónak fordítóként jó híre volt, de ezen kívül hatással lehetett Händelre háromkötetes munkája is, melyben szövegmagyarázatok is találhatóak: *The Sacred Books of the Old and New Testament, Recited at Large* (London, 1735). Bár a három kötet később jelent meg, mint ahogyan Humphreys a librettókat megírta, mégis feltételezhetjük, hogy némiképp párhuzamosan dolgozott az említett ószövetségi témákon és saját művén. E szövegeknek, valamint a műben található szövegmagyarázatoknak mindenképpen hasznát vehette Händel bibliai témájú oratóriumainak írása kapcsán. A megírt librettóihoz felhasznált művekből arra következtethetünk, hogy Humphreys művelt ember lehetett. Bár az *Esther* kapcsán még csak anyanyelvén kellett kiegészítenie a szövegkönyvet, a *Deborah* megírásához már ismernie kellett a Bibliát (ez nem zárja ki azt, hogy az *Esther*nél is hasznát vette), az Athalia-történet versbe foglalásához pedig ezen kívül franciául kellett tudnia, hiszen Racine azonos című drámája nyomán dolgozott.

Charles Jennenst tartják a szerző legjobb szövegkönyvírójának, aki először 1735-ben adott librettót Händelnek, majd ezt követően még tíz évig dolgozott neki. A *Saul*, a *Belshazzar* és a *Messiah* szövegkönyveit írta, még talán az *Israel in Egypt* librettóját is. Ő volt az első olyan librettista, akinek változtatási javaslatait a szerző elfogadta, például a *Saul* komponálásának idején. De saját állítása szerint a *Messiah* is átment némi változtatáson, mely az ő szája íze szerint való volt.[67]

[67] A *Grove-monográfiá*ban ezt olvashatjuk: „Jennens szerint Händel az ő kérésére valóban változtatásokat hajtott végre a *Messiás*on." (64. oldal) Az is tény, hogy a Belshazzar-librettóból nem zenésített meg mindent.

10.18132/LFZE.2011.5

4. A librettókhoz felhasznált művekről és azok szerzőiről

A Bibliát közvetlenül és közvetetten felhasználó művek mellett vannak olyanok, amelyek egy-egy irodalmi művet vesznek alapul, és olyanok is, amelyek ezeket kombinálják. Ezt foglalja össze a fejezet végén található táblázat (1. táblázat: *Händel ószövetségi témájú oratóriumainak szövegkönyveihez felhasznált bibliai versek és irodalmi művek*).

Pope, Arbuthnot és Hamilton nem is használta a Bibliát a librettók megírásakor. A Biblia alapján dolgozott viszont Humphreys (*Deborah*), Jennens (*Saul, Israel in Egypt, Messiah, Belshazzar*), Miller (*Joseph and his Brethren*), Morell (*Judas Maccabaeus, Alexander Balus, Jephta*), valamint egy ismeretlen szerző is (*Solomon*), aki feltehetően azonos azzal a személlyel, aki az apokrif iratok segítségével írta meg a *Susanna* librettóját. Nem tudunk biztosat arról, hogy vajon Händel adta-e szövegkönyvírói kezébe az egyes irodalmi műveket és a Bibliát, vagy pedig csak a téma ötlete származik-e tőle, esetleg egyik sem. A korabeli művek közül feltehetően nem maradt fenn Cowley *Davideis*e, Zeno *Giuseppe*je, Hérodotosz műve, Flavius művének VIII. könyve és Buchanan szomorújátéka.

Bár a librettisták nem vettek részt operaszövegkönyv írásában, annyi párhuzamot mégis fölfedezhetünk, hogy egyes írók, költők alkotásait már londoni olasz operáinál is felhasználta Händel. Így például a *Tito* (?) Racine Bèrènice (1670) című sorsdrámája nyomán készült; a *Faramondo* (1738) és az *Alessandro Severo* (1738) Apostolo Zeno művének adaptációja. De más szerzők operáinak átdolgozásainál (1725 és 1733 között) is felhasznált Zenotól: *Elpidia, Ormisda, Venceslao, Lucio Papirio, Caio Fabricio*. Színpadi zenéi között Milton félig drámai, félig lírai álarcos játékához (*A maske*) írta 1745-ben a *Comus*-t (1634), melyet pásztorjátéknak is neveznek. Az angol polgári forradalom költőjétől a pályája kezdetén írt olasz szerelmi szonettekből (L'Allegro; Il Penseroso; mindkettő 1645) állt össze Jennens kiegészítésével a *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740). Az *Occasional Oratorio*ban a költőtől zsoltárparafrázisokat (1746) találunk.

Néhány érdekes párhuzam is fölfedezhető a szerzők és Händel oratóriumtémái között. Az Athalia-történetben szereplő Joás árvaságát átérezhette Racine, hiszen négyévesen ő is árvaságra jutott. A megvakult és még így is küzdő Sámson figurája egyezik Miltonéval, aki e műve írásakor már közel két évtizede vak volt. További hasonlóság, hogy élete végén írta egy fogságban élő ember utolsó napjának történetét, miközben ő maga is visszavonultan (bár nem fogságban, de túlélőként) élt, a restauráció beköszöntével.

10.18132/LFZE.2011.5

Végül, de nem utolsósorban az egyes népek és korszakok történelme közötti párhuzam is feltűnő. A szerzők és a librettisták többsége részt vett valamilyen politikai megmozdulásban. Arbuthnot politikai szatírát írt a háborús párt és Marlborough hercege ellen (1712, *History of John Bull*). Cowleyt királypártiként fogták el, és Cromwell halálát követően engedték szabadon. A már említett Athalia-történet írója igen népszerű volt saját korában, hiszen az abszolutista rendszerrel való leszámolást és az abba vetett hit megtörését hirdette. Milton is aktív részese volt kora politikai életének, amikor kitört a háború a király és a parlament között. Említett művével pedig azt kívánta hirdetni, hogy még a legyőzötteket sem lehet megtörni.

Tehát Händel ószövetségi témájú oratóriumainak témaválasztásairól az alábbiakat foglalhatjuk össze: a librettisták valamennyien művelt kortársak voltak, melyet a felhasznált művek sokfélesége igazol. Azt nem tudjuk, hogy az egyes művekhez Händel válogatta-e össze az irodalmi alkotásokat, vagy a szövegkönyvírók önállóan dolgoztak, hiszen csupán a *Belshazzar* komponálásának folyamatáról ismerünk néhány levélrészletet, és az sem terjed ki a szövegfelhasználás módjára. Az egyetlen, élő inspiráció tudomásunk szerint a Sámson-történet volt, melyet Lord Shaftesbury sógora, James Noel olvasott fel 1739 egyik novemberi estéjén.[68] Az irodalmi műveken (is) alapuló librettók két csoportba oszthatóak aszerint, hogy az oratórium írását mennyivel előzte meg keletkezésük. Az egyik csoportba a kétszáz éven belüli alkotások sorolhatóak: e sor végén a *Jephta* áll, mely közel kétszáz évvel íródott Buchanan műve után (1554 és 1751). Ide tartozik még a *Samson* (1671 és 1741), a *Saul* (1667 előtt kellett keletkeznie Cowley művének, 1738), az *Esther* (1689 és 1732), az *Athalia* (1691 és 1733) és a *Joseph and his Brethren* (1722 és 1743), mely a kortársnak mondható Zeno művét is alapul veszi. A másik csoportot alkotják azok a művek, amelyek ókori szövegeket használnak fel: e szempontból a legrégebbi irodalmat a *Belshazzar* veszi alapul Hérodotosz és Xenophón műveivel (i.e. kb. 470 és legkésőbb i.e. 355 között, bár Hérodotoszt illetően pontos évszám nem áll rendelkezésünkre). Két oratórium (*Judas Maccabaeus, Solomon*) szövegében forrásként tűnik fel Josephus Flavius alkotása, melyet 93-ban fejezett be. A többi oratórium csak a Bibliát használja fel (*Deborah, Israel in Egypt, Alexander Balus, Susanna*). A *Joshua* szövegi forrása ismeretlen, de a Bibliához kapcsolható.

[68] Erről ezt olvashatjuk: „Mr Handel nagyon el volt ragadtatva a darabtól, szerintem (Shaftesbury) jobban játszott, mint valaha, és a költemény magasztosságához tökéletesen alkalmazkodtak harmóniái." (*The New Grove*, X. kötet, 758. o.)

10.18132/LFZE.2011.5

1. táblázat:

Händel ószövetségi témájú oratóriumainak szövegkönyveihez felhasznált bibliai versek és irodalmi művek

Esther	Racine: Esther (1689)
Deborah	Bírák 5
Athalia	Racine: Athalie (1691)
Saul	1 Sámuel 17-2 Sámuel 1 A. Cowley: Davideis
Israel in Egypt	Kivonulás 15 Prayer Book Zsoltároskönyve
Samson	Milton: Samson Agonistes (1671) 13 egyéb Milton-vers
Joseph and his Brethren	Teremtés 41-44 A. Zeno: Giuseppe
Belshazzar	Dániel 5, Jeremiás, Ézsaiás Hérodotosz: Történelem I. Xenophón: Küropaedia
Judas Maccabaeus	1 Makkabeusok Josephus: Antiquities, XII
Joshua	Ismeretlen
Alexander Balus	1 Makkabeusok
Susanna	Apokrifek
Solomon	2 Krónikák, 1 Királyok 5 Josephus: Antiquities, VIII
Jephta	Bírák 11 G. Buchanan: Jephtes sive Votum, 1554

10.18132/LFZE.2011.5

IV. A kórustételek aránya Händel oratóriumaiban

Az oratóriumok kórusainak számáról először Dean készített összeállítást.[69] Táblázatában az első előadáson elhangzottakat veszi alapul, tehát eltér a nyomtatásban megjelent kottáktól és az autográfoktól. Händel oratóriumait többször is előadták, viszont ez a gyakorlat újdonságnak számított a XVIII. század első felének Angliájában.[70] A szerző az újabb előadásokra mindig változtatott e művein, de a kórustételeket ezek a módosítások valószínűleg nem érintették. Ennek az a magyarázata, hogy az átdolgozások fő oka a szólisták gyakori változása volt. Ezért az átdolgozott művekben a kórusok száma valószínűleg nem változott, ám arányuk a szólótételekhez képest igen.

Massenkeil csak a kórustételek és az áriák egymás közötti viszonyát vizsgálta, tehát a hangszeres tételeket kihagyta.[71]

Alább következik a 2. táblázat, amelyben összegeztem, hogy az oratóriumok felvonásaiban hány tétel van: ebben vannak vokális és instrumentális tételek is. A jobboldali oszlopban található a felvonások, illetve az adott mű tételszáma. A továbbiakban e táblázat alapján levont következtetéseimet írom le.[72]

[69] Dean, *Händel's Dramatic Oratorios and Masques,* 627. oldal
[70] Ruth Smith, 'Handel's English librettists' *The Cambridge Companion to Handel,* ed. D. Burrows (Cambridge University Press, 1997) 108. oldal
[71] *Oratorium und Passion,*Teil 1, 234-235. oldal
[72] Disszertációmban az 1800-as évek végén kiadott Händel-összkiadás köteteit vettem alapul.

10.18132/LFZE.2011.5

2. táblázat:

Händel ószövetségi témájú oratóriumainak tételei[73]

Művek	Ouverture	Symphony	March	Ária / arioso	Recitativo	**Kórus**	Duett	Trio	Accompagnato	Összesen
Esther I.	1	-	-	10	8	**3**	-	-	-	22
Esther II.	-	-	-	8	9	**4**	1	-	-	22
Esther III.	-	-	-	4	3	**3**	1	-	-	11 55
Deborah I.	1	-	-	6	10	**7**	-	-	-	24
Deborah II.	-	-	-	8	11	**5**	1	-	-	25
Deborah III.	-	-	-	6	8	**3**	-	-	-	17 66
Athalia I.	-	Sinfonia	-	9	9	**8**	-	-	-	27
Athalia II.	-	-	-	6	6	**2**	-	-	-	14
Athalia III.	-	-	-	6	10	**5**	-	-	-	21 62
Saul I.	-	3	-	16	12	**6**	-	1	4	42
Saul II.	-	2	-	8	11	**3**	2	-	1	27
Saul III.	-	1	1	6	4	**4**	-	-	2	18 87
Israel in	-	-	-	1	2	**10**	-	-	-	13

[73] Az összeállítás alapját az 1858-1903 között megjelent összkiadás kötetei képezik. A tételeket az egyes felvonásoknak megfelelően csoportosítottam.

10.18132/LFZE.2011.5

Egypt I.										
Israel in Egypt II.	-	-	-	3	2	**11**	3	-	-	19 32
Samson I.	-	Sinfonia	-	10	9	**6**	-	-	4	30
Samson II.	-	-	-	9	13	**6**	2	-	-	30
Samson III.	-	-	1+1 tétel	7	11	**7**	-	-	2	29 89
Joseph and his brethren I.	1	-	1	8	10	**4**	1	-	2	27
Joseph and his brethren II.	-	-	-	9	11	**4**	-	-	2	26
Joseph and his brethren III.	-	Sinfonia	-	7	12	**2**	2	Kvartett	1	26 79
Belshazzar I.	1	-	-	9	8	**5**	1	-	1	25
Belshazzar II.	-	1	-	5	8	**5**	-	1	-	20
Belshazzar III.	-	Martial Symphony	-	5	5	**3**	1	-	-	15 60

10.18132/LFZE.2011.5

Judas Maccabaeus I.	1	-	-	8	8	**7**	2	-	2	28
Judas Maccabaeus II.	-	-	-	6	9	**6**	(3)	-	-	24
Judas Maccabaeus III.	-	-	1	4	5	**4**	(1)	-	1	16 68
Alexander Balus I.	1	-	-	9	10	**3**	1	-	1	25
Alexander Balus II.	-	-	-	6	6	**3**	1	-	1	17
Alexander Balus III.	-	Sinfonia	-	7	9	**3**	-	-	3	23 65
Joshua I.	Introduzione A tempo di Ouverture	-	-	6	9	**4**	1	-	4	25
Joshua II.	-	Hgsz tétel	1	6	10	**5**	-	-	-	23
Joshua III.	-	-	-	4	6	**5**	1	-	-	16 64
Solomon I.	1	-	-	7	8	**4**	1	-	1	22

10.18132/LFZE.2011.5

Solomon II.	-	-	-	5	7	**3**	2	-	2	19	
Solomon III	-	Sinfonia	-	5	9	**6**	1	-	-	22	63
Susanna I.	1	-	-	10	11	**2**	1	-	2	27	
Susanna II.	-	-	-	8	10	**2**	-	1	-	21	
Susanna III.	-	-	-	7	10	**4**	1	-	1	23	71
Jephtha I.	1	-	-	7	10	**3**	1	-	-	22	
Jephtha II.	-	1	-	7	9	**4**	-	Kvartett	2	24	
Jephtha III.	-	Sinfonia	-	9	6	**3**	-	Kvintett	-	20	66

10.18132/LFZE.2011.5

A legnagyobb arányban az *Israel in Egypt* című oratóriumban találunk kórustételeket. A kórusok nagy számának az lehet a magyarázata, hogy maga a bibliai történet kívánja meg alkalmazásukat. A mű első részében az egyiptomi csapások lefestése általuk a leghatásosabb. Az egyiptomi tíz csapás és Händel oratóriuma között van különbség. Eltérést jelent a csapások sorrendjének megváltoztatása. Számuknak megfelelően tíz tételt várnánk, ám Händel kihagy, illetve összevon csapásokat egy tételbe, így hat tételbe sűríti a tizet (3. táblázat).

3. táblázat:

Az Israel in Egypt című oratórium összevetése a Bibliával

Biblia	*Israel in Egypt* – tartalom és tételtípus
1. csapás: a víz vérré változik	A víz vérré változik – kórus „They loathed to drink of the river…”
2. csapás: a békák	A békák – alt szóló „Their land brought forth frogs…” Ugyanebben a tételben: marhákat megtámadó fertőzés, gennyes pattanás
3. csapás: a szúnyogok	Nincs ilyen tétel
4. csapás: a bögölyök	Legyek, tetvek, sáskák – kórustétel „He spake the word…”
5. csapás: a dögvész	„Their land brought forth frogs…” – alt szóló
6. csapás: a fekély	„Their land brought forth frogs…” – alt szóló
7. csapás: a jégeső	„He gave them hailstones for rain…”– kórus
8. csapás: a sáskajárás	„He spake the word…” – kórus
9. csapás: a sötétség	„He sent a thick darkness…” – kórus
10. csapás: az elsőszülöttek halála	„He smote all the first-born of Egypt” – kórus

Händel elkövetett egy hibát, amikor a sorrenden változtatott. A *Biblia* ugyanis ezt írja a sáskajárásról: *„Egészen elborították és elhomályosították a föld felszínét, s felfaltak minden*

10.18132/LFZE.2011.5

növényt a mezőn és minden gyümölcsöt, amit a jégeső megkímélt." (Kivonulás 10,15) Händel oratóriumában tehát előbb jöttek a sáskák vegyítve a legyekkel és a tetvekkel – ez utóbbiakról nincs is szó a *Bibliá*ban –, majd utánuk következett a jégeső. A szúnyogok kihagyása, valamint a békák, a fertőzés és a ragály összevonása viszont nem zavaró. Valószínűleg Händelt sem zavarta, sőt, nem is tulajdonított neki különösebb jelentőséget, hiszen egyetlen szólótételben összegezte. A mű első részében mégis tíz kórustétel van. A többi tétel az Úr erejének nagyságáról és az egyiptomiak bukásáról szól.

A 4. táblázatban azt összegeztem, hogy az oratóriumokban mekkora részt képviselnek a kórustételek. Ez alapján nagyjából három csoportra oszthatjuk a műveket. Az első csoportba csak az *Israel in Egypt* tartozik kiugró, 65%-ával. A második csoportba tartozó művekben 20 és 25% között van a kórusok száma. A *Solomon* kivételével mindegyikről elmondható, hogy a címszereplő mögött ott áll egy nép, és maga a történet is népek harcáról, a zsidó nép küzdelméről szól. Idetartozik a *Judas Maccabaeus*, az *Athalia*, a *Deborah*, a *Joshua*, a *Belshazzar* és a *Samson*. A harmadik csoportba tartozó hat mű mindegyike (*Esther, Saul, Joseph, Alexander Balus, Susanna, Jephtha*) az egyén történetét, problémáját helyezi előtérbe, és emiatt e művekben kevés a kórusok száma: 20% alatti.[74] Úgy tűnik tehát, hogy Händel számára a bibliai történet határozta meg a kórusok szerepét egy-egy műben.

4. táblázat:

A kórustételek aránya Händel oratóriumaiban

Mű	Tételek és kórusok száma	Kórustételek aránya az összes tételhez képest	Csoport
Esther	55/10	18,18%	3
Deborah	66/15	22,73%	2
Athalia	62/15	24,19%	2
Saul	87/13	14,94%	3
Israel in Egypt	32/21	65,625%	1
Samson	89/19	21,35%	2
Joseph	79/10	12,66%	3
Belshazzar	60/13	21,6%	2
Judas Maccabaeus	68/17	25%	2

[74] A művek cselekményéről bővebben az *Ószövetségi témájú oratóriumok Händel előtt* című fejezetben írtam.

10.18132/LFZE.2011.5

Alexander Balus	65/9	13,85%	3
Joshua	64/14	21,875%	2
Solomon	63/13	20,63%	2
Susanna	71/8	11,27%	3
Jephtha	66/10	15,15%	3

10.18132/LFZE.2011.5

V. Kórusok és kombinációik

1. Szólamszámok szerinti csoportosítás

2. Megszemélyesített, illetve felirattal ellátott kórusok

3. Több részből álló kórusok

4. Szólisták és kórusok kapcsolata

5. *Pausa* és Adagio-zárás

1. Szólamszámok szerinti csoportosítás

Az ószövetségi témájú oratóriumokban a leggyakoribb a négyszólamú vegyeskar. Érdekes azonban, hogy a „soprano" elnevezés helyett olykor a „canto" megjelölés szerepel. Néhány műben Händel a két kifejezést felváltva használja. Így például az *Esther, Joshua, Judas Maccabaeus* és a *Jephtha* című oratóriumokban figyelhető meg ez a következetlennek tűnő megkülönböztetés. Egyetlen műben, a *Joseph*-ben „canto" elnevezés szerepel az összes kórustételben. Van néhány oratórium, amelyben csak a négyszólamú vegyeskarra komponált Händel. Véleményem szerint ennek két oka lehet. Az egyik az, hogy e művekben valószínűleg nem tulajdonított különösebb jelentőséget a kórusnak, míg másokban nagyobb szerepet juttatott neki. A másik az, hogy ahol ezt a kórust használja, ott korlátozottak voltak a lehetőségei, és hiába írt volna négynél több szólamot.

A négyszólamú vegyeskar szólamai közül a legjelentősebbnek a szoprán tűnik, hiszen ebben a szólamban gyakori a *divisi*. Azonban vannak olyan kórustételek is, amelyeket csak szoprán szólam, illetve nőikar ad elő. A szoprán szólam ilyenfajta alkalmazása általában a szüzek énekét jelenti Händelnél. Ha e kórustételeket összevetjük a bibliai történetekkel, akkor azt látjuk, hogy tipikusan betoldott tételekről és ezáltal kitalált szereplőkről van szó, mert ezekben az ószövetségi részletekben nem szerepelnek szüzek. Két ilyen tétel van az *Athalia*-

10.18132/LFZE.2011.5

ban: „The rising world Jehovah crown'd…"; „The clouded scene begins to clear…". Ám egyik ének sem önálló tétel, hanem egy nagyobb kórus bevezetője. A mű nőikari tételei kizárólag szüzek énekét jelentik, melyet a szerző fel is tüntet.

Az *Athalia*-t (1732) követően több évig nem írt nőikarra kórustételt Händel ószövetségi témájú oratóriumban. Kronológiailag a következő mű, amelyben szüzek énekével találkozhatunk, a *Samson* (1741). Ebben is két ilyen tétel van, és ezek sem önálló kórustételek. Az egyik Delila szólójának kiegészítése, hiszen ugyanazokat a gondolatokat ismétli, Sámsonhoz intézve a szavakat („Her faith and truth, oh Samson, prove…"). A másik sem önálló kórustétel („Glorious hero, may thy grave peace and honour ever have…"). Azt a halotti indulót követi, amely Sámson halála után hangzik fel, és amely téma Sault és Jonatánt is siratta néhány évvel korábban, csak épp más hangszerelésben. A szüzek énekén kívül szólisták is énekelnek, majd négyszólamú vegyeskar zárja a tételt. Itt is betoldott kommentárokról van szó, melyek sem a Bibliában, sem a Biblia alapján íródott Milton-műben nem szerepelnek. A szüzek egyikben sem biztatják Sámsont, hogy higgyen Delilának, és arról sem olvashatunk, hogy siratnák őt halála után.

A „See, the conqu'ring hero comes…" kezdetű, több részből álló kórustétel egyik szakaszát is szüzek éneklik, akik a *Judas Maccabaeus*-ban és a *Joshua*-ban is a csatából visszatérő hőst üdvözlik.[75] Ez sem önálló tétel tehát: megelőzi az ifjak éneke, majd a vegyeskar zárja. Érdekes, hogy az ifjak szólamának elnevezése „cantus I, cantus II", a szüzekének pedig „soprano I, soprano II". E történetekben sem szerepelnek a győzteseket fogadó szüzek.

„Semi-chorus" megjelölésű részletet írt Händel a *Belshazzar* második felvonását nyitó tételbe. Két ilyen kórus van a tételben: az egyiket szoprán 1, szoprán 2 és alt énekli, a másikat tenor 1, tenor 2 és basszus. Egyik kórushoz sincs kiírva „szereplő", tehát azt sem tudjuk biztosan megállapítani, hogy a nőikar esetében szüzekre gondolt volna Händel. A nőikar éneke ebben a műben sem kap önálló tételt.

A kórus az apját üdvözlő Iphis énekéhez kapcsolódik a *Jephtha*-ban. Ebben a műben végre lenne bibliai alapja a szüzek énekének, de helyettük kétszólamú fiúkórust írt Händel.

A négyszólamú vegyeskaron kívül azonban más kóruskombinációkra is komponált Händel. Gyakori, hogy a vegyeskar egy-egy szólamát megosztva **ötszólamú** textúrát hoz létre. Ennek az eljárásnak három fajtáját használja: a szoprán, az alt, vagy a tenor szólam

[75] Hasonló jelenet van a *Saul*-ban is, ahol a kiírás szerint nőikar énekel. Ennek ellenére csak a tétel kezdetén énekel a háromszólamú nőikar, a végén már vegyeskar szól.

10.18132/LFZE.2011.5

kettőzését, de a basszusét sohasem. Az első típus a leggyakoribb, vele találkozhatunk a *Saul, Joseph, Judas Maccabaeus* és *Jephtha* egy-egy tételében, illetve a *Deborah*-ban (3) és a *Solomon*-ban (5).[76] Az alt-típus négyszer szerepel a *Deborah*-ban, a *Belshazzar*-ban és az *Esther*-ben egyszer. A tenor-típus az *Esther*-ben található a legnagyobb arányban. Minden ilyen tételt az *Esther* korábbi verziójából kölcsönzött Händel. Az egyik tételben („Shall we the God of Israel fear?") az alt szólam helyett más elnevezést írt Händel: *„Alto Tenore"*, egy másik tételben pedig *„contr'alto"*-t („He comes to end our woes…").

Hatszólamú vegyeskarra is találunk példát, de ez ritkább az ötszólamúnál. E típusnak két változata ismert: a szoprán és a tenor kettőzése (*Esther, Belshazzar, Samson*[77] - mindegyik oratóriumban két-két tétel), illetve az alt és basszus kettőzése (az *Esther* egy, valamint a *Deborah* két tétele). Ez utóbbi azért is érdekes, mert az ötszólamúságban basszuskettőzéssel nem találkozhattunk. Ám az *Esther* hatszólamú tételében („My heart is inditing…") gyakoriak a szólamösszevonások, így valójában nagyrészt négyszólamú a tétel anyaga. Mindössze egy kórustétel **hétszólamú** (csak a tenor szólam nincs kettőzve), mely szintén az *Esther*-ben van. Tekintve, hogy ez a legkorábbi oratórium, valószínűnek tűnik, hogy Händel – miután kipróbálta ezt a felosztást – nem kísérletezett tovább vele. Az is elképzelhető, hogy már ismerte az aktuális kórus adta lehetőségeket, és talán nem volt benne elég tenorista, ezért nem osztotta a szólamot. Az említett tétel a koronázási anthemek egyike („God is our hope…"). Händel ebbe az oratóriumába amúgy is szívesen illesztett korábban megírt tételeket az *Esther* korábbi verziójából és anthemekből. Három koronázási anthemet illesztett még a második oratóriumba, a *Deborah*-ba is, de ezt követően már nem kölcsönzött.

E típusoknál gyakoribbak a **két vegyeskarra** (szoprán 1, alt 1, tenor 1, basszus 1, szoprán 2, alt 2, tenor 2, basszus 2) vagy **kettős vegyeskarra** (szoprán 1, szoprán 2, alt 1, alt 2, tenor 1, tenor 2, basszus 1, basszus 2) írt tételek. Az *Athalia, Deborah* és a *Solomon* című oratóriumokban mindkét típusra van példa. Az *Israel in Egypt*-ben viszont kizárólag a két vegyeskar típust használja Händel. Az alábbiakban e tételeket tekintem át.

Az *Athalia* nyolcszólamú tételeiben a kórus nem minden esetben nyolc szólamot jelent. A „The mighty pow'r, in whom we trust…" kezdetű tételben eleinte nyolcszólamú a textúra, később viszont a nyolc szólam valójában csak négyszólamúságot hoz létre. Ugyanez figyelhető meg a zárótételben is („Give glory to His awful name…"), hiszen ez az előbb

[76] Meg kell jegyeznem azonban, hogy a *Jephtha* idetartozó tételében Händel öt szólamot nevez meg, viszont csak négy szólamot komponál, mivel a canto I és canto II egy sorba van írva, és még csak *divisi* sincs.
[77] Néhány tételben itt is „canto I" és „canto II" kifejezés szerepel, de ennek ellenére egy csoportba tartozónak érzem e tételeket.

10.18132/LFZE.2011.5

említett tétel záró szakaszát ismétli meg. A többi tételben („With firm united hearts…” és „Around let acclamations ring…”) viszont a két basszus szólam szinte hangról hangra egyezik, ezért valójában hétszólamú az anyag. E tételektől eltérően az „Unfold, great seer, what heav’n imparts…” kezdetű kórusban a két vegyeskar különválik: a második kórus az első visszhangjának tűnik, így itt valóban nyolcszólamúságról beszélhetünk.

A *Deborah* nyitó kórustételében („Immortal Lord of earth and skies…”) kevés a nyolcszólamú szakasz. Eleinte a hatszólamúság szerepel, mivel mindig más szólampárokat von össze Händel. A tétel nagyobb részében viszont nyolc sorba írt négyszólamúság figyelhető meg, és a két kórus is ritkán válik el egymástól. A négyszólamúság többnyire a polifon szakaszok jellemzője. Az „O hear thy lowly servant’s pray’r…” tételben gyakori a szólamok – általában a basszusok – összevonása, ráadásul ritkán szól egyszerre a nyolc szólam, és ezek miatt ritka a nyolcszólamúság is. A „Lord of eternity!” kezdetű tétel végén szintén összevonja a két basszus szólamot Händel, azonban ezt megelőzően a nyolcszólamúság az uralkodó. Első ízben itt, ebben a műben találkozhatunk két kórus által két tábor szembeállításával. A tétel Deborah („All your boast will end in woe…”), Sisera, Baál papja, valamint Barak szólójával indul, tehát már a kezdet sejteti, hogy itt két nép fog összecsapni. Deborah és Barak mögött az I. kórus áll, akik sajnálják a becsapottakat, jelen esetben Baál híveit („Poor deluded mortals, go, go…”). Velük szemben áll Sisera és Baál papja a II. kórussal megerősítve, akik Baál erejének emlegetésével próbálják megfélemlíteni a zsidókat („Baal’s pow’r ye soon shall know…”). A mű zárótétele („Let our glad songs to Heav’n ascend…”) szintén nyolcszólamú bevezetővel indul, ám hamarosan egyszerűsödik a textúra, és előbb hat-, majd hétszólamúvá válik a szoprán és basszus szólamok összevonásának köszönhetően. Később ugyanezzel a technikával négyszólamúságra csökken a két kórus.

A *Solomon* nyitókórusában („Your harps and cymbals sound to great Jehovah’s praise!”) ritka a nyolcszólamúság. Sokkal inkább jellemző viszont a két kórus váltogatása vagy a szólampárok összevonása – a 67. ütemtől szinte végig. A tétel zárása viszont újra nyolcszólamú. A két kórus váltott éneklése és a szólamok összevonása jellemzi a „With pious heart, and holy tongue…” kezdetű tétel második részét is. E kórus két részre oszlik, és az első része – mely inkább csak ünnepélyes bevezetője a másodiknak, mert sokkal rövidebb és valószínűleg lassabbnak is tűnik – végig nyolcszólamú. A nyitótételhez hasonlóan a tétel zárására Händel itt is visszatér a nyolcszólamúsághoz. A második felvonást nyitó kórusban („From the censor curling rise grateful incence to the skies…”) ugyanezek a vonások figyelhetők meg: a basszus szólamok összevonása miatti hétszólamúság már a tétel kezdetén,

10.18132/LFZE.2011.5

a felváltva éneklő két kórus, valamint az összevont szólampárok. A kórusok váltakozására ebben a tételben különösen jellemző azok echo-jellege, már a 25. ütemtől. A tétel zárása természetesen itt is nyolcszólamú. Csak kiírásában foglalkoztat nyolc szólamot a „Swell, the full chorus to Solomon's praise…" tétel. Valójában végig négyszólamú vegyeskar szól, ám a tétel középrésze az előírásnak megfelelően az I. kórusé. Händel nyilván nem négy szólistára akarta bízni ezt a szakaszt, de mindenképpen vékonyabb hangzást szeretett volna elérni, ezért énekelteti a tétel többi részét két kórussal.[78] A szólampárok összevonása miatti négyszólamúság, valamint a két kórus egymást váltogatása jellemzi a meglehetősen hosszú „Shake the dome, and pierce the sky…" kezdetű kórust. Itt a tétel végén sincs nyolcszólamú anyag, csak hatszólamú, a basszusok és altok összevonása miatt. A „Praise the Lord with harp and tongue!" tételt újra az egymást visszhangzó kórusok jellemzik. Ebben a kórusban is maximum a hatszólamúságot éri el a nyolc énekkari szólam, még a tétel végén is. Szintén csak a tétel végére bontakozik ki a nyolcszólamúság a zárótételben („The name of the wicked shall quickly be past…"). Itt is a két kórus váltakozása a jellemző, illetve a négy szólamban együtt éneklő nyolc szólam.

E tételek áttekintése után leszűrhetjük, hogy Händel meglehetősen ritkán írt nyolcszólamú anyagot. Ha mégis ezt tette, akkor is rövidek ezek a szakaszok, és hamar felváltja azokat a négyszólamúság: vagy a két kórus szólamainak összevonásával, vagy pedig a két kórus különválasztásával.

2. Megszemélyesített, illetve felirattal ellátott kórusok

Mielőtt végigtekintetnénk azokat a kórustételeket, amelyek elé Händel kiírta azok „szereplőit", el kell gondolkoznunk azon, hogy mi lehetett a célja e megjelölésekkel. Valószínű, hogy elsősorban az előadóknak szóltak, de elképzelhető az is, hogy a plusz megnevezések szerepeltek a librettókban is. Ez azért fontos, mert a XVIII. századi közönségnek lehetősége volt arra, hogy Händel oratóriumainak bemutatását megelőzően megvásárolja és tanulmányozza a nyomtatásban megjelent librettót. A szövegkönyvet

[78] Meglehetősen ritka Händelnél a „Da capo. dal Segno"-megjelölés kórustételekben.

10.18132/LFZE.2011.5

könyvkereskedő hirdette újságokban, amit akár nála, akár egy színházban meg lehetett venni. Valószínűnek tartom, hogy az előre kiadott librettókban is feltüntették a „kórus-szereplőket", így a közönség még pontosabb képet kaphatott a résztvevőkről.[79]

Händel több oratóriumban is leírta, hogy a kórus kiknek az összességét jelenti. Az ószövetségi témájú oratóriumokat kronológiai sorrendben véve először e szempont szerint tekintem át a kórusokat. Ennek ellenére minden egyes oratóriumot végig kellett lapoznom, mert Händel e tekintetben nem volt következetes. Ugyanis többször is előfordul, hogy egy-egy mű elején csak annyit tüntet fel, hogy kórus is van benne, aztán néhány tételnél pontosítja az elnevezést, hogy kikre gondol. Ezért először azt írom le, amit Händel a szereplők között megad, utána pedig azokat a kórustételeket sorolom fel, amelyek felett található valamilyen megszemélyesítő, pontosító felirat.

Csak „kórus" megjelölést ír ki az alábbi művek elején: *Saul, Joshua, Susanna, Jephtha*. Csupán a *Jephtha*-ban egészíti ki a kiírást ennyivel: S A T B. Ez viszont nem teljesen felel meg a valóságnak, hiszen egy tétel kivételével („When his loud voice in thunder spoke…") mindegyikhez „canto"-t írt ki Händel. Az *Israel in Egypt*-ben semmilyen megjelölés nincs. Itt a kórustételektől való megkülönböztetést a szólisták hangfajának kiírása biztosítja. Ez a mű egyébként már címével elárulja, hogy a zsidó nép a mű főszereplője, ezért egyik tételnél sincs megnevezve.

Az *Esther*-ben Händel előírja a perzsa katonák kórusát és a zsidók kórusát, ám a partitúrában mindig csak a zsidók kórusát írja ki, azt viszont minden egyes felvonás elején feltünteti.

A *Deborah*-ban papok és zsidók egyesített kórusa, valamint Baál papjainak kórusa szerepel. Händel itt is kiírja néhány esetben, hogy melyik kórusra gondol: kétszer találkozhatunk Baál papjainak megjelölésével („O Baal!", „Doleful tidings…") és egyszer a zsidók kórusával („Now the proud insulting foe…").

Az *Athalia*-ban a szereplőket tekintve már ötféle kórus van: fiatal szüzeké, kísérőké, szidoni papoké (ez a föníciai város is a Baál-kultuszt ápolta), papok és leviták egyesített kórusa, valamint zsidók kórusa. A kórustétel fölötti kiírásban csak a szüzek, valamint a papok és leviták egyesített kórusa jelenik meg. E kórusok mindig csak részei egy-egy tételnek, így például a szüzek első éneke („The rising world Jehovah crown'd…") után négyszólamú vegyeskar jön („Oh mortals, if around us here…"). Második énekük („The clouded scene

[79] A színház neve (mint az előadás helyszíne), az előadás dátuma – ezáltal a kiadás éve – is fel volt tüntetve a librettókban. Ha a szerző a művet átdolgozta, akkor új szövegkönyvet adtak ki.

10.18132/LFZE.2011.5

begins to clear…") után épp a papok kórusa lép be („When crimes aloud for vengeance call…"), melyet szintén négyszólamú vegyeskar követ („Rejoice, oh Judah, in thy God!").

A *Saul*ban csupán egy kiírással találkozhatunk az első felvonás harmadik jelenetének kezdetén: „Saul, Michal and Chorus of Women" – ám ez az adott jelenetre vonatkozik, és nem csak a kórusra. Ráadásul a kórus, mely a győzelmet hozó Dávidot köszönti, nem csupán női szólamokra van komponálva.

A *Samson* két kórustételében csak női szólamok énekelnek, mint szüzek. Az egyik ilyen tétel Delila szólójának lezárása („Her faith and truth, oh Samson, prove…"), a másik pedig egy több részből álló kórustétel („Glorious hero, may thy grave peace honour ever have…") két szakasza.[80] Händel elképzelése szerint szükség van a zsidók kórusára, a filiszteusok oldaláról pedig szüzekre és Dágón papjainak kórusára. Ez az egyetlen olyan oratórium, amelyben külön vannak feltüntetve a zsidó és a pogány szereplők, jelen esetben a filiszteusok.

A *Joseph*-ben a kórus „szereplőit" tekintve a „Hebrew", azaz héber elnevezést használta Händel, szemben az oratóriumok többségével, ahol „Israelite" megjelölés található. Mindössze két kórus előtt van „név". Az egyik a második felvonást nyitó jelenetnél az egyiptomiak kórusa, a másik pedig a fivéreké („Thus one ev'ry virtue crown'd…"). Ez utóbbi azért is érdekes, mert a mű elején a szereplők között felsorol Händel négy testvért: Ruben – basszus, Simeon, Judah – tenor, Benjámin – szoprán (alt), ám ez a tétel szopránra, altra, tenorra és basszusra íródott. Ráadásul az alt szólam legmagasabb hangja b', ami tenornak magas is lenne. Ebből arra következtetek, hogy a tételt nem négy szólistára tervezte Händel, hanem kórusra.

Három nép szerepel a *Belshazzar*-ban: az elnyomott zsidók („Recall, oh king!", „By slow degrees the wrath of God…" és „Bel boweth down!"), a felettük uralkodó babiloniak („Behold by Persia's hero made…" és „Ye tutelar Gods of our empire…") és az elnyomókat legyőző médek és perzsák („To arms! No more delay!" – bár ide csak a perzsák vannak kiírva). Ez a másik olyan mű, amelyben nem izraelita megjelölést ír Händel, hanem a „jews" kifejezést használja.[81]

A *Judas Maccabaeus*-ban zsidó férfiak és nők kórusa szerepel. Csupán a harmadik felvonásban van kiírva a fiatalok, majd a szüzek kórusa („See, the conqu'ring hero comes").

[80] Van még egy érdekes összeállítású tétel, mely a második felvonást zárja, de erről majd a szólisták és a kórus kapcsolatánál írok.

[81] E háromféle kifejezés Händelnél a zsidókkal, és ezáltal azokkal azonosítható, akik Istenben hisznek. Nem választottam külön megjelölésüket annak ellenére, hogy a héberek és az izraeliták azok, akik Ábrahám leszármazottai és az ő hitét követik. A zsidó kifejezést a babiloni fogság után kezdték el használni az izraelitákra.

10.18132/LFZE.2011.5

Az *Alexander Balus*-ban Händel kétféle kórusra gondolt: a zsidókéra és az ázsiaiakéra. A kettőt úgy különböztette meg a kórustételeknél, hogy az ázsiaiakat feltüntette (3 tétel), a zsidókat pedig nem.

A *Joshua* kórusai között egy olyan tételt találunk, amelynek felirata van: „Chrous of defeated Israelites" – azaz a legyőzött zsidók kórusa. Ismerve a történetet nem igazán illik bele egy ilyen jelenet.

A *Solomon*-ban papok kórusát és zsidók kórusát írja elő Händel. Csak ebben a műben különíti el nemek szerint a szereplőket. Így a papokat és a zsidókat a férfiak közé sorolja. Az első felvonást a papok kórusa nyitja („Your harps and cymbals sound to great Jehovah's praise!"). A mű folyamán később egyik elnevezés sem szerepel.

A *Jephtha*-ban szerepel egyszer egy kétszólamú fiúkórus – mely egyébként ritka Händelnél – és a papok kórusa, mely már több oratóriumban is előfordult.

Amelyik oratóriumban meg van személyesítve a kórus, ott mindig szerepel a zsidók kórusa. Időnként ezt még pontosítja Händel, hogy papok, leviták, férfiak, nők kórusa, de a legtöbb esetben szerepel mellettük egy másik nép kórusa is. Idetartoznak a perzsák, Baál hívei, szidoniak, filiszteusok, egyiptomiak, babiloniak, médek és ázsiaiak. Ezek a népek többnyire a pogányokat jelenítik meg, mint ahogyan gyakran témája is az oratóriumoknak a pogányok bukása és ezzel együtt az Istent félők győzelme.

3. Több részből álló kórusok

A többrészes kórustételek általában egy-egy felvonást zárnak le, ritkább esetben pedig nyitják azokat. Különösen az oratóriumok zárásában kapnak fontos szerepet.

Az *Esther*-ben négy ilyen tétel van. Az első a Koronázási anthemek egyike („My heart is inditing…"), melyben váltakozik a 3/4 és a 4/4, a hangnemek pedig D-dúr, A-dúr, E-dúr, majd újra D-dúr. A szólamok száma is változik a kórusban, az utolsó szakaszban pedig a tempó is (Andante-Allegro). A „He comes to end our woes…" kezdetű anthem két azonos jellegű részből áll. A „Blessed are all they that fear the Lord…" és „The Lord our enemy has slain!" tételekben a hangnem egyik esetben sem változik, de a szólamok száma a második

10.18132/LFZE.2011.5

felvonást záró anthem második szakaszában igen. Az oratóriumot záró kórusban a metrum változása tagolja a tételt három részre.

A *Deborah*-ban három olyan tétellel találkozhatunk, amelyek több szakaszból állnak. Vagy tempóváltás („Lord of eternity!"), vagy metrumváltás („Despair all around them…"), vagy hangnemváltás, esetleg szólamszám változása („Lord of eternity!"), vagy ezek valamilyen kombinációja jelzi az újabb szakasz kezdetét. Legváltozatosabb a mű záró tétele („Let our glad songs to Heav'n ascend…"), melyben többször is van tempóváltás (Andante, Grave, Allegro), metrumváltás (3/4, 4/4 váltakozása), valamint szólamszám-változás (nyolcszólamú kórus, aztán előbb öt-, majd hatszólamú kórus).

Az *Athalia*-ban több olyan kórustétel is található, mely szakaszokra osztható, ám a *Deborah* hasonló tételeivel ellentétben itt nincs tempóváltás, metrumváltás, hangnemváltás, csupán a kórus összetétele változik. A legelső kórustétel a szüzeké, mely négyszólamú vegyeskarba torkollik. Hasonló jelenség figyelhető meg abban a tételben, melyet szintén a szüzek éneke indít, de ebben a vegyeskart megelőzi a papok és leviták kórusa, így ez a tétel háromrészes. Továbbá van két olyan tétele a műnek, amelyben egy szólista tagolja a kórus énekét („Around let acclamations ring…", „The mighty pow'r…").[82]

A *Saul* egyes tételeiben is megfigyelhető a több szakaszból álló kórustétel típusa. A mű elején két ilyen tétel is van, de csak az egyikben van hangnem- és metrumváltás („The Youth inspir'd by Thee, O Lord…"), a másikban csak egy világosan elkülönülő záró szakasz („How excellent thy Name, O Lord…" –„ Hallelujah"). A második és a harmadik felvonást záró kórusok újra összetettek, melyet metrumváltással hangsúlyoz ki Händel.

Az *Israel in Egypt* több részből álló kórustételei közül a *„Moses' Song"* feliratú két különálló részből áll. Metrumváltás jellemzi a „Who is like unto Thee, oh Lord, among the Gods?", tempóváltás a „Thy right hand, oh Lord, is become glorious…" kezdetű tételt (Andante, Adagio). A kórus összeállításának változása és metrumváltás figyelhető meg a „He is my God, and I will prepare him an habitation…" tételben, melyben a kezdeti nyolcszólamúságot négyszólamúság váltja fel. Hasonlóképpen változik a kórus összeállítása az „And Israel saw that great work…" kórustételben is, emellett tempó- (Grave, Larghetto) és metrumváltás (4/4 után 3/2) is van benne. A legjelentősebb változtatások a három szakaszból álló „He rebuked the Red Sea, and it was dried up …" kórustételben vannak: előjegyzés nélkül indul a tétel, majd g-moll zárás után három bé lesz az előjegyzés. A „Grave e staccato" utasítást felváltja a „Tempo giusto", a nyolcszólamúságot pedig a négyszólamú vegyes kar.

[82] A szólisták és a kórus kapcsolatáról még szó lesz később.

10.18132/LFZE.2011.5

A *Samson* „To man God's universal law…" kezdetű kórustételében csupán tempóváltás van (Grave után Allegro moderato). Ebben az oratóriumban alig van több részből álló nagy kórustétel. A másik tételről már említést tettem annak kórusösszetétele miatt az előző részben („Glorious hero, may thy grave peace honour ever have…"). Ebben a tételben tempóváltás (Largo, Adagio) és hangnemváltás (d-mollból modulál g-mollba) figyelhető meg azon a ponton, amikor a zsidó nő recitatívóját énekli. Ezt követi a szüzek éneke, mely szintén g-mollban szól.

A *Joseph*-ben mindössze két kórus van, amely több részből áll, de a második felvonás záró kórusa különösen érdekes a hangnemek szempontjából. Az első két szakasz (Grave, majd A tempo ordinario, ma larghetto) d-mollban van, a harmadik pedig D-dúrban. Händel oratóriumkórusaiban nagyon ritka a minore-maggiore váltás. Természetesen az A-dúr akkord köti össze a két hangnemet: a második szakasz végén d-moll dominánsaként félzárlatot képez vele Händel, majd az új szakaszt D-dúr első fokával nyitja (itt kapjuk meg a domináns akkord oldását tonikára), ami akár d-moll pikárdiai terces első foka is lehetne. A másik kórustétel („Eternal monarch of the sky…") két részből áll, és csupán tempóváltás van benne (Grave, majd A tempo ordinario, un poco largo). Ezek a tempóra illetve előadásra vonatkozó kiírások azért is figyelemre méltóak, mert Händel ritkán írt ki kórustételei elé tempójelzéseket.

A *Belshazzar*-ban aránylag nagy a több részből álló kórustételek száma: a kórusok harmadát teszik ki. Három tételben („Sing, oh ye heav'ns", „Ye tutelar Gods of our empire…", „Oh glorious prince!") csak metrumváltás van (3/4 és 4/4, vagy 6/8 és 4/4). A második felvonást nyitó tételben ezen kívül a tempó, és ezzel egyidejűleg a szólamok száma is változik: a kezdő Allegro-szakaszt Andante középrész váltja fel. Ebben előbb egy háromszólamú nőikar, majd egy háromszólamú férfikar énekel, melyek az Andante-szakasz végén egyesülnek. Hasonló változások jellemzik az első felvonást záró kórustételt is: a metrum- (4/4, ¾, 4/4), tempó- (Grave – Larghetto - Allegro) és szólamszám-változáson (hatszólamúság után négyszólamúság) túlmenően a hangnem is más lesz: C-dúr, majd a-moll után G-dúr következik.

A „See, the conqu'ring hero comes" kezdetű háromrészes kórustétel típusa megtalálható más oratóriumokban is, például az *Athalia*-ban. Először ifjak, majd szüzek, végül a teljes nép (négyszólamú vegyeskar formájában) énekel. A tételben csupán a szólamszám változik az egyes részekben. A *Judas Maccabaeus*-ban ezen kívül csak két tétel van, mely több szakaszos. Az „Oh Father, whose almigthy pow'r…" tételben tempó- (Larghetto, Allegro) és metrumváltás (3/4, 4/4) van. A tempó és metrum mellett megváltozik a hangnem is a duettel kezdődő „Oh! Never bow we down…" tételben. A kórus első

10.18132/LFZE.2011.5

szakaszának vége c-mollban van. Ezen a ponton egymás után háromszor hangzik el ugyanaz a harmóniai fordulat: alapkettőzött I^6 – $VII^{6\#}$ – I – $V^{\#}$.[83] A domináns hangzatot az „A tempo giusto"-rész elején oldja fel Händel, közös akkordként használva a G-dúr akkordot c-moll és C-dúr V fokaként.

Az *Alexander Balus*-ban két többrészes kórustétel van, melyekre a metrum- (3/4, 4/4) és a tempóváltás jellemző, bár ez utóbbi nem túl jelentős: Allegro moderato után Allegro („Great God, from whom all blessings spring…"), illetve A tempo ordinario után Allegro („Sun, moon, and stars…").

A *Joshua* kórustételei között két tétel van, amely több részből áll. Az egyiket a *Judas Maccabaeus*-ból kölcsönözte a szerző („See, the conqu'ring hero comes"). A másik tételben („Glory to God!") variált visszatérés található a háromtagú formán belül, emiatt van kétszer tempó- és metrumváltás.

A *Solomon*-nak két ilyen kórustétele van: „With pious heart, and holy tongue…" és „Swell the full chorus to Solomon's praise…". Az előbbiben csupán tempóváltás van, az utóbbiban pedig csak a kórus összetétele változik.

A *Susanna* kórustételei nem kapnak nagy hangsúlyt a műben. Mindössze három többrészes tétele van a műnek. Azt várhatnánk, hogy a felvonásokat záró kórusok az összetettek, és ez az első két felvonásra igaz is. Ám meglepő módon az oratórium záró kórusában nincsen semmi, ami egy átlagos kórustételtől megkülönböztethetné azt. A több részből álló tételekben itt sincs hangnemváltás, csak a tempóban és a metrumban van eltérés: a szokásos 3/4-4/4-es cserét használja itt is Händel.

Három tétel kivételével csak több részből álló kórustételek vannak a *Jephtha*-ban. E tételek közös jellemzője az, hogy a hangnem egyikben sem változik. A metrumváltozást hozó kórusoknál itt is a 4/4 és a 3/4 váltakozása a leggyakoribb: ez figyelhető meg az első felvonás záró kórusában, a második felvonás nyitó kórusában Hamor recitatívója után, valamint a mű záró tételében. Olykor egy tételen belül többször is váltogatja egymást a két metrum („How dark, O Lord, are thy decrees!"). Meglehetősen egyedinek mondható az első kórustétel („No more to Ammon's god and king…") e szempontból, mert a két 4/4-es szakasz közé egy 12/8-os részt iktatott be Händel. Ráadásul a 4/4 után úgy következik a 12/8, hogy még cezúra sincs közöttük. A metrumváltáshoz gyakran kapcsolódik tempóváltozás is. Például a második felvonást záró tételben először *Largo*, majd *Larghetto*, ezután *A tempo ordinario*, végül újra *Larghetto* van kiírva. Handel egyébként előszeretettel alkalmazza oratóriumkórusaiban az *A*

[83] Tudom, hogy feloldójelet kellene írnom a vezetőhang jelölésére c-mollban, de a rendelkezésemre álló technika csak a keresztet teszi lehetővé.

10.18132/LFZE.2011.5

tempo ordinario kifejezést, így ezzel a *Jephtha*-ban is találkozhatunk („O God, behold our sore distress").

E sok példából is kitűnik, hogy Händel szívesen írt több szakaszból álló kórustételeket. Leggyakrabban ezt csupán tempó- vagy metrumváltással jelezte. Kevésbé gyakori a hangnem megváltoztatása, és még ennél is ritkább az, hogy a kórus összetétele módosuljon. Ahol ilyennel találkozunk, ott „kórusjelenet"-ről van szó, mint például az *Athalia* második felvonásában („The clouded scene…").

4. Szólisták és kórusok kapcsolata

Az ószövetségi témájú oratóriumokban többféleképpen oldja meg Händel a szólista és a kórus közötti kapcsolatot.[84] Az alábbi művekben csak egyfajta típust alkalmazott: *Esther, Joseph, Judas Maccabaeus, Solomon* és *Jephtha*. E tételek mindegyike az első típusba tartozik. A szólisták és a kórus közötti kapcsolat legegyszerűbb és egyben leggyakrabban alkalmazott típusa a szólót követő kórus.

1. Szólót követő kórus

Az ilyen tételekben a szólista és a kórus között nincs közvetlen kapcsolat. Többségükben először a szólista énekel, majd ezután következik a kórus, mintegy rábólintva az elhangzottakra. Néha a kórus már a szólista záró hangja fölött belép.

Először a *Deborah*-ba írt ilyen tételtípust Händel, ráadásul egy ritka vonással gazdagította a tételt, mivel több szólista szerepel benne. Deborah, Sisera, Baál papja, majd Barak szólója után hallhatjuk a kórust („All your boast…").

Az *Athalia*-ban található két típus közül ez az egyik: Abner („When storms…") és Joad („Oh, Lord…"; „Gloomy tyrants…") szólója után figyelhető meg.

A *Saul*ban csak egy ilyen tétel van: „The Youth inspir'd…", melynek az elején szóló kvartett énekel a kórus előtt. Itt még hangnem- és metrumváltás is jelzi, hogy nincs különösebb kapcsolat a két szakasz között.

[84] A *Susanna* az egyetlen mű, amelyben semmilyen formában nem találkozhatunk vele.

10.18132/LFZE.2011.5

A kórusoratóriumnak is nevezett *Israel in Egypt*-ben rögtön az első kórustételben szerepel szólista („And the children of Israel sigh'd…").

A *Samson*-ban Micah két szólója után is következik kórus („The Holy One of Israel…" és „Ye sons of Israel…"), a harmadik felvonásban pedig Manoah szólója („Glorious hero…") vezet be egy nagyobb kórust.

A *Joseph*-ben a fáraó hosszú szólóját követi kórus („Since the race of time…").

Szoprán, alt, majd tenor szólista után hallhatunk kórust a *Belshazzar*-ban („Tell it out…").

A *Judas Maccabaeus*-ban csak erre a típusra találunk példát, de időnként egy duett előzi meg a kórust: „Sion now her head shall raise…"; „Hail, Judea happy land…"; „Oh! Never bow we down…"; „Sing unto God…". Simon szólójához két kórustétel kapcsolódik („Arm, arm ye brave!", valamint a záró tétel), ezen kívül még két ilyen típusú tétel van a műben („Sound an alarm!"; „Ah! Wretched Israel!").

Jonathan szólóját követi kórus az *Alexander Balus*-ban („Ye servants of th'eternal King…").

Egy tétel kivételével csak ezt a típust használja Händel a *Joshua*-ban. Ezek a kórusok többnyire Joshua szólójához kapcsolódnak („To long posterity…"; „Almighty ruler of the skies!"; „With redoubled rage return…"; valamint a második felvonás záró kórusa), egyszer pedig Caleb énekéhez („Shall I in Mamre's fertile plain…").

Csak ebbe a típusba tartozó tételek vannak a *Solomon*-ban, és mindegyikük Salamon szólóihoz kapcsolódik a harmadik felvonásban („Music, spread thy voice around…"; „Now a diff'rent measure try…"; „Thus rolling surges rise…").

A *Jephtha* című oratóriumban mindössze egy olyan tétel van, amelyben a szólistának és a kórusnak valamiféle kapcsolata van egymással. Iphis szólóját („Welcome, as the cheerful light…") követi a fiúkórus, akik Iphist üdvözlik énekükkel.

2. Váltakozó-típus

Ebben a típusban a szólista és a kórus egymást váltogatja. A tételek végén gyakori, hogy a szólista kiszáll, és csak a kórus zárja a tételt.

Az *Esther* című oratóriumban mindössze a záró kórus az, amelyben egy tételen belül szól a kórus és egy szólista. Talán erre az ekkor még különleges vonásra akart utalni Händel a „Grand chorus"-megnevezéssel. A meglehetősen virtuóz canto II-szólista *„Alleluja"*-szöveget énekel végig.

10.18132/LFZE.2011.5

A *Deborah*-ban már szóló kvartett váltakozik a kórussal („Doleful tidings…”). Ez az egyetlen olyan mű, amelyben szólistacsoport váltakozik a kórussal.

Az *Athalia*-ban több ilyen tétel is van: Josabeth („Tyrants would in impious throngs…”) és Joad („The mighty pow'r…”; „Jerusalem, thou shalt no more…”; „Around let acclamations…”) szólamai egyesülnek a kórussal, a hívőkkel.

Az *Israel in Egypt* záró tételében újra szerepel szólista, ezúttal váltakozva a kórussal.

Belshazzar rémületét a kórus szakítja félbe, amikor meglátja az írást a falon („Help, help the king!”). A mű zárótételében Círusz, illetve egy alt énekes váltakozik a kórussal („I will magnify thee…”).

Az *Alexander Balus* három tétele tartozik ide: „Great God, from whom all blessings spring…”; „Triumph Hymen in the pair…” és „Here amid the shady woods…”. Ez utóbbi tételt továbbfejleszti Händel, és a szólistát az eddigiektől eltérő módon kapcsolja a kórus énekéhez.

A *Joshua*-ból a „Glory to God” kezdetű, több szakaszból álló tétel tartozik ide.

3. Jelenet-típus

Az ebbe a típusba tartozó tételek jellemzője az, hogy két vagy több szakasz külön tételként van leírva, de mégis összetartoznak, és ezáltal egy jelenetet alkotnak. A váltakozó típus továbbfejlesztett változata.

Tipikus jelenet-típus a *Saul* első felvonásának harmadik jelenete, amelynek elején a nőikar köszönti a győztes sereget és Dávidot („Welcome, welcome…”). Szinte félbeszakítja a kórus ünneplését Saul accompagnatója, majd újra a kórust halljuk („David his Ten Thousands slew…”). Ebbe a típusba tartozik az oratórium végéhez közeledve egy másik részlet. Ebben Dávid siratja Jonatánt és Sault („Brave Jonathan…”), majd a kórust halljuk („Eagles were not so swift…”). Ezt követően újra Dávid énekel („In sweetest harmony…”), majd együtt szerepel a kórus és a szólista („O fatal day!”).

A *Solomon*-ban jelenetet alkot a „Now a diff'rent measure try…” kezdetű tétel, melyhez a kórus kapcsolódik („Shake the dome…”), majd Salamon recitatívója következik („Then at once…”). Ez domináns funkción nyitva marad, így a következő kórustétel is hozzátartozik („Draw the tear from hopeless love…”).

10.18132/LFZE.2011.5

4. Szóló és kórus együtt

Két fajtája van: az egyikben a szólista mást énekel, mint a kórus, de azzal együtt halljuk. A másikban a szólista beépül a kórusba, konkrétan annak valamelyik szólamát énekli. Ez a típus általában a váltakozó-típusú tételek záró szakaszában figyelhető meg.

Az *Athalia* két tétele ér így véget: Josabeth szólója („Tyrants…"), valamint Joad szólója („Jerusalem…") – mindkettő váltakozó-típussal kezdődik. Josabeth a kórus szoprán szólamával egyesül, Joad viszont más szólamot énekel, mint bármelyik énekkari szólam.

A *Saul* egyik tételében („O fatal day!") Dávid többször is ugyanazt énekli, mint amit a kórus szoprán szólama.

A *Samson* egyik tételében („To dust his glory…") a szólista (Micah) vagy egy hangot tart, vagy egy hangon recitál a kórussal egyidejűleg. A második felvonást záró tételben viszont a szólisták beépülnek a kórus egyes szólamaiba.

A *Belshazzar* zárótételében a két szólista együtt is énekel a kórussal, és többnyire egyesül annak szólamaival.

Az *Alexander Balus*-ban a „Here amid the shady woods…" kezdetű tételben Cleopatra éneke egy ideig váltakozik a kóruséval, aztán új anyaggal csatlakozik hozzá.

Mivel ebbe a típusba kevés tétel tartozik, ezért nem lehet következtetést levonni abból, hogy mely korszak oratóriumaira jellemző inkább. Ugyanez igaz a jelenet-típusra is. A leggyakrabban használt típus a szólót követő kórus: ide tartozik a szólista-kórus kombinációs tételeknek több mint a fele. Ebben a csoportban jobban tudjuk tanulmányozni azt is, hogy mely korszakában írta Händel ilyen típusú kórustételeit. A komponálás éveit tekintve öt korszakot különböztetek meg: 1. *Esther, Deborah, Athalia* (1732, 1733); 2. *Saul, Israel in Egypt* (1739); 3. *Samson, Joseph and his brethren, Belshazzar* (1743 és 1745 között); 4. *Judas Maccabaeus, Alexander Balus, Joshua, Solomon, Susanna* (1747 és 1749 között); 5. *Jephtha* (1752). A szólót követő kórus tételei közül a legtöbbet a negyedik szakaszban komponálta Händel. Leggyakoribb a *Judas Maccabaeus*-ban és a *Joshua*-ban. E szempontok áttanulmányozása után levonhatjuk azt a következtetést, hogy Händel nem szívesen kombinálta a szólisták énekét a kóruséval. Ahol mégis ezt tette, ott a kórus általában csak a szólista énekére felel, illetve azt kommentálja.

10.18132/LFZE.2011.5

5. *Pausa* és Adagio-zárás

Disszertációm megírásának kezdetén még nem szűkítettem le az elemeznivaló oratóriumok listáját, és elsőként a *Judas Maccabaeus* című művet tanulmányoztam. Utólag látom, hogy ebben a műben sok händeli vonás fellelhető, olyan is, amely más műben nem vagy alig található. E műnek az egyik ilyen jellegzetessége, hogy a tétel vége előtt néhány ütemmel hosszabb-rövidebb szünet szerepel. Az ószövetségi témájú oratóriumok közül ez a mű az, amelyikben a legnagyobb számban és legnagyobb arányban szerepelnek ezek a többnyire csak sóhajtásszerű megállások. A szünet terjedelme a nyolcad értéktől a három negyednyi értékig terjed. Ezek a retorikai figurának (*pausa*) nevezhető csendek az *Athalia* kivételével mindegyik oratóriumban előfordulnak. Az alábbi oratóriumok záró kórusában is alkalmazza ezt a fogást Händel: *Esther, Saul, Samson, Joseph, Belshazzar, Judas Maccabaeus, Solomon, Jephtha*. Néhány oratóriumban (*Alexander Balus, Joshua, Susanna*) ha a művet nem is, de felvonásokat zárnak az ilyen megállások.[85] Az *Esther* zárótételében, a *Saul* „Mourn, Israel…" kórusában és az *Alexander Balus* első felvonásának záró kórusában Händel a szünet fölé még fermatát is kiírt.

Szintén a *Judas Maccabaeus* elemzésekor figyeltem fel az Adagio feliratra, melyet az adott kórustétel zárása előtt néhány ütemmel ír ki Händel. Az ilyen tételek száma meglehetősen csekély, hiszen az egyes oratóriumokban csupán egy vagy két ilyen lezárású kórus van.[86] Az Adagio-zárás gyakran együtt jár a *pausa* megjelenésével, és a felvonások végén is szerepel olykor. A korai oratóriumok közül még csak a *Saul*ban párosul az Adagio-zárás a csenddel („How excellent…"). A *Samson*-tól kezdve azonban jellegzetes vonássá erősödik („Then round about the starry throne…"); feltűnik a *Joseph*-ben („We will rejoice in thy salvation…"), a *Belshazzar*-ban („I will magnify thee…"), a *Judas Maccabaeus*-ban („For Sion lamentation make…"; „Ah! Wretched Israel!"), a *Joshua*-ban („May all the host of heav'n attend him round!"), a *Solomon*-ban („Throughout the land Jehovah's praise record…") és a *Susanna*-ban („Oh Joachim!") is.

A szerző ószövetségi témájú oratóriumainak kórusaiban tehát sokféle texturális és szerkezeti vonás fedezhető fel, ám nem mindegyik vonás egyformán jelentős. A jellegzetes, általánosnak mondható típus egyrészes, négyszólamú vegyeskar, szólista nélkül, a végén gyakran hirtelen megállással és Adagio-zárással.

[85] A *Deborah*-ban és az *Israel in Egypt*-ben egy-egy ilyen tétel van, viszont ezek nem záró tételekben vannak.
[86] Csak az *Israel in Egypt* az a mű, amelyikben nem használja Händel az Adagio-véget.

10.18132/LFZE.2011.5

VI. Hangnemválasztás, metrum

1. Moll tételek

2. Dúr tételek

3. Metrumok

1. Moll tételek

A kórustételek hangnemeinek vizsgálatakor külön kell választanunk a dúr és a moll tételeket. A moll hangnemek alkalmazása jóval ritkább, mint a dúroké: az elemzett 64 tételből mindössze 15 ilyen tételt írt Händel. Ráadásul egy-egy oratóriumon belül szintén nagyobb arányban szerepelnek dúrtételek, mint molltételek. Természetesen a leírt hangnemek csak a tételek kiinduló hangnemei, melyek hosszabb-rövidebb idő után modulálnak. Ugyanez igaz a metrumokra is: a több részből felépülő kórusoknál is csak a kiinduló tételt vizsgáltam, mert a bennük lévő metrumváltásokról már írtam a *Kórusok és kombinációik* című fejezetben.

A moll tételek aránya az *Athalia*-ban a legmagasabb, mert a 15 kórustételből 5 moll hangnemű (33,33%). Viszonylag magasnak mondható a dúr tételekhez képest ez az arány a *Belshazzar*-ban is, itt 10 dúr- és 4 molltétel található (28,57%). A többi műben inkább elenyészőnek nevezném számukat: a *Saul*-ban és a *Solomon*-ban 13 tételből 2 (15,38%), az *Alexander Balus*-ban pedig 9 tételből 2 (22,2%).

Ha Händel moll hangnemű kórust ír, akkor azt a cselekmény miatt teszi. Még érdekesebb az, hogy csak b-s előjegyzésű moll hangnemekben írt. Sem a-mollt, sem keresztes moll hangnemeket nem használ. Érdekes, hogy a dúr tételekben ez épp fordítva van: ott keresztes előjegyzésű hangnemeket találunk nagyobb arányban.

A g-moll és c-moll tételek a leggyakoribbak az oratóriumokban. A két hangnem két külön csoportot jelöl: a g-moll tételek az Istenhitet, megmásíthatatlan tényeket megfogalmazó, valamint az Úr szolgáit védő kórusok. Mindegyik oratóriumában egy-egy ilyen hangnemű tétel van. Ezzel nyitja az *Athalia*-t a szüzek éneke („The rising world…”).

10.18132/LFZE.2011.5

Szintén g-mollban van az „All empires upon God depend…” kezdetű kórus (*Belshazzar*), mely Isten hatalmáról, erejéről szól, mintha előre akarná figyelmeztetni Babilónia királyát. Händelnél meglehetősen szokatlan, hogy egy záró kórus moll hangnemben érjen véget (*Alexander Balus*). Ez a tétel a király dicsőítésére szólítja fel a szolgákat, akinek tetteit csodálattal kell elmondani. A Saul idetartozó tétele („Preserve him for the Glory of thy Name…”) Dávid védelmére szólít fel, akit a rá irigykedő Saul szeretne megölni. E tételek közé nem nagyon illik a *Solomon* Largo tétele a harmadik felvonásból („Draw the tear…”). Maga a mű szövege sem igazán bibliai ezen a ponton. Elbeszéli Sába királynőjének látogatását, majd hirtelen a reménytelen szerelemről, a halálról és a kétségbeesésről énekel a kórus. E g-moll tételek további közös jellemzője metrumuk, a 4/4.

A c-moll tételek esetében már nem ilyen egyszerű egy közös gondolati szálat találni. Ezekben is vannak hittel, imával kapcsolatos kórusok, ám megjelennek a „világiasabb” témák is: utálat, rágalom, elrontott ünnepi lakoma. A hitet, imát az *Athalia* c-moll kórusai fejezik ki, melyek Joad imájához kapcsolódnak: a „Hear from thy mercy seat…” és az „Oh shining mercy…”. Szintén az Istenhittel kapcsolatos a „With pious heart…” (*Solomon*), mely tartalmában az *Athalia* nyitókórusával rokon: ezt a papok és leviták kórusa énekli, azt pedig a fiatal szüzeké. Ez a hangnem fejezi ki a gyászt, melyet Izrael népe érez Saul és Jonatán halála miatt. Bizonytalanságot, ijedtséget fejez ki a *Belshazzar* „Help, help the king!” indítású rövid részlete. Ez nem is annyira önálló kórustételként értelmezhető, mint inkább turbaként. Belshazzar recitatívója után hallhatjuk, melyben a király megkérdőjelezi Júda Istenének létét. Ekkor jelenik meg az írás a falon, és a királlyal lakomázók segítséghívása ez a szaggatott indítású szakasz. Még a király közbeszólása is megszakítja az éneket, mely olyannyira bizonytalanságot fejez ki, hogy még tonikai zárása sincs. C-moll V fokán ér véget, választ várva a kérdésre: ki tudja e rejtélyes írást megfejteni? Talán a szaggatottsággal, a jelenetbe illesztéssel és a domináns félzárlattal azt kívánta érzékeltetni Händel, hogy ezt nem hívők, hanem pogányok éneklik. Nincs szilárd hitük, bizonytalanok, félnek, félbemarad a lakoma és az ének is. Az utálat, rágalom az *Alexander Balus* egyik kórusában tűnik fel („O calumny!”). E tételnek szokatlanul hosszú zenekari bevezetője van, mely ráadásul unisono dallam. E két vonás ötvözése meglehetősen ritka Händel oratóriumkórusaiban. Általában akkor ír hosszú bevezetőt, ha egy nagyobb kórus készül az Urat dicsőíteni – például az *Athalia* második felvonásának kezdetén vagy a *Saul* nyitókórusában.

A d-moll (*Athalia*) és az f-moll (*Belshazzar*) alkalmazása már ritkább az oratóriumokban, hiszen csupán két-két kórust írt a szerző ezekben a hangnemekben.

10.18132/LFZE.2011.5

Az *Athalia* egyik d-moll tétele az első felvonást zárja. A kórus („Hallelujah!") Joad szólójához kapcsolódik. A másik az egyik jelenet-típusú kórustétel kezdete, mely a második felvonást zárja („The clouded scene…"). Mindkét tétel bizalmat és hitet fogalmaz meg: hamarosan véget ér a zsarnokok uralma (Athalia), a viszálykodás, a szörnyűségek.[87]

A *Belshazzar* f-moll tételei szintén egyedinek mondhatóak. A „Recall, oh king!" Belshazzart szólítja fel, hogy emlékezzen meggondolatlan parancsára. Szent tárgyak nem kerülhetnek hitetlenek kezébe, mert azok Jehovának és híveinek a tulajdonai. Később épp ez az esemény vezet majd a király bukásához, a másik f-moll tételhez („Oh, misery!"). Ez a kórus a falon megjelenő írástól megrettent Belshazzar érzelmeit tükrözi. Bizonytalanságot, félelmet fejez ki e hangnemmel Händel, hiszen a királynak egyik embere sem tud megkönnyebbülést nyújtani és magyarázatot adni az isteni jelenségre.

A barokk affektus-tan szerint az f-moll különösen súlyos, melankóliát és szívfájdalmat kifejező hangnem.[88]

A b-s moll hangnemek használata tehát mindenképpen összefügg a hittel. Talán úgy fogalmazhatnánk meg tömören, hogy minél nagyobb a bizonytalanság, annál több a b-k száma (*Belshazzar* kórusai), és minél biztosabb, erősebb hitről van szó, annál kevesebb (*Athalia* kórusai).

2. Dúr tételek

A dúr hangnemeket a 4#-től a 3b előjegyzésig használja Händel, változó mértékben. A 49 idetartozó kórustételben a leggyakoribb a D-dúr (13), ezt követi a G-dúr (9), mely minden oratóriumban megtalálható, és a C-dúr (8). Ritkább hangnemek: a B-dúr (6 tétel, a *Saul*-ban nincs), A-dúr (5), F-dúr (4), Esz-dúr (3) és E-dúr (1).

A C-dúrnak a *Saul*-ban van különös szerepe, a többi oratóriumban viszont csak elvétve fordul elő, és nem is mindegyikben. Ebben az oratóriumban a C-dúr tételek száma (12, együtt számítva a kórus- és zenekari tételeket) és helyük is figyelemre méltó. Öt kórustétel, öt

[87] Itt részletesebben nem térnék ki a történetek ismertetésére, mert azok a disszertáció első fejezetében olvashatóak.
[88] Ilyen értelemben tárgyalja Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre,* 1713.

10.18132/LFZE.2011.5

„symphony” (az egyik a nyitány), az induló és egy ária tartozik ide. A C-dúrt mindig a cselekmény egy-egy jelentős pontján használja Händel. Ilyen például az a hangszeres tétel, amely az egyik, szintén C-dúr kórustételt („Welcome, welcome…”) előzi meg. Ebben a csatából hazatérő győztes sereget köszöntik énekükkel az asszonyok. Ekkor kezd el Saul irigykedni Dávidra, amiért neki tízezrek legyőzését tulajdonítják (C-dúr, 33-44. ütem), míg Saulnak csak ezrekét (a-moll!, 25-28. ütem). Az ütemszámokkal és a hangnemekkel is érzékelteti a kettejük közötti különbséget Händel. A cselekmény egy újabb fordulópontja az, amikor az újhold ünnepét üli Saul és udvara, ám Dávid nincs jelen, mert elmenekült Saul haragja elől.[89] Szintén C-dúr a hangneme annak a tételnek, amely azt a csatát szimbolizálja, amelyben elesik Saul és Jonatán. A halálukra írt induló is C-dúrban van. A gyászinduló hangneméül választott C-dúr egészen szokatlan, amint ezt a szakirodalom is kiemeli. Ez a hangnem tehát pillérként összefogja a mű többi tételét és rámutat a cselekmény fontos pontjaira. Az öt kórus a következő: az első jelenet két kórusa, melyben a második részben ismétli az elsőt („How excellent thy Name, O Lord…”); a győzteseket köszöntő kórus („Welcome, welcome…”) és a Dávidot éljenző kórus („David his Ten Thousands slew…”), közöttük az irigy Saul recitatívójával (f-moll, a hitetlenség) és a záró kórus. Mivel a C-dúr ennyire fontos szerephez jut ebben a műben, ezért még erőteljesebben érzékelhető a süllyedés a C-támponthoz képest, amikor b-s hangnemű moll tételt ír Händel. Nagyobb a kontraszt, mélyebbnek, sötétebbnek tűnik a moll hangnem. A mű többi kórusának hangneme ezért elenyészőnek is tűnik: három G-dúr és 1-1 A-dúr, E-dúr, Esz-dúr tétel van benne.

Figyelemre méltó az oratóriumokban az egyetlen E-dúr tétel (*Saul*). További érdekesség e hangnem megjelenése a műben: egy G-dúr kórustétel („Eagles were not so swift as they…”) után tercrokon váltással indul Dávid áriája („In sweetest Harmony…”). Ehhez kapcsolódik a kórus, mely Dáviddal együtt Jonatánt siratja.

Az Esz-dúrt mindössze három tételben használja Händel, ezért általános vonást levonni belőlük meggondolatlanság lenne. Azonban megállapíthatjuk, hogy e három kórusnak semmi köze a hithez, a valláshoz, sokkal inkább világi, emberekre jellemző érzésekhez, esendőségükhöz. A *Solomon*-ban a már említett reménytelen szerelem érzéséhez kapcsolódik, tehát világi témát érint („Thus rolling surges rise…”). A *Belshazzar*-ban az idegen istenek bukását jelenti („Bel boweth down!”), egyben előrevetíti Belshazzarnak és embereinek halálát a csatában. A *Saul*-ban az irigység megtestesítője („Envy!”), és fogalmát összekapcsolja a szerző a pokollal.

[89] A zsidók az újholddal kezdték hónapjaikat. Dávid távolmaradásáról részletesebben olvashatunk a *Bibliá*ban: 1Sámuel 20,5-20,7 és 20,27-20,33.

10.18132/LFZE.2011.5

A B-dúr hangnem csak elvétve fordul elő az oratóriumokban, azonban az *Athalia*-ban három ilyen tétel is van.[90] Két tétel egészen rövid: „Unfold, great seer…" és „With firm united heart…". Ezekben a zsidók kórusa tömören fogalmazza meg hitét és kitartását. A harmadik tétel azért hosszabb, mert egy állandóan visszatérő motívumra, Josabeth szólójára épül, és emiatt végeláthatatlannak tűnik („Tyrants would in impious throngs…"). A szólista a jeruzsálemieket buzdítja a zsarnokok (Athalia és követői) ellen, tehát ez a tétel is a hitről szól.

Minél kevesebb tétel születik egy hangnemben (F-dúr), annál kevésbé van értelme közös gondolati szálat keresni közöttük és ezáltal azt bizonyítani, hogy Händelnek komoly fejtörést okozott volna a hangnemek és történetek párosítása. Mindez még csak fokozódik, ha az adott hangnem nem egy, hanem több műben, elvétve található meg.

Keresztes dúr hangnemben feltűnően több kórustételt írt Händel: például a D-dúr tételek száma ugyanannyi, mint a b-s dúroké együttvéve. Az A-dúr öt kórustétel hangneme. Az egyikben Saulra utal a kórus, akit dühében senki sem tudott megállítani („O fatal Consequence of Rage…"). Az *Athalia* egyik kórusában a pogányokat jelképezi („Cheer her, oh Baal…"), akik arra kérik Baált, hogy oltalmazza Athaliát. A *Solomon*-ban a salamoni ítéletet követően hangzik fel egy A-dúr kórustétel („From the east unto the west…"), mely a király bölcsességét magasztalja. A babiloniak kórusa Círuszt gúnyolja ki („Behold, by Persia's hero made…"). A mű utolsó kórustétele is ebben a hangnemben íródott, ám ebben a már győztes Círusz énekel az Úrnak. Az A-dúr hangnem használata tehát nem következetes, mert a pogányokat ugyanúgy megszemélyesíti, mint a hívőket.

A G-dúr tételek többnyire a hívőkkel kapcsolatos gondolatokat, eseményeket fejezik ki. Ilyen például az *Alexander Balus* első felvonásának zárókórusa („These are thy gifts…"), melyben a zsidók visszakapott szabadságuknak örülnek. A *Saul*-ban a szóló kvartett rövid tétele („The Youth inspired by Thee, O Lord…") is a hívőkről szól. Hívők énekelnek a mű másik két G-dúr tételében. Az egyik a legyőzhetetlennek tartott Dávidot mutatja be, mely Michal és Dávid duettjéhez kapcsolódik („Is there a Man…"). A másik Saul és Jonatán bátorságát, érdemeit eleveníti fel („Eagles were not so swift…"), melynek szövege Dávid gyászénekéből való.[91] A *Solomon* G-dúr tételeiben már nincs szó hívőkről, de azonos idilli hangulatot festenek meg („May no rash intruder disturb…"; „Music, spread thy voice around…"). A *Belshazzar*-ban is két G-dúr tétel van, de ebben a műben ez a hangnem már nem csupán a hívőket szimbolizálja. A „Ye tutelary gods of our empire…" kezdetű tételben a

[90] B-dúr indítású tételek: az *Alexander Balus*-ban a Kleopátra áriáját megzavaró haramiák éneke, a *Solomon*-ban a nyitókórus, a *Belshazzar*-ban pedig a medréből kilépő Eufráteszről éneklő kórus.
[91] A megzenésített néhány sor a *Bibliá*ból kiragadott részlet: 2Sámuel 1,23.

10.18132/LFZE.2011.5

Belshazzar lakomáján ülők dicsőítik isteneiket. Ennek ellenkezője a mű utolsó jelenete, amelyben a hívők énekelnek arról, hogy az Úr az Isten („Tell it out among the heathen…"). Az *Athalia*-ban pedig egyenesen a pogányok kórusa az, amelyik G-dúrban szól: meg kell halnia Joadnak, az árulónak, aki rejtegeti a királyt, Joást („The traitor if you there descry…").

A D-dúr tételek esetében már több a hasonló vonás. Többségüket hívők éneklik, témájuk általában az aktuális király dicsőítése vagy pedig egy idilli, békés kép ábrázolása, bár van kivétel is. A kórusok nagy része egy-egy felvonás nyitó- vagy zárótétele. A D-dúr tételek tehát egységesebbek tartalmukat tekintve, mint a többi dúr hangnemű kórus.

Békéről, szabadságról énekel a kórus a *Belshazzar* második felvonásának végén („Oh glorious prince…"). Szerelmi idillt hallhatunk az *Alexander Balus* második felvonásának végén két kórustételben, melyeket ázsiaiak énekelnek a királynak és Kleopátrának („Triumph Hymen in the pair…" és „Hymen, fair Urania's son…").[92] A perzsák harcba hívását idézi a „To arms!" kezdetű rövid kórus (*Belshazzar*), és hasonló témájú a *Solomon* egyik tétele is („Now a different measure try…").

Királynak szóló dicsőítés mindegyik oratóriumban van (de nem mindig D-dúrban), a *Solomon*-ban ráadásul a mű folyamán többször is. A második felvonás nyitó- („From the censer curling rise…") és zárótétele („Swell the full chorus…"), valamint a mű utolsó tétele tartozik ide („The name of the wicked…"). Az *Alexander Balus*-ban ez a legelső kórus, melyet az ázsiaiak énekelnek. Az „Around let acclamations ring…" Joást, az új királyt élteti (*Athalia*).

Néhány D-dúr kórustételt a hívők énekelnek az Úr dicsőítésére. Az *Athalia*-ban két ilyen tétel van, bár a mű záró kórusa („Give glory to His awful name…") a második felvonás nyitótételének („The mighty power, in whom we trust…") utolsó szakasza, tehát valójában nem új sem a szöveg, sem a zene. A *Solomon* harmadik felvonásában is találunk egy ilyen témájú D-dúr kórust. Meglepő módon a mű zárótétele nem az Úr dicsőítéséről, hanem Salamonéról szól.

[92] Hymen, Urania, Mithra nevének említése bizonyára furcsán csenghetett a bibliaolvasó angolok fülének.

10.18132/LFZE.2011.5

3. Metrumok

A leggyakoribb metrum a 4/4: az általam elemzett 64 tételből 49 kórusban találjuk, ráadásul minden oratóriumban van. Egy tételt írt Händel alla breve jelzéssel („Throughout the land…" a *Solomon*-ban) és egyet 2/4-ben („Hallelujah!" az *Athalia*-ban), amelyek a legközelebb állnak ehhez a metrumhoz. A 4/4 használata a *Saul*-ban összefonódik a C-dúr tételekkel – csak egy ária az, amely nem ebben a metrumban íródott.

Kevés olyan tétel van tehát, amely metrumával változatosságot jelent. Egy, illetve két tételt írt Händel az alábbi metrumokban: 3/8, 6/8, 12/8 és 6/4. Ezeken kívül hat 3/4-es kórusa van. Az alábbiakban e tételeket fogom alaposabban megvizsgálni.

A 3/4-t illetően nincs egy közös hangnem vagy téma, amivel összefüggne e metrum használata. Egyetlen közös vonás, hogy e tételeknek hosszú zenekari bevezetőjük van. Időrendi sorrendben haladva: az *Athalia* első felvonásában találkozhatunk vele, amikor Josabeth a zsarnokok elleni fellépésre szólítja fel Jeruzsálem népét („Tyrants would in impious throngs…", B-dúr). Itt tehát a hívőknek a pogányok elleni küzdelmét jelképezi. A *Saul*-ban Izrael népe siratja Sault, Jonatánt és a harcban elesett zsidókat („Mourn, Israel…", c-moll). A *Belshazzar* két kórusában is az Urat, illetve tetteit zengi a kórus („Sing, oh ye heavens…", C-dúr; „Tell it out among the heathen…", G-dúr). Az *Alexander Balus*-ban a második felvonást záró „Great God, from whom all blessings springs…" a király nagyságát énekli meg. Az „O calumny!" kezdetű kórus (c-moll) a Jonatánt ért rágalom után hangzik fel, mely szerint összeesküvést sző a király és annak trónja ellen. A kórus éneke a rágalmat, a színlelést veti meg. Hasonlónak érzem az egyetlen 6/4-es tételt (*Solomon*) 3/4-re emlékeztető lejtése miatt („Swell the full chorus…", D-dúr), melyben a papok kórusa a király dicsőítésére szólít fel.

Ritkább, hogy Händel nyolcados metrumot alkalmazzon a kórusokban. Egy műben mindig csak egy ilyen metrumú tétel van. 3/8-dal találkozhatunk az *Alexander Balus*-ban (Alexander és Kleopátra szerelmi boldogságáról – „Triumph Hymen in the pair…", D-dúr) és a *Solomon*-ban (az álomba ringató „Music, spread thy voice around…", G-dúr).[93]

A Belshazzar lakomáján ülő babiloniak kórusa énekel 6/8 metrumú tételt, mellyel birodalmuk isteneinek hálálkodnak („Ye tutelary gods…", G-dúr). A *Saul*-ban Dávid és Michal szerelmi duettjéhez kapcsolódik a kórus éneke („Is there a Man…", G-dúr).

[93] Mindkét tétel lehetne akár 6/8 metrumú is, ezért úgy érzem, hogy közel állnak a 6/8-os kórusokhoz.

10.18132/LFZE.2011.5

Az *Athalia*-ban található két 12/8-os tétel szövege egymásnak ellentmond: az egyik Joad imájához kapcsolódik („Hear from thy mercy seat…”, c-moll); a másik viszont a pogányok isteneihez szól („The gods, who chosen blessings shed…”, F-dúr).

A nyolcad-alapú metrumok majdnem annyiféle hangulatot, témát dolgoznak fel, ahány ilyen kórustétel van. Nincs közös gondolati szál, mely összefoghatná azokat.

Összefoglalva tapasztalataimat arra a következtetésre jutottam, hogy Händel sem a hangnemek, sem pedig a metrumok kiválasztásánál nem törekedett arra, hogy bármiféle egységet létrehozzon. Mindkét csoportosításban nehéz közös gondolatot találni, mely alapján kategorizálhatnánk e tételeket. Semmiféle jele nincs annak, hogy egyáltalán megfordult volna a fejében akár a legelemibb ötlet, hogy a hívőket keresztes, a pogányokat b-s hangnemű kórusokkal szimbolizálja. Ugyanez mondható el a metrumok változatosságáról is, melyet legjobban a 4/4 túlnyomóan uralkodó szerepe igazol, pedig az ilyen kórusok nagyon sokféle szituációt, hangulatot elevenítenek meg. A hangnemek megválasztása sem mindig tudatos: az *Alexander Balus*-ban például kifejezetten egyhangú, hogy mindössze négyféle dúr hangnemet váltogat, látszólag mindenfajta koncepció nélkül. Ennek éles ellentéte az *Athalia*, melyben az első kilenc kórustétel hangneme különböző – és így jutunk el a mű kétharmadáig. Ráadásul ebben az oratóriumban a legváltozatosabb a metrumválasztás is.

10.18132/LFZE.2011.5

VII. Hangszerelés

1. Continuo és a basszushangszerek

2. Alaphangszerelés az egyes művekben és az attól eltérő hangszerek

Amikor Händel először Angliába érkezett, akkor a zenekart az operában játszó zenekar jelentette. Ez viszont anyagi helyzete miatt elég ingatag és labilis volt. Kézenfekvő lenne azt gondolni, hogy ugyanaz a zenekar játszotta Händel oratóriumait is, mint operáit, hiszen egy ideig párhuzamosan művelte a két műfajt. Az 1710-es évekből fennmaradt listákból a zenekar nagyságára és összeállítására következtethetünk. A vonósokon kívül csupán oboa, fagott, trombita és csembaló alkotta az együttest ekkoriban. Ám ez az évtized még túl korai ahhoz, hogy a később született oratóriumok hangszerelésére vonatkozóan messzemenő következtetéseket vonjunk le belőle. Händel oratóriumainak hangszerelését kétféle szempont szerint tekintem át. Az első a continuo és basszushangszerek használata, bár ezeket olykor homály fedi. A második a művek alaphangszerelése, illetve az attól eltérő hangszerek használata.

1. Continuo és a basszushangszerek

A continuo kétféle összeállítást jelentett Händelnél egy-egy művön belül. Az egyik a *soli* volt, mely végig játszott, a másik pedig a *tutti*. Az utóbbi szólt a hangszeres tételekben, a szólóáriák ritornello-szakaszaiban, valamint kórusok, illetve énekegyüttesek kíséreteként. A *soli* összeállításban nem volt fagott, nagybőgő és orgona – tehát valószínűleg egy csembalót

10.18132/LFZE.2011.5

és esetleg egy csellót jelenthetett. Azonban a tutti sem játszott végig a kórustételek alatt, amint az alábbi táblázatokból ez kiolvasható.

Händelnél, mint más kortárs barokk szerzőknél, nincs mindig pontosan megadva a continuót játszók csoportja. Gyakran semmiféle utalást nem is tett rá. Nagyon valószínű, hogy az erre vonatkozó utasítás csak a próbák alkalmával szóban hangzott el, és általában nem került be a kottákba. Az operákat játszó zenekarban eleinte egy, majd később két csembaló játszott. Feltételezhetjük, hogy ezt a gyakorlatot az oratóriumok előadásain is követték – a két csembaló használatát biztosan (1742 és 1748 között). Az biztos, hogy Händel minden oratóriuma legalább két billentyűs continuo-hangszert igényelt. A XVIII. század gyakorlatának megfelelően Händel is a billentyűs hangszer mellől irányította oratóriumait, leggyakrabban csembalón, hiszen ez volt számára a fő continuo-hangszer.[94] Az orgonának különös szerepet szánt az oratóriumok előadásain. Alkalmanként szóló obligát hangszerként használta az áriákban. A hangszer fő feladata azonban az volt, hogy az énekkari szólamokat alátámassza. 1735-től újításként az oratóriumok felvonásközti szüneteiben orgonaversenyeket adott elő. Ezzel nem csupán az oratórium műfajt egészítette ki, hanem az orgonának is jelentősebb szerepet adott a versenymű által. Az általános gyakorlat szerint Händel a csembaló mellől irányította az oratóriumok előadását, mialatt valaki más ült az orgonánál, majd amikor az orgonaverseny bemutatására került a sor, helyet cserélt az illetővel.

A kórustételekben található continuo-szólamokat bővebben az alábbi táblázatokban tanulmányozhatjuk (5., 6., 7., 8. és 9. táblázat).

[94] Ez a gyakorlat csak a szerző megvakulása után változott meg: 1754-től kezdődően John Christopher Smith (a fiatalabb) vezette az előadásokat a csembaló mellől, Händel ezalatt valószínűleg az orgonánál foglalt helyet. (Burrows, 'Handel's oratorio performances', 270. oldal)

10.18132/LFZE.2011.5

5. táblázat:

Az *Athalia* kórustételeinek continuo-szólamai

A kórustétel kezdősora	**A continuo elnevezése, összetétele, utasításai, valamint a basszust játszó hangszerek**	**Változások a continuóban és a basszusban**
The rising world Jehovah crown'd…	Continuo	-
Tyrants would in impious throngs…	Continuo	*Violoncello e Cembalo soli e piani* Josabeth belépései alatt. *Tutti forte* a kórus belépésekor.
Oh Judah, boast his matchless law…	*Contrabassi, Violoncelli ed Organo*	Ahol nem énekel a basszus szólam, ott *Violoncelli senza Contrabassi*.
Hear from thy mercy seat the groans…	Continuo (*tutti forte*)	-
The gods, who chosen blessings shed…	Continuo	-
Cheer her, oh Baal, with a soft serene…	Continuo (*tasto solo forte*) (fagottok és csellók a kórus fölé írva!)	Az egyik témafej felhangzásakor (tenor) *senza Contrabassi* kiírás, hogy hallható legyen a téma. Ezen kívül *tutti*.
The traitor if you there descry…	Continuo	-
Hallelujah	Continuo	Néhány ütemben kétszólamú.
The mighty power, in whom we trust…	*Contrabassi, Violoncelli con Cembalo* Külön sorban *Organo*.	Időnként a csembaló szünetel. Joad szólója alatt *Tutti senza Organo* felirat.

10.18132/LFZE.2011.5

The clouded scene begins to clear…	*Bassi* *Organo* (*tasto solo* – bal kéz hangosan, jobb kéz lágyan)	-
When crimes aloud for vengeance call…	*Bassi unisoni*	-
Rejoice, oh Judah, in thy God!	*Contrabassi e Violoncelli ripieni* *Organo* (hangosan)	*Bassi unisoni* – a virtuózabb basszusszólam folytatásával.
Unfold, great seer, what heav'n imparts…	*Contrabassi, Violoncelli e Cembalo* *Organo* (hangosan)	-
Oh shining mercy…	*Continuo con Organo, Fagotti col Basso*	A kórus belépésekor még van *tutti-soli* váltakozás, később viszont megszűnik.
With firm united hearts…	Continuo (*Organo* hangosan)	-
Around let acclamations ring…	*Tutti Bassi ed Organo* (hangosan)	Joad szólója alatt *solo* felirat a continuóban is, majd *tutti*.
Give glory to His awful name…	*Contrabassi, Violoncelli e Cembalo* *Organo* (hangosan)	-

10.18132/LFZE.2011.5

Händel ebben a műben többféle elnevezést használt a continuóra vonatkozóan: orgona, csembaló, continuo. Ahol continuo van kiírva, ott soha sincs megemlítve az orgona. Viszont ha csembalót írt elő, ott sohasem mulasztotta el kiírni az orgonát. További érdekesség, hogy Händel több helyen is kiírja az orgonaszólamhoz, hogy hangosan játsszon (*loud*). Az olyan tételekben, ahol a szólista és a kórus felváltva énekel, ott a continuóban következetesen kiírja a *soli*, illetve *tutti* megjelölést.

Több tételben teljesen pontos a basszus szólamot játszók elnevezése (fagott, cselló és nagybőgő), de helyenként meghatározásuk hiányzik. Sokszor csak continuót írt ki – például az első felvonás néhány tételében nincs basszushangszer előírva –, ám valószínűsíthetjük, hogy a basszust játszó hangszereknek mindig szólniuk kellett. Händel nem használta mindegyik tételben ugyanazokat a hangszereket a basszus szólam erősítésére. Gyakori a fagott, mely 11 kórustételben szerepel. A cselló és a bőgő mindig együtt szerepel, kivéve két kórustételt: „Cheer her, oh Baal…" és „Around let acclamations ring…", melyekben a nagybőgő nem játszik. Van viszont néhány olyan tétel az első felvonásban, amelyben nincs basszushangszer előírva, csak continuo. Biztos, hogy nem a szövegek közötti összefüggésben kell keresnünk ennek okát, hiszen egyaránt szerepel közöttük zsidók („The rising world…"; „Tyrants would in impious…"; „Hallelujah") és pogányok („The gods…"; „The traitor…") által énekelt kórus. Szinte biztos, hogy kellett szólnia valamilyen basszushangszernek legalább a „Hallelujah"-tételben, mely az első felvonást zárja.

10.18132/LFZE.2011.5

6. táblázat: A *Saul* kórustételeinek continuo-szólamai

A kórustétel kezdősora	**A continuo elnevezése, összetétele, utasításai, valamint a basszust játszó hangszerek**	**Változások a continuóban és a basszusban**
How excellent thy Name, O Lord…	*Bassi: Violoncello, Violone, Cembalo, Organo*	Ahol szoprán, alt és tenor szól, ott *Violoncello, Organo*. Az imitációs szakasz kezdetén *Organo*.
The Youth inspir'd by Thee, O Lord…	*Bassi: Violoncello, Violone, Organo*	A tétel második szakaszának kezdetén *Org. tasto solo*, mely később kiegészül: *col Vc.* Csak ott van *Tutti*, ahol a basszus is énekel.
How excellent thy Name, O Lord…	*Violoncello* *Violone, Cembalo, Organo*	A tétel első szakasza az első tételt ismétli. Csupán néhány *senza Violone* kiírás van, amikor a basszus nem énekel.
Welcome, welcome, mighty King!	*Bassi: Violoncello, Violone, Fagotto, Cembalo, Organo*	*Org. tasto solo* indítás a zenekari bevezetőben. A kórus belépésekor *Tutti senza Violone*, mert csak női szólamok vannak. (37. ütemtől *Tutti*.) A 13-16. ütem átvezető szakaszában *tasto solo el'ottava colla man destra*.
David his Ten Thousands slew…	*Bassi: Violoncello, Violone, Fagotto, Cembalo, Organo*	5-8. ütem: *Org. tasto solo e l'ottava.* A tétel végén *Org. pieno.*

10.18132/LFZE.2011.5

Preserve him for the Glory of thy Name…	*Bassi: Violoncello, Violone, Cembalo, Organo*	A tétel elején az imitáció miatt *Org. tasto solo.* A negyedik szólam belépésekor *Tutti.* A 27-30. ütemig *senza Violone* a basszus szünetelése miatt. Érdekes, hogy a 38-47. ütem közötti szakaszhoz ezt nem írja ki Händel, pedig ott sem énekel a basszus.
Envy! Eldestborn of Hell!	*Bassi: Violoncello, Violone, Fagotto, Cembalo, Organo*	-
Is there a Man, who all his Ways Directs…	*Bassi: Violoncello, Violone, Fagotto, Cembalo, Organo*	-
O fatal Consequence of Rage…	*Bassi: Violoncello, Violone, Organo*	Az imitációs kezdet miatt *Org. tasto solo*, majd *col Vc.*, később *Tutti*. A zenekari átvezetőben (a 7. ütemtől) és a 3/4-es szakasz kezdetén ugyanez figyelhető meg. A 94. ütemben induló fúga alatt viszont előbb *Tutti* szól, később *senza Violone*, aztán *Tutti*.
Mourn, Israel, mourn, thy Beauty lost!	*Bassi: Violoncello, Violone, Fagotto, Organo*	A tételt *Org. solo* zárja.
Eagles were not so swift as they…	*Bassi: Violoncello, Violone, Fagotto, Organo*	*Con Org. pieno* kiírás a tétel elején.
O fatal day! How low the Mighty lie!	*Bassi: Violoncello, Violone, Fagotto, Organo, Cembalo*	Dávid szólói és a zenekari utójáték alatt *senza Org*. A kórus belépései alatt *con Org. pieno*.
Gird on thy Sword…	*Bassi: Violoncello, Violone, Fagotto, Organo*	A zenekari bevezetőben *Org. tasto solo e*

10.18132/LFZE.2011.5

		l'ottava. A kórus belépésekor *tutti con Org. pieno.* „Retrieve…" témaindításoknál *tasto solo* vagy *Org.* kiírás, később pedig *Tutti.* Ahol csak egy-egy szólamnak van anyaga az Allegro-szakaszban, ott *Org. tasto solo.* A teljes kórus alatt *Tutti* vagy *con Org. pieno* jelzés. A virtuózabb szakaszt fagott játssza (146-153. ütem). Az oratóriumot záró ütemekben *senza Org*.

10.18132/LFZE.2011.5

A *Saul*-ban egyértelműen megadja Händel a continuo hangszerelését. Más oratóriumaival ellentétben itt teljes egészében jelölte, hogy hol és hogyan kell az orgonának játszania.[95] Például használja a kontrapunktikus szerkesztésű kórusokban, ahol fontosabb belépéseket kettőz vele. A basszust játszó hangszerek között van a fagott, a cselló, a bőgő, valamint néhány tételben a harsona is. Gyakori a cselló és az orgona párosítása. Az ilyen szakaszokban általában a basszus szólam nem énekel, és valószínűleg a vékonyabb hangzást segíti elő Händel a bőgők szüneteltetésével.

[95] Gyakori az *Organo pleno* kifejezés.

10.18132/LFZE.2011.5

7. táblázat:

A *Belshazzar* kórustételeinek continuo-szólamai

A kórustétel kezdősora	**A continuo elnevezése, összetétele, utasításai, valamint a basszust játszó hangszerek**	**Változások a continuóban és a basszusban**
Behold, by Persia's hero made…	Continuo	-
All empires upon God depend…	Continuo	-
Sing, oh ye heav'ns…	Continuo	*Tasto solo*
Recall, oh king!	Continuo	A tétel elején csak a kórus szól, continuo sincs, utána *tutti*.
By slow degrees the wrath of God…	Continuo	*Tutti*, majd *Violoncelli e Fagotti*. Utána nem ír tuttit. Az imitációs szakaszban (Allegro) *tasto solo* a tétel végéig.
See, from his post Euphrates flies!	*Tutti Bassi*	A *Semi-chorus* alatt csak *Violoncelli*, de amikor újra a teljes vegyeskar énekel, akkor nem írja ki a *tutti*t, pedig biztos, hogy annak kellene szólnia.
To arms! No more delay!	Continuo	-
Ye tutelar Gods of our empire…	Continuo	-
Help, help the king!	Continuo	Előbb *col Organo* („Oh dire, portentous

10.18132/LFZE.2011.5

		sight!”), majd *Tutti Bassi* („Perhaps…”).
Alas!	*Col Organo, senza Strom.*	-
Oh misery!	Continuo	-
Oh glorious prince!	Continuo	-
Bel boweth down!	*Tutti Bassi*	*Tasto solo* az imitációs szakaszban („and thou dost all thy pleasure…”).
Tell it out among the heathen…	*Tutti Bassi*	-
I will magnify thee, oh God my king…	*Bassi*	*Tutti* és *Solo* szakaszok a szólista és a kórus váltakozásainak megfelelően („Amen”).

10.18132/LFZE.2011.5

A legegyszerűbb meghatározással, a continuo-kiírással találkozhatunk a *Belshazzar*-ban és az *Alexander Balus*-ban. E két műben szinte teljesen az előadóra van bízva a continuo hangszerelésének megoldása. A *Belshazzar*-ban olykor *tutti bassi* vagy *bassi* elnevezést írt ki Händel. Ilyen a második felvonás nyitótétele, a zsidók egyik kórusa („Bel boweth down!"), a szoprán szólóval induló „Tell it…" és a zárókórus. Csupán néhány pontosító megjegyzés van egy-egy tételen belül: *tasto solo* vagy basszushangszerek kiírása („By slow degrees…" második szakaszában). A *tasto solo* használata mindig összefügg imitációs szakaszok indításával, de vannak olyan polifon szakaszok, ahol nem írja elő Händel. Kevés a pontos utasítás a basszushangszerekre vonatkozólag. Ebben az oratóriumban is *soli* és *tutti* váltakozik a continuóban, ha a tételben a szólista anyaga elkülönül a kórusétól.

Az *Alexander Balus*-ban található a legkevesebb utalás a continuóra vonatkozóan. Csak az első kórustételben írja ki részletesen Händel az utasításokat. A számozás is meglehetősen ritka.

10.18132/LFZE.2011.5

8. táblázat:

Az *Alexander Balus* kórustételeinek continuo-szólamai

A kórustétel kezdősora	**A continuo elnevezése, összetétele, utasításai, valamint a basszust játszó hangszerek**	**Változások a continuóban és a basszusban**
Flush'd with conquest…	Continuo	A tétel elején *Bassons soli*, később *e Violoni*. A kórus belépésekor *e l'Organo e tutti*. Amikor a kórus szünetel, akkor újra *Bassons soli*, majd *Tutti* a kórus újbóli megszólalásakor.
Ye happy nations round…	Continuo	-
These are thy gifts…	*Bassi*	-
O calumny, on virtue waiting…	Continuo	-
Triumph Hymen in the pair…	*Bassi*	Szólisták éneke közben *soli*.
Hymen, fair Urania1s son…	Continuo	-
Mistaken queen…	Continuo	-
Sun, moon, and stars…	Continuo	*Tasto solo* az imitációs szakaszban („On his creating…")
Ye servants of th'eternal King…	Continuo	-

10.18132/LFZE.2011.5

9. táblázat:

A *Solomon* kórustételeinek continuo-szólamai

A kórustétel kezdősora	**A continuo elnevezése, összetétele, utasításai, valamint a basszust játszó hangszerek**	**Változások a continuóban és a basszusban**
Your harps and cymbals sound to great Jehovah's praise!	*Organo, e Tutti Bassi* *Organo I (ad libit.)* *Organo II (ad libit.)*	Az egyes kórus belépésekor *con Rip.per tutto*. A zenekari utójátékban *senza Rip*., és a két orgona sem játszik már. Helyenként pedál kiírás az orgonának.
With pious heart, and holy tongue…	*Contrabassi, e Violoncelli* *Organo (con Rip. Per tutto.)* *Organo I., II.* előbb közös, majd külön sorba írva.	Helyenként kétszólamú a basszus szólam. „till distant nations…" szakaszban *Organo, e tutti Violoni senza Rip.* *Con Rip.* és *senza Rip.* váltakozása, mely néha összefügg az egyes és kettes kórus váltakozásával. Helyenként pedál kiírás az orgonának.
Throughout the land Jehovah's praise record…	*Tutti Bassi* *Organo I. (II.)*	Van *con Rip.* és *senza Rip.* is. Helyenként kétszólamú a basszus szólam. Ahonnan kétkórusos lesz a tétel, onnan *con*

10.18132/LFZE.2011.5

		Rip. és két orgonaszólam van.
May no rash intruder disturb their soft hours…	*Tutti Bassi*	A kórus belépése előtt *con Rip.* *Senza Rip.*: a tétel indítása, háromszólamúság alatt, imitációs szakaszokban és a zenekari utójáték alatt. Helyenként nincs is basszusa a tételnek.
From the censor curling rise grateful incence to the skies…	*Organo, e Tutti Bassi* *Organo*	A zenekari bevezetőben nem játszik az orgona, csak a kórus belépésekor. A két kórus felelgetésekor *Org. o Man. I.* és *Org. o Man. II.* kiírás van. Máshol ilyen nincs.
From the east unto the west, who is so wise as Solomon?	Continuo *Organo I., II.*, közös sorba írva.	-
Swell the full chorus to Solomon's praise…	Continuo	*Con Rip. per tutto*, de a középrészben, ahol csak az egyes kórus énekel, *senza Rip*.
Music, spread thy voice around…	*Organo, e Tutti Bassi*	A szólista anyaga alatt *senza Rip.* a tétel elején. A kórus belépése alatt nincs kiírva a *con Rip.*, pedig annak kell szólnia.
Now a different measure try…	*Organo, e Tutti Bassi* *Org. I. (Ped. ad libit.)* *Org. II. (Ped. ad libit.)*	A kórus belépése alatt *con Rip. per Tutto*.
Draw the tear from hopeless love…	*Organo, e Tutti Bassi*	Az ötödik énekkari szólam belépésekor:

10.18132/LFZE.2011.5

	Organo	*qui entrano li Ripieni colle parti chi cantato.*
Thus rolling surges rise…	*Organo, e Tutti Bassi*	*Senza* és *con Rip.* váltakozása.
Praise the Lord with harp and tongue!	*Organo, e Tutti Bassi* *Organo I., II.* közös sorban	*Man. II., Man. I.* és *Ped.* együttes kiírása (85. ütem). A tétel végéhez közeledve a két kórus felváltva énekel, és ennek megfelelően a két orgona között is váltakozás van, majd *Tutti*.
The name of the wicked shall quickly be past…	*Organo, e Tutti Bassi* *Organo I., II.* közös sorban	*Senza Rip.* indítás, de a második ütemtől már *con Rip. per Tutto.*

10.18132/LFZE.2011.5

Sokszor a tétel indítása *senza Rip.* történik, majd a kórus belépésekor *con Rip. per Tutto* kiírás olvasható. Általában a zenekari utójátékok alatt *senza Rip.* utasítás található („Your harps and cymbals sound the great Jehovah's praise!"; „May no rash intruder disturb their soft hours…"; „Music, spread thy voice around…"; „Thus rolling surges rise…"). Korábbi oratóriumokban nem találunk ilyen kiírásokat.

Gyakori, hogy teljesen kidolgozott orgonaszólam van a tételben. Többnyire két orgonaszólamot írt a tételekhez Händel.

Helyenként kétszólamú a continuo anyaga, mely többnyire imitációs szakaszokban figyelhető meg. Szintén ezekre a helyekre jellemző a *tasto solo.* Ebben a műben jelenik meg először pedálhasználatra vonatkozó utasítás, szinte mindegyik tételben. Időnként *Ped. ad libit.* jelzés látható.

Vannak olyan tételek, ahol időnként szünetel a continuo és vele együtt a basszus szólam. Basszust játszó hangszer a fagott, cselló és bőgő. Ritka a continuo-kiírás (2 tétel), mert ennél pontosabb a continuót és a basszust játszó hangszerek megnevezése.

2. Alaphangszerelés az egyes művekben és az attól eltérő hangszerek

Az alaphangszereléshez azok a hangszerek tartoznak, amelyek minden egyes kórustételben előfordulnak. A vonósokat (hegedű 1, hegedű 2 és brácsa) állandóan használta Händel. Az elemzett öt oratórium kórustételeiben az alaphangszerelés azonos: az említett vonósokon kívül két oboaszólam van bennük. Csak a *Solomon* két tétele képez ez alól kivételt: a „Throughout the land Jehovah's praise…" tételből hiányoznak az oboák, a „May no rash…" kezdetűben pedig fuvolák szólnak helyettük. Szintén ebben a műben figyelhető meg, hogy a brácsaszólam gyakran kettőzve van, ami kivételes az oratóriumok hangszerelésében.

A *Belshazzar*-ban az alaphangszerelés és az attól eltérő hangszerek használata összefügg a népeket megszemélyesítő kórusokkal. A zsidóknál és a babiloniaknál csak alaphangszerelés van. A perzsákat bemutató tételben viszont vannak trombiták és timpani.

10.18132/LFZE.2011.5

Tehát a mű hangszerelése meglehetősen szerény, mivel alig tér el az alaphangszereléstől. Ráadásul ennek a műnek a legkevésbé változatos a hangszerelése.

Az *Alexander Balus*-ban hasonló vonás figyelhető meg, mint a *Belshazzar*-ban, mivel itt szintén társítható egy néppel egy hangszer. Csak azokban a tételekben van kürt, amelyekben az ázsiaiak kórusa énekel. Másfajta hangszerelési eltérés nincs a műben.

Az oratóriumok hangszerelését az alábbi táblázatok segítségével vethetjük össze (10., 11., 12., 13. és 14. táblázat). Ahol külön kiírtam egy tételen belül egy másik részt is, az azért van, mert ott megváltozik a hangszerelés.

Trombitát minden oratóriumban használ Händel, mégpedig kettőzve, timpanival együtt.[96] Többnyire egy-egy felvonás nyitó vagy záró tételében alkalmazza, és általában akkor szól, ha a kórus is énekel. Csupán a „Hymen, fair Urania's son…" kórus az, amelyikben szólistaként szerepel (*Alexander Balus*).

Ha egy D-dúr tételben trombita is és kürt is van, akkor a kürt szólama szintén D-dúrban van kottázva. Néha a két hangszer szólamát egy sorba fogja össze Händel. Viszont ha ugyanez a párosítás egy F-dúr tételben áll fenn, akkor a kürt szólam mindig C-dúrban van lejegyezve (F-kürt).[97] Azokban a tételekben, ahol két kórus énekel, a két hangszer az egyes (trombita) és kettes (kürt) kórus váltakozásának megfelelően felelget egymásnak.[98]

A *Saul*-ban ennél változatosabb a hangszerelés, mert a két trombita mellett három harsonát is használ Händel, mindig timpanival.[99] A mű nyitó- és zárótétele tartozik ide, valamint az első felvonásból az a kórus, mely a győztes Dávidot élteti. Mindegyik tétel C-dúrban van, melynek jelentőségéről a „Hangnemválasztás, metrum" című fejezetben már írtam. A Saul irigységét kirobbantó tétel („David his Ten Thousands slew…") az egyike Händel leggazdagabban, legszínesebben hangszerelt kórustételeinek. Csak ebben a műben alkalmazza a carillont, mégpedig épp Dávid éljenzése kapcsán.

A *Solomon* alaphangszerelésében két oboaszólam van, ám az egyik tételben két fuvolát használ Händel. Valószínűleg csak kísérletezett vele, és a már megszokott oboa helyett alkalmazta, új színként.[100]

[96] Ez alól csupán egy tétel képez kivételt: „Triumph Hymen in the pair…" (*Alexander Balus*).
[97] Ilyen az *Athalia* („The gods, who chosen blessings shed…") és az *Alexander Balus* („Ye happy nations round…") egy-egy tételében fordul elő.
[98] Ezzel a megoldással találkozhatunk a *Solomon* „From the censer…" és „Praise the Lord…" kezdetű kórusaiban.
[99] A harsona egyébként ritka volt Angliában.
[100] Mozart hangszereléseit is meg kell említenem a témával kapcsolatban, aki négy Händel-művet hangszerelt át: *Acis és Galathea, Messiás, Alexander's Feast, Ode on S. Cecilia's Day.*

10.18132/LFZE.2011.5

10. táblázat:

Az *Athalia* kórustételeinek hangszerelése

A kórustétel kezdősora	Trombita 1	Trombita 2	Timpani	Kürt 1	Kürt 2	Oboa 1	Oboa 2	Hegedű 1	Hegedű 2	Brácsa
The rising world Jehovah crown'd…						+	+	+	+	+
Tyrants would in impious throngs…						+	+	+	+	+
Oh Judah, boast his matchless law…						+	+	+	+	+
Hear from thy mercy seat…						+	+	+	+	+
The gods, who chosen blessings shed…				+	+	+	+	+	+	+
Cheer her, oh Baal, with a soft serene…						+	+	+	+	+
The traitor if you there descry…						+	+	+	+	+
Hallelujah…						+	+	+	+	+
The mighty pow'r, in whom we trust…	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
The clouded scene begins to clear…						+	+	+	+	+
When crimes aloud for vengeance call…						+	+	+	+	+
Rejoice, oh Judah, in thy God!						+	+	+	+	+
Unfold, great seer, what heav'n imparts…						+	+	+	+	+
Oh shining mercy…						+	+	+	+	+
With firm united hearts…						+	+	+	+	+
Around let acclamations ring…	+	+	+			+	+	+	+	+
Give glory to His awful name…	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

10.18132/LFZE.2011.5

11.táblázat:

A *Saul* kórustételeinek hangszerelése

	Oboa 1	Oboa 2	Trombita 1	Trombita 2	Harsona 1, 2, 3	Timpani	Hegedű 1	Hegedű 2	Brácsa	Carillon
How excellent thy Name…	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
The Youth inspir'd by Thee…	+	+					+	+	+	
How excellent thy Name…	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
Welcome, welcome…	+	+					+	+	+	+
David his Ten Thousands…	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Preserve him for the Glory…	+	+					+	+	+	
Envy! Eldestborn of Hell…	+	+					+	+	+	
Is there a Man…	+	+					+	+	+	
O fatal Consequence…	+	+					+	+	+	
Mourn, Israel…	+	+					+	+	+	
Eagles were not so swift…	+	+					+	+	+	
O fatal Day!	+	+					+	+	+	
Gird on thy Sword…	+	+	+	+	+	+	+	+	+	

10.18132/LFZE.2011.5

12. táblázat:

A *Belshazzar* kórustételeinek hangszerelése

	Oboa 1	Oboa 2	Hegedű 1	Hegedű 2	Brácsa	Trombita 1	Trombita 2	Timpani
Behold, by Persia's hero made…	+	+	+	+	+			
All empires upon God depend…	+	+	+	+	+			
Sing, oh ye heav'ns…	+	+	+	+	+			
Recall, oh king!	+	+	+	+	+			
By slow degrees the wrath of God…	+	+	+	+	+			
See, from his post Euphrates flies!	+	+	+	+	+			
To arms, no more delay!	+	+	+	+	+	+	+	+
Ye tutelar Gods of our empire…	+	+	+	+	+			
Oh misery!	+	+	+	+	+			
Oh glorious prince!	+	+	+	+	+	+	+	+
Bel boweth down!	+	+	+	+	+			
Tell it out among the heathen…	+	+	+	+	+			
I will magnify thee, oh God my king…	+	+	+	+	+			

10.18132/LFZE.2011.5

13. táblázat:

Az *Alexander Balus* kórustételeinek hangszerelése

	Trombita 1	Trombita 2	Timpani	Kürt 1	Kürt 2	Oboa 1	Oboa 2	Hegedű 1	Hegedű 2	Brácsa
Flush'd with conquest…	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Ye happy nations round…				+	+	+	+	+	+	+
These are thy gifts…						+	+	+	+	+
O calumny, on virtue waiting…						+	+	+	+	+
Triumph Hymen in the pair…	+	+				+	+	+	+	+
Hymen, fair Urania's son…	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Mistaken queen…						+	+	+	+	+
Sun, moon, and stars…						+	+	+	+	+
Ye servants of th'eternal King…						+	+	+	+	+

10.18132/LFZE.2011.5

14. táblázat:

A *Solomon* kórustételeinek hangszerelése

	Fuvola 1, 2	Trombita 1, 2	Timpani	Kürt 1, 2	Oboa 1	Oboa 2	Fagott	Hegedű 1	Hegedű 2	Brácsa 1	Brácsa 2
Your harps and cymbals…					+	+	+	+	+	+	+
With pious heart…					+	+	1, 2	+	+	+	+
Throughout the land…								+	+	+	
May no rash intruder…	+							+	+	+	+
From the censer…		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
From the east…					+	+		+	+	+	+
Swell the full chorus…		+	+	+	+	+		+	+	+	+
Music, spread thy voice…					+	+		+	+	+	+
Now a different measure…		+	+		+	+		+	+	+	
Draw the tear…					+	+	1, 2	+	+	+	+
This rolling surges rise…					+	+		+	+	+	+
Praise the Lord…		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
The name of the wicked…		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

10.18132/LFZE.2011.5

VIII. Zárlattípusok, különleges harmóniák

1. Zárlattípusok
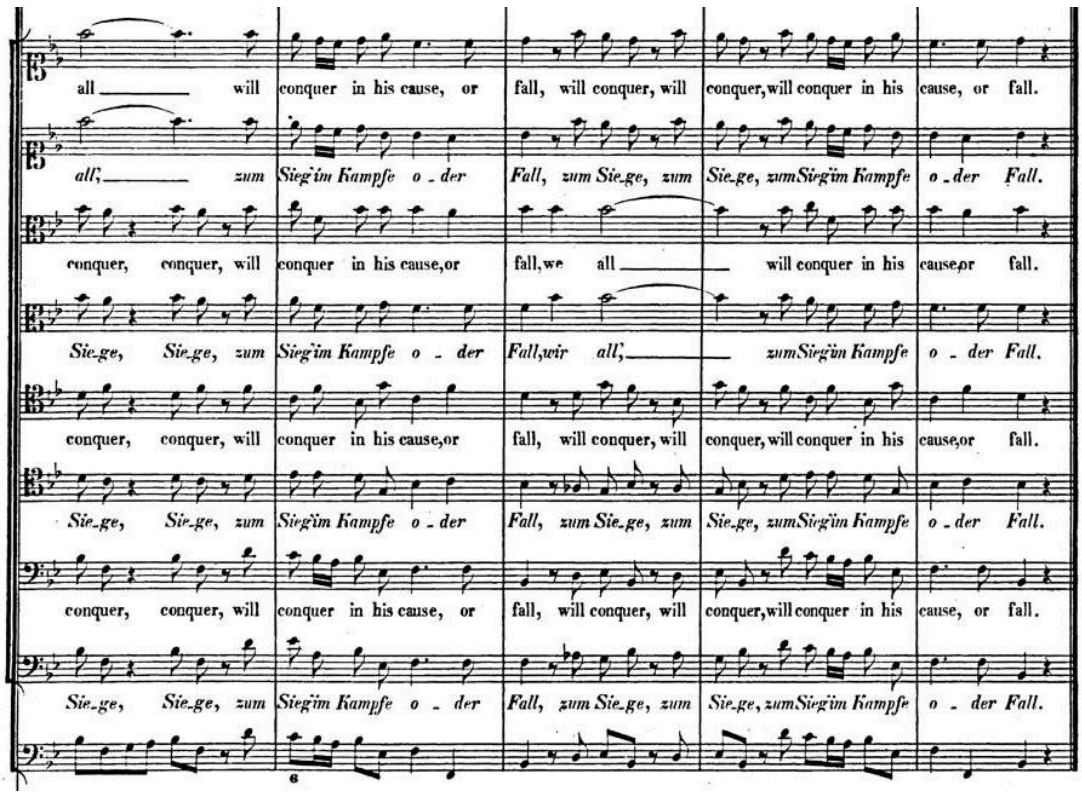
A Händel-oratóriumok kórusainak zárlatai legtöbbször autentikusak, a plagális zárlat igen ritka. Händel sokféleképpen harmonizálja meg ezekben a domináns akkordot: késleltetések, előlegzések a legváltozatosabb formákban és variációkban fordulnak elő. Az alábbiakban a Händelre leginkább jellemző típusokat mutatom be.

Athalia

Késleltetések

Nagyon gyakori, hogy az I fokra V^{43} késleltetéssel érkezünk, melyet általában az alt szólamba írt Händel. Érdekes, kettős késleltetéssel találkozunk a „With firm united hearts…" 6. és 9. ütemében. Az V fokban megszólaló két kvarthangból az altban lévőt szokás szerint lefelé (V^{43}), a tenorét viszont felfelé (V^{45}) vezeti.

5.



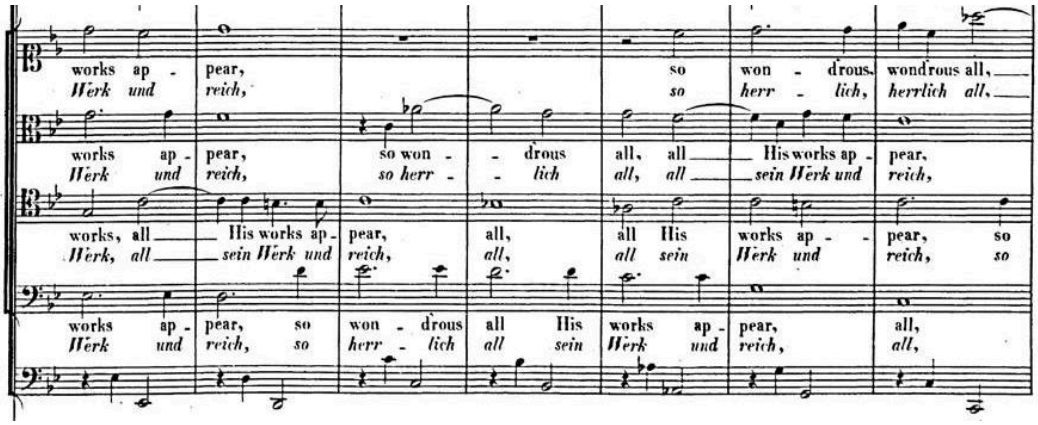
10.18132/LFZE.2011.5

Az V^{43} figurát időnként V^7-mel kombinálja Händel. Ez többféleképpen történhet:

1. V^7-ben a szeptimhang nem oldódik, hanem leugrik és csak másodjára oldódik.

„The rising world Jehovah crown'd…" kezdetű kórus második részében (71. ütem)
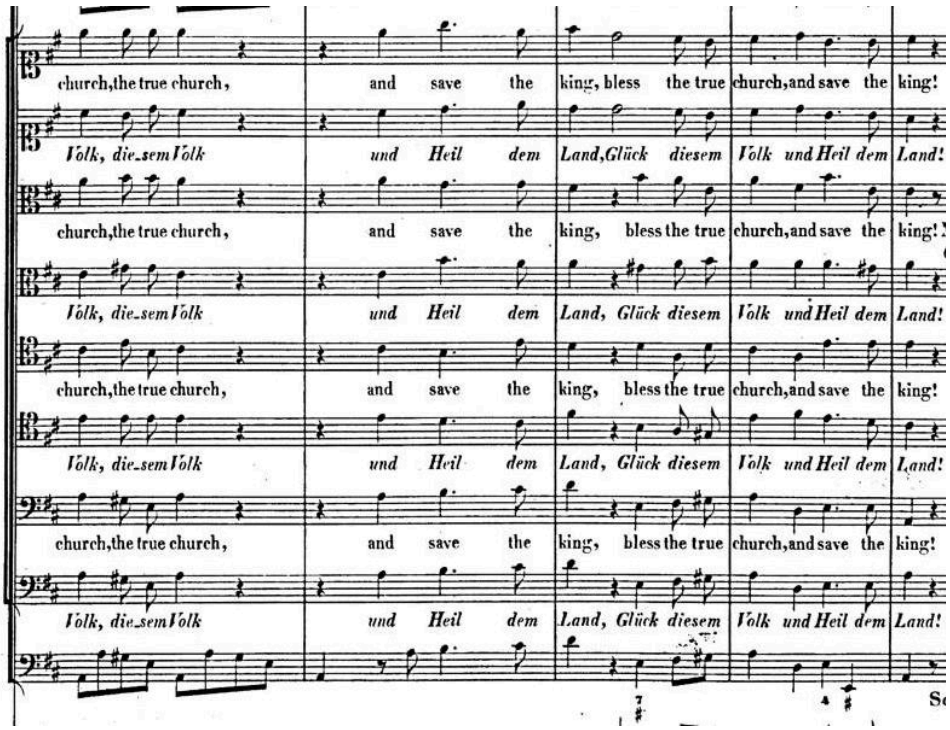
66.



2. V fokú átmenő szeptimmel kombinált késleltetés

„Around let acclamations ring…" (32. ütem)

29.
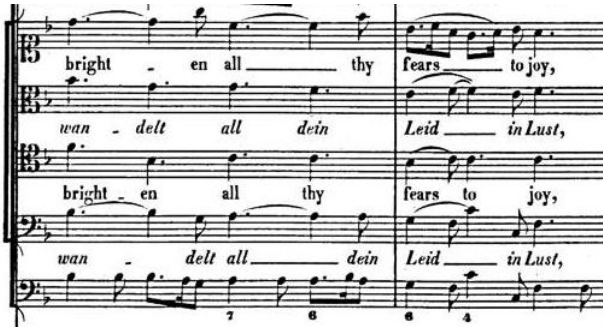


3. A szeptimhangra az akkord kvintjéről érkezünk szekundlépésekkel (szoprán szólam).

„The gods, who chosen blessings shed…" (14. és 20. ütem)

10.18132/LFZE.2011.5
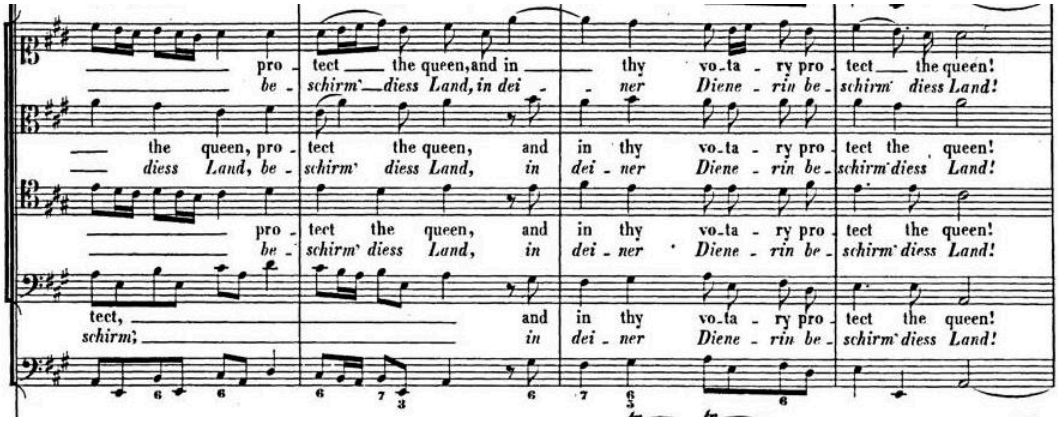
13.
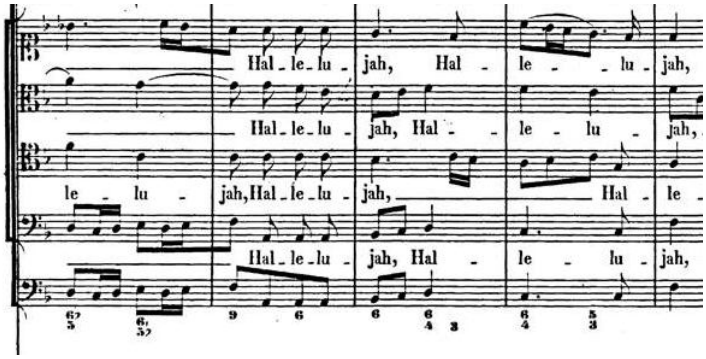


Előlegzések

Mindig a szoprán szólamban vannak. Például: „Cheer her, oh Baal…” (38. ütem) és „Hallelujah…” (91. ütem).

35.



88.
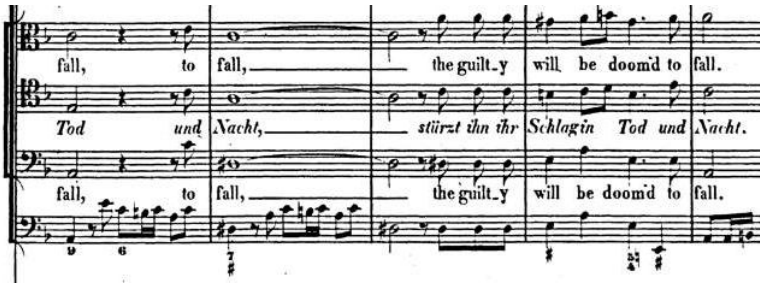


Kettős előlegzés egy helyen van. Ebben az V kvintje felugrik annak alaphangjára, mely így a megelőlegezett I fok kvintjévé válik. Ugyanakkor az akkord terce fellép az I fok alaphangjára, mely már funkcióváltozást is érzékeltető előlegzés.

„The clouded scene begins to clear…” kezdetű kórus második szakaszában (57. ütem)

10.18132/LFZE.2011.5

54.
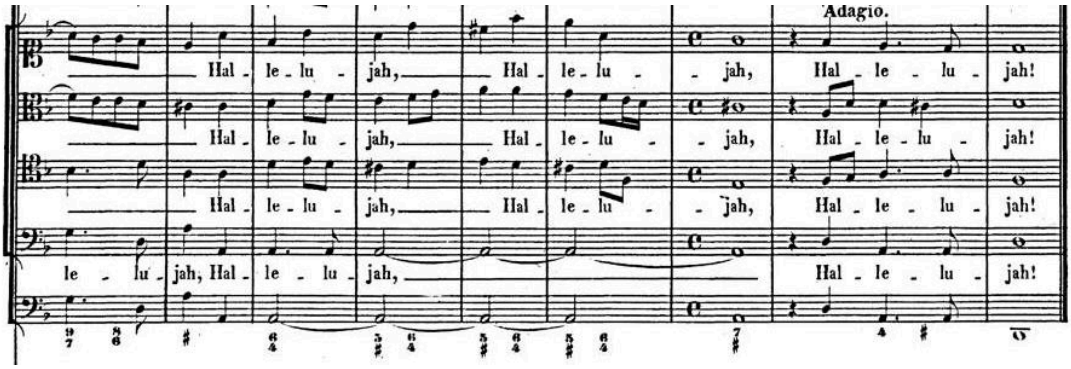


Késleltetés és előlegzés egyidejűleg

Ilyen esetekben az egyik szólamban a szokásos V^{43} szól, egy másikban pedig V^{54} előlegzés, ritmikai eltolással.[101] A disszonanciát okozó kisszekund-súrlódás általában szomszédos szólamban hallható, mely gyakran a szoprán és az alt szólamot jelenti.
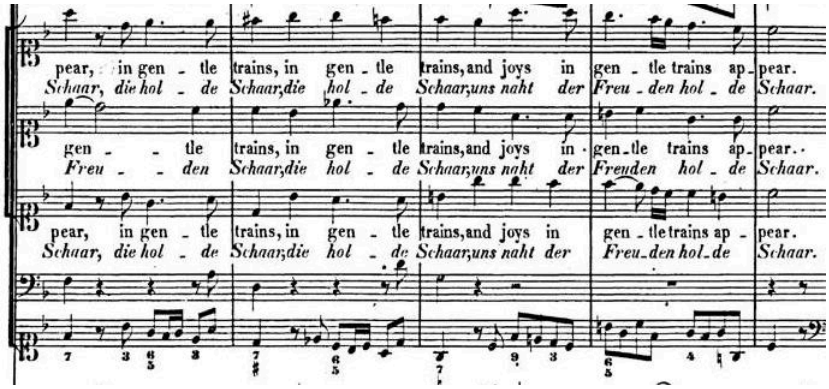
„Hallelujah…" (133. ütem)

126.



„The clouded scene begins to clear…" (29. ütem)

26.
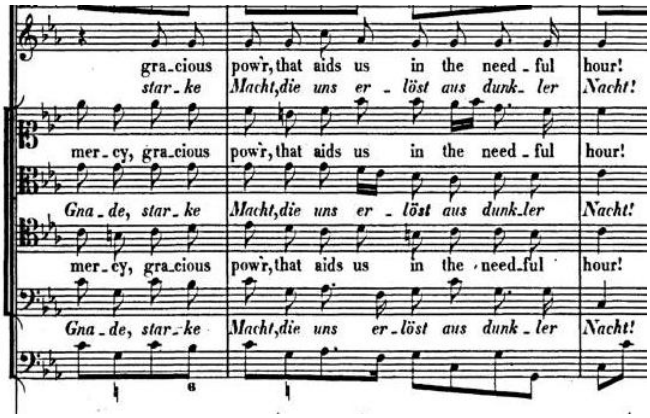


[101] Egyetlen esetben egy szólamon belül találkozhatunk olyan késleltetéssel, melyet előlegzés követ (V^{434}): „Oh Judah, boast his matchless law…" kórustétel 24. ütemének szoprán szólamában.

10.18132/LFZE.2011.5

„Oh shining mercy…” (11. ütem). Ebben a szoprán és a tenor között találkozunk e kettős jelenséggel.

10.
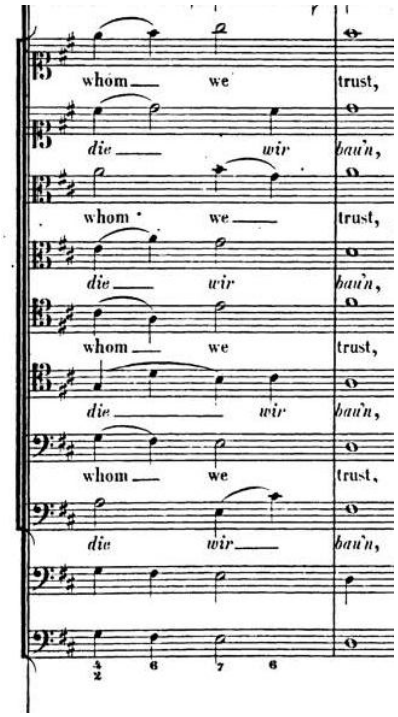


VII^6 a zárlatban

Ilyenkor a basszus záróformulája dúr zárlatok esetében fá-mi-ré-dó. Az első akkord V^2 vagy II^6, a második akkord mindig I^6, a harmadik pedig VII^6, melyben a ^{76}-os késleltetés sem ritka.
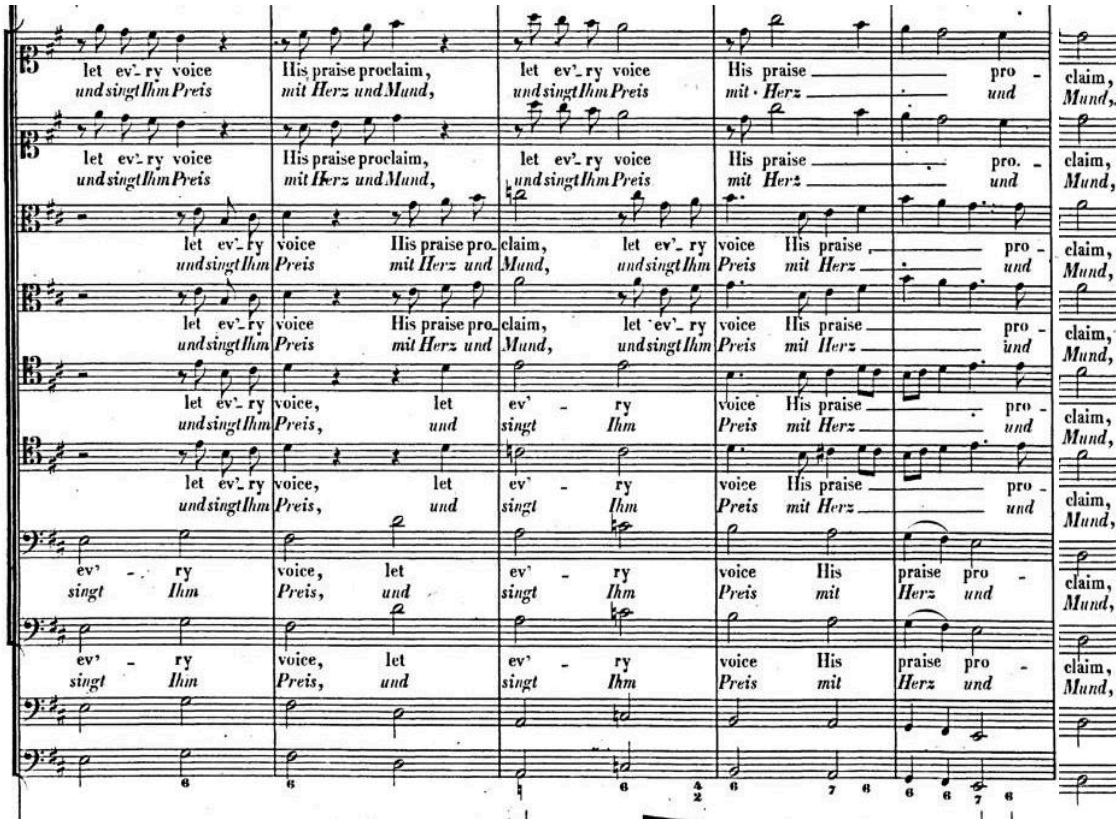
„The mighty pow'r, in whom we trust…” (37., 127., 148. és 154. ütem)

37.
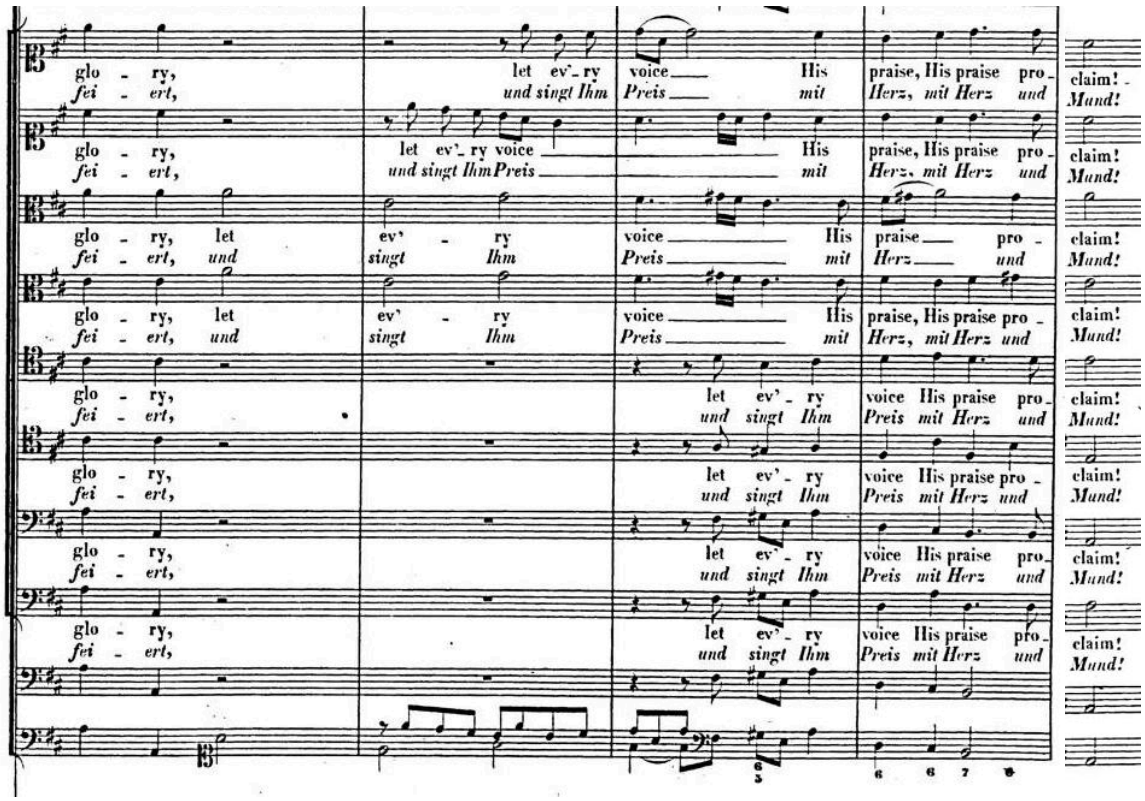


10.18132/LFZE.2011.5

123.
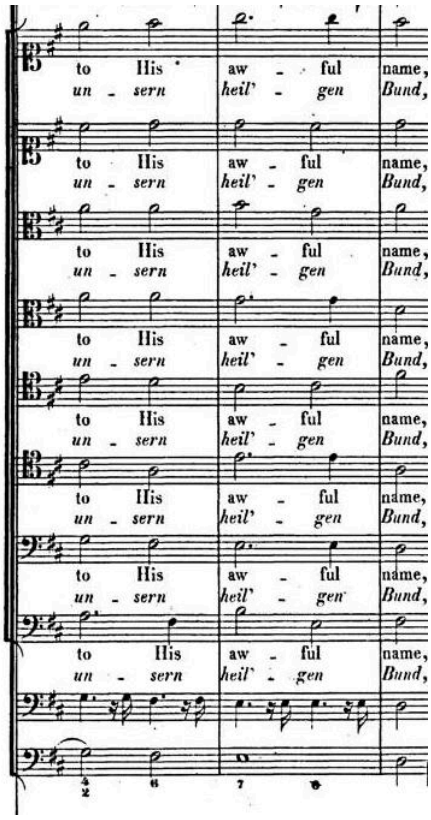


145.



10.18132/LFZE.2011.5

153.
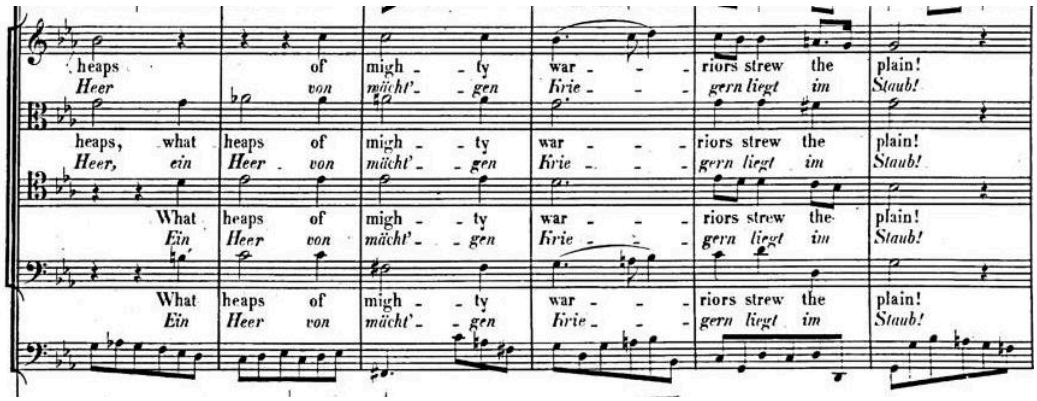


Saul

Ez a mű zárlatok szempontjából egészen más, mint az *Athalia*, mert a zenekar gyakran változatosabbá teszi a kórus zárlatait késleltetésekkel, előlegzésekkel vagy a harmóniák kiegészítésével.

Az *Athalia*-ban még nem használt Händel olyan típusú előlegzéseket, mint amilyenek az alábbi részletekben vannak:
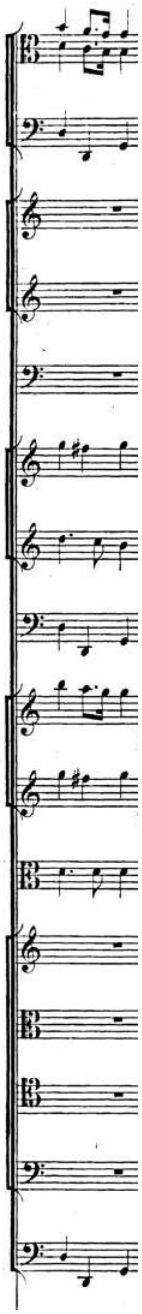
„Mourn, Israel, thy beauty lost…" (29. ütem) „How excellent thy name, oh Lord…" (18. ütem); és „Oh fatal day!" (49. ütem)

25.
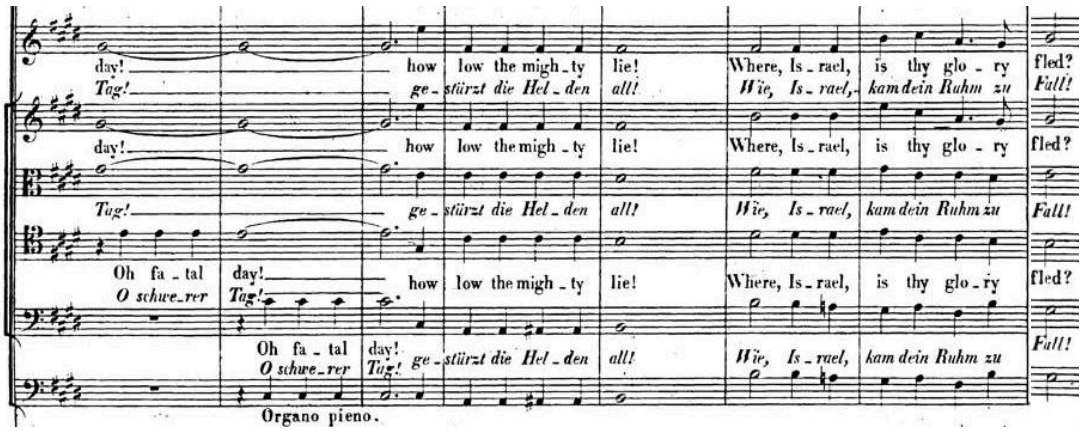


10.18132/LFZE.2011.5

18.



43.
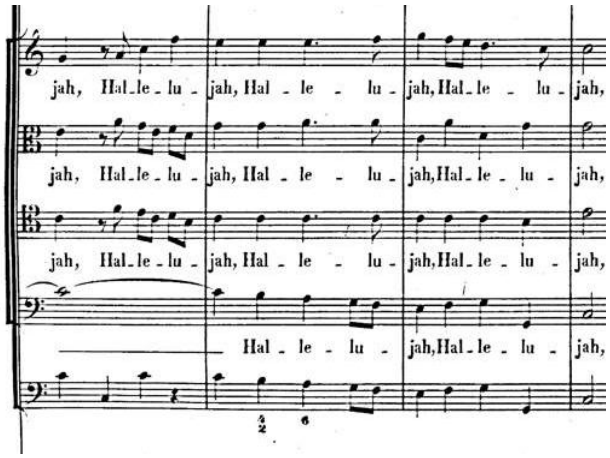


10.18132/LFZE.2011.5

Az előlegzés és késleltetés párosítására csupán két példát szeretnék bemutatni. Az első érdekessége az, hogy az *Athalia*-val ellentétben itt nem kis szekund, hanem kis nóna az előlegzéskor megszólaló disszonáns hangköz a szoprán és a tenor között.
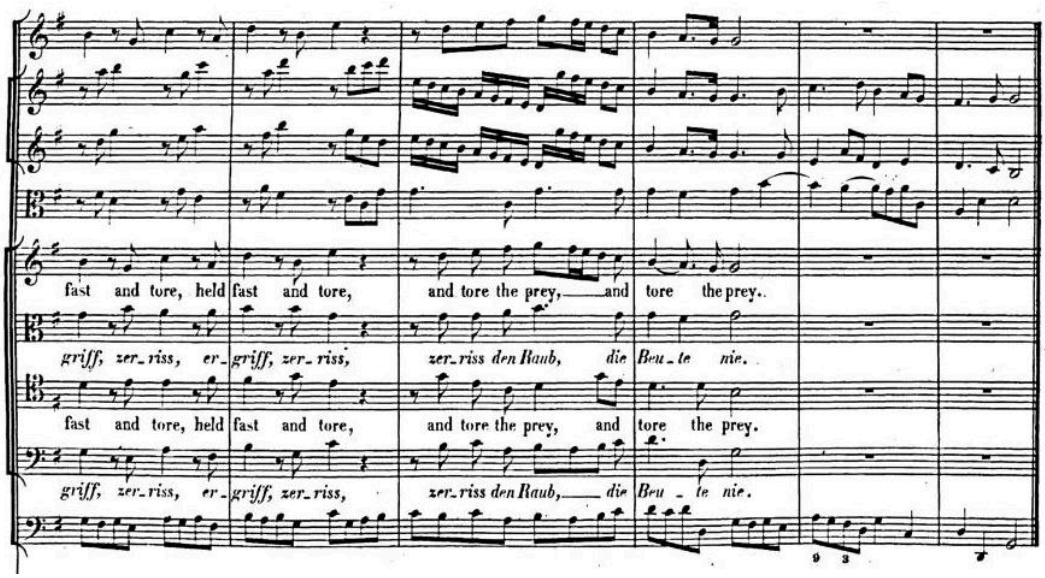
„How excellent thy name, oh Lord…" (a második ilyen szövegű tétel, 60. ütem)

58.



Az „Eagles were not so swift…" kórusban az V fok használata szokatlan az eddigiekhez képest (9. ütem). Egyszerre szól az első fok előlegzése és az V fok átmenő szeptimhangja, mely ugyanakkor súrlódik az akkord alaphangjával.

5.
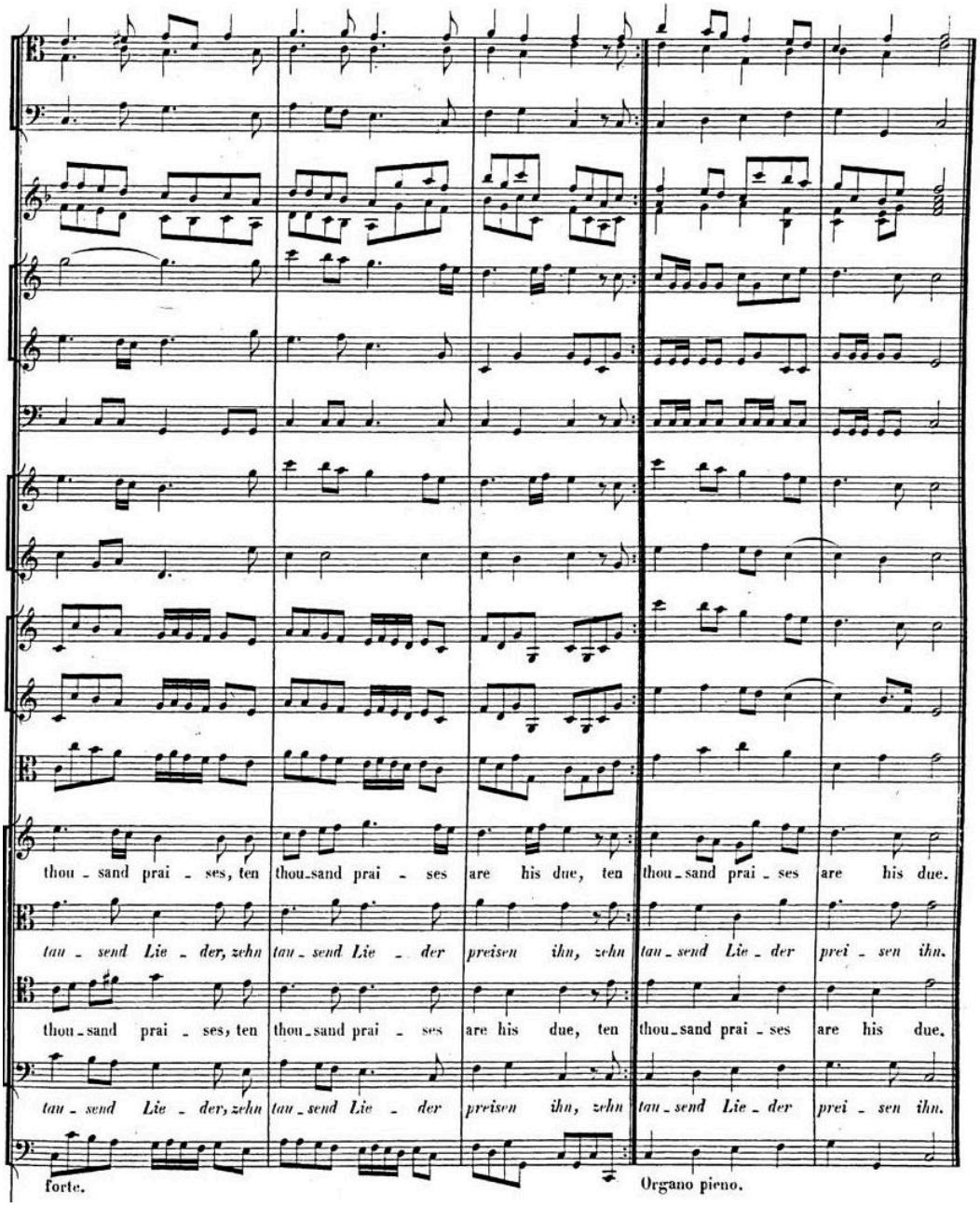


Ami a fő különbséget jelenti e mű és az előző oratórium zárlatai között, az a zenekar használata. Ennek során már nem pusztán az a feladata, hogy az énekkari szólamokat

10.18132/LFZE.2011.5

megkettőzze, hanem azoknál érdekesebb harmóniákat szólaltat meg. Ez néha csupán egy-egy késleltetést vagy előlegzést jelent, esetleg beugró szeptimhangot szólaltat meg. Utóbbira példa a „David his ten thousands slew…” utolsó üteme, melyben a carillon a szeptimhangról felugrik egy bővített kvartot (felülről a harmadik partitúrasor), miközben a második hegedű szintén bővített kvart ugrással hozza a szeptimhangot (alulról a hetedik partitúrasor).

6.
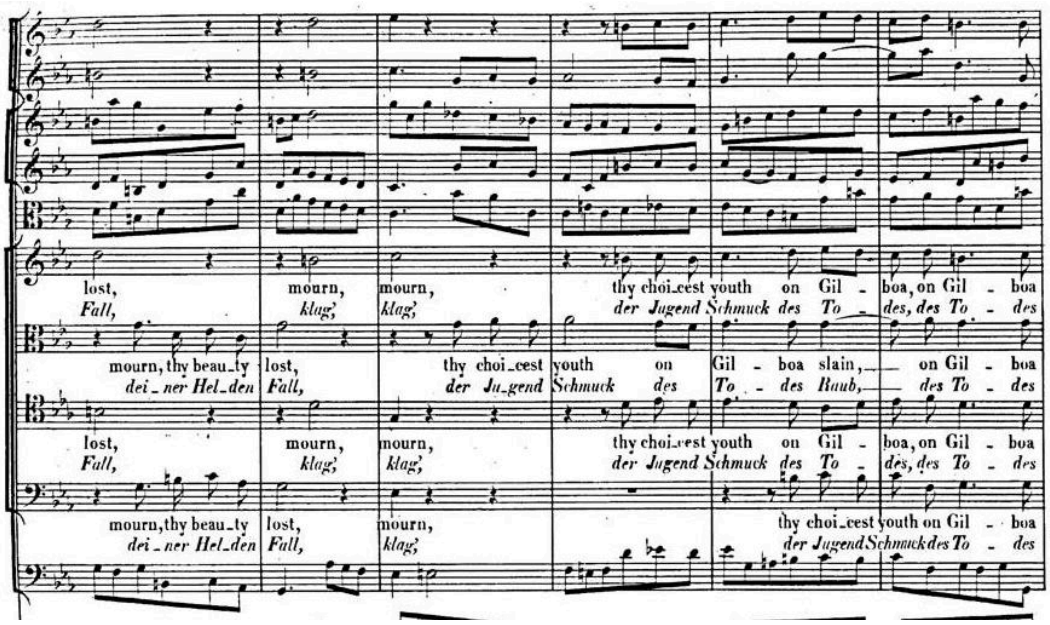


A harcban elesett Sault és fiát sirató kórus („Mourn, Israel…”) egyik zárlatában (19. ütem) a kórusban V-I lépés van, de a zenekar révén ez jelentősen módosul. Az első hegedű révén egy pillanatra nónakkord, majd szeptimakkord lesz belőle, miközben a második hegedű

10.18132/LFZE.2011.5
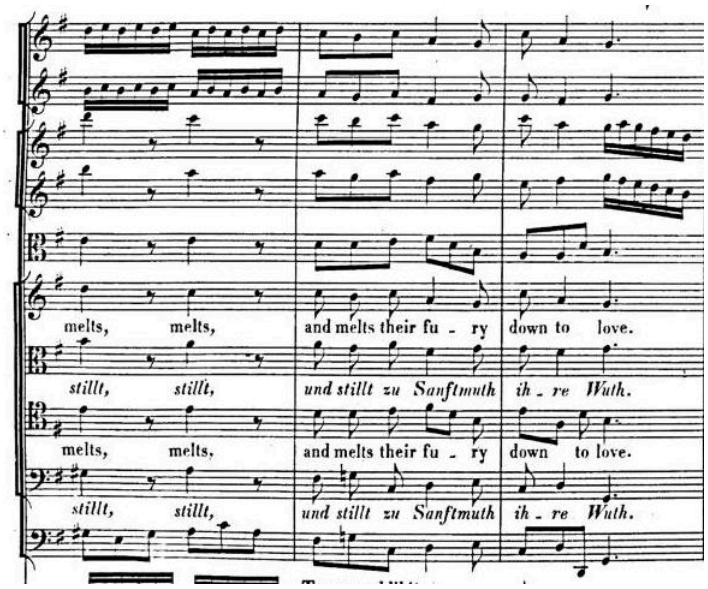
[43]-as késleltetést játszik hozzá, a basszus pedig alsó váltóhanggal színezi az V fokot. Ennyi módosítással akár bifunkciósnak is tekinthetjük az akkordot (II fok és V^7), bár sokkal inkább váltóakkord-jellege van, semmint különálló harmónia.

14.



A zárlati szubdomináns IV fokot II kvintszext-akkorddá változtatja a brácsa szólam az alábbi példában („Is there a man…” 32. ütem):

30.



10.18132/LFZE.2011.5

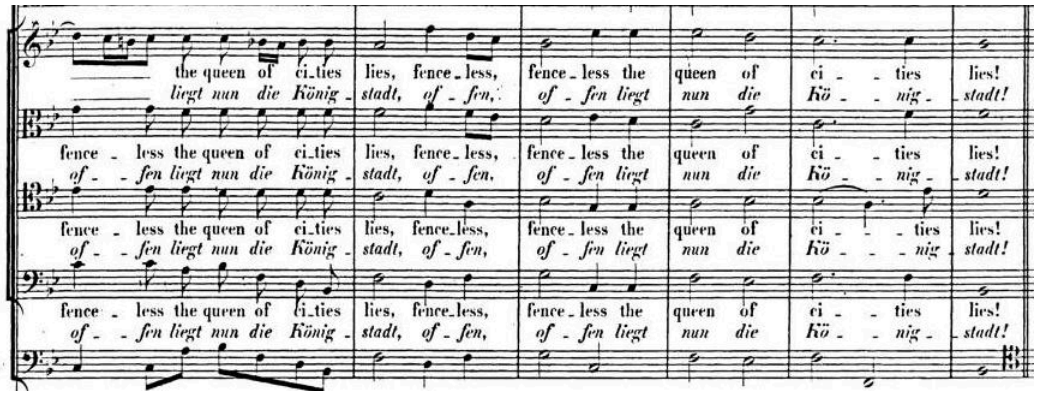
Belshazzar

Az eddigi oratóriumokhoz hasonlóan ebben a műben is gyakoriak a ^{43}-as késleltetésű V fokok, az előlegzéssel kombinált domináns harmóniák a zárlatokban. Érdekes a zárókórus egyik kadenciája (7. és 24. ütem), amelyben az V^{87}-tel (első hegedű) azonos ritmusban szól a ^{34}-es előlegzés (oboa és második hegedű).
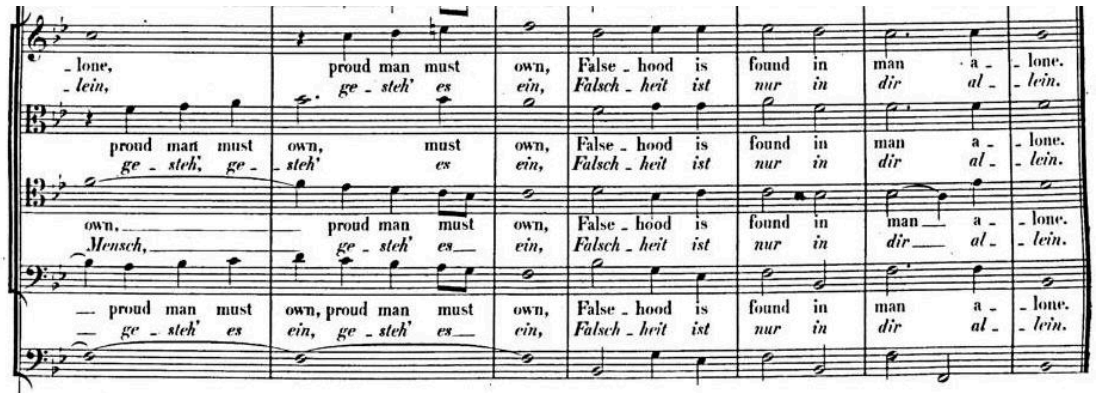
Beugró szeptimhangok ebben a műben is vannak, melyeknek két fajtájuk van. Az egyikben az V fok kvintje ugrik fel a szeptimhangra. Ezzel találkozunk a „Sing, oh ye heav'ns…" tétel 97. ütemének szoprán szólamában. Moll változata szól a második felvonást nyitó kórustétel 128. ütemében, szintén a szopránban. A másik fajtában a tenor előbb ^{43}-as késleltetést énekel az V fokban, majd az akkord tercéről ugrik fel annak szeptimhangjára.

„See, from his post Euphrates flies!" (58. és 190. ütem)

54.



185.
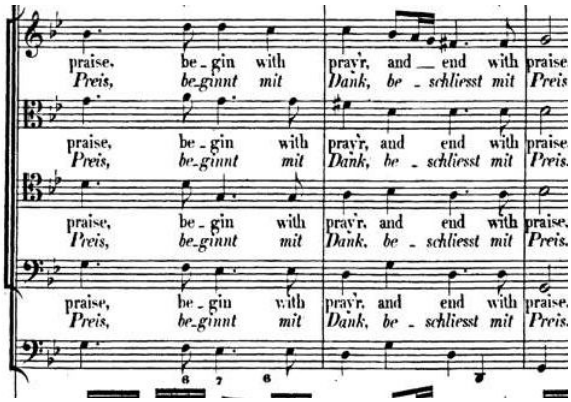


Figyelemreméltó a IV fok kezelése is. Az első példában a IV^6 szexthangja felülről késleltetve érkezik a szopránban (IV^{76}). A második példában a IV^7 szeptimhangja lefelé lép, megelőlegezve ezzel az V fok kvinthangját (IV^{76}).

10.18132/LFZE.2011.5

„All empires upon God depend…” (70. ütem)
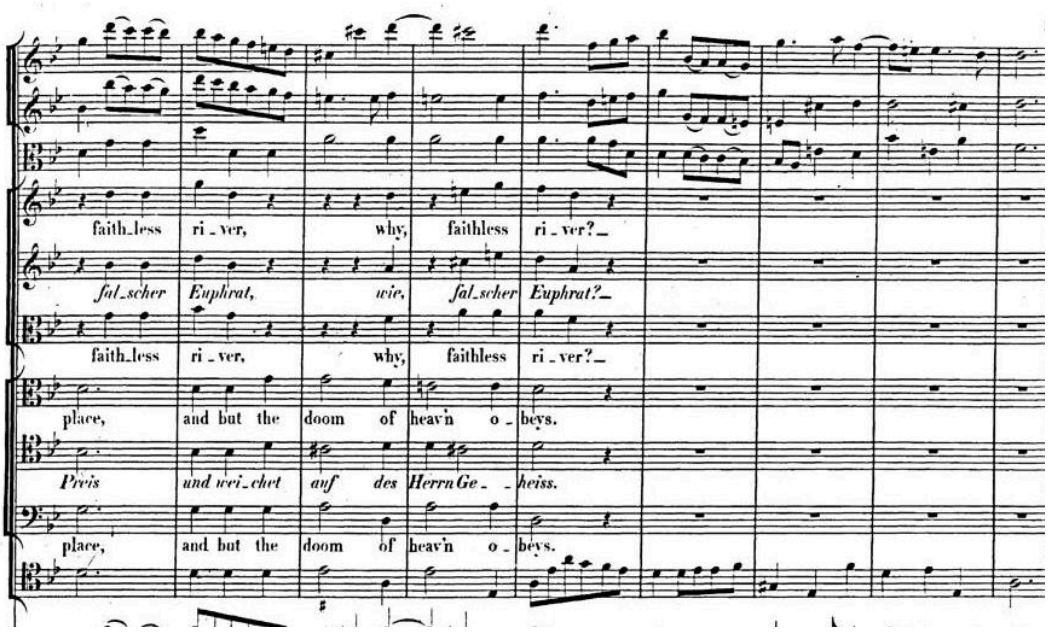
69.



g: IV$^{7}_{6}$

„See, from his post Euphrates flies!” (132. ütem)

125.
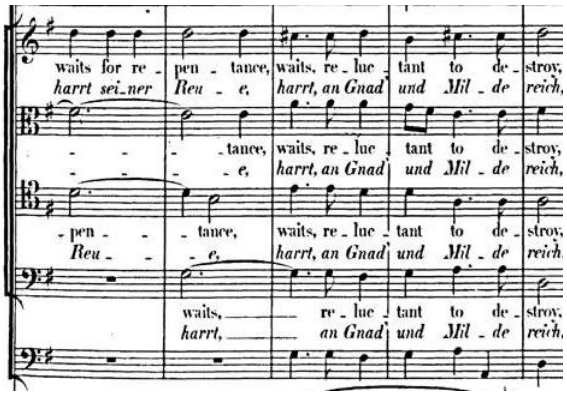


d: IV^{76}

Ebben a műben fedeztem fel először, hogy a zárlatban a IV fok átmenő szeptimmel jelenik meg. Mindössze két példa van rá, és a második bele is olvad a környezetébe, mert egy lefelé haladó skála része az átmenő hang („By slow degrees the wrath of God…” 73. ütem), mely ráadásul a szoprán szólamba van írva. A másik példa is ebben a tételben van (42. ütem).
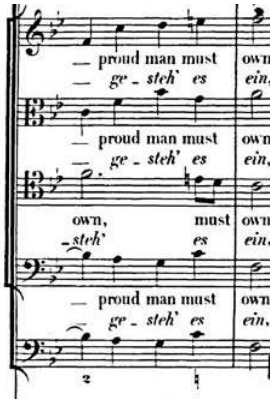
10.18132/LFZE.2011.5

39.
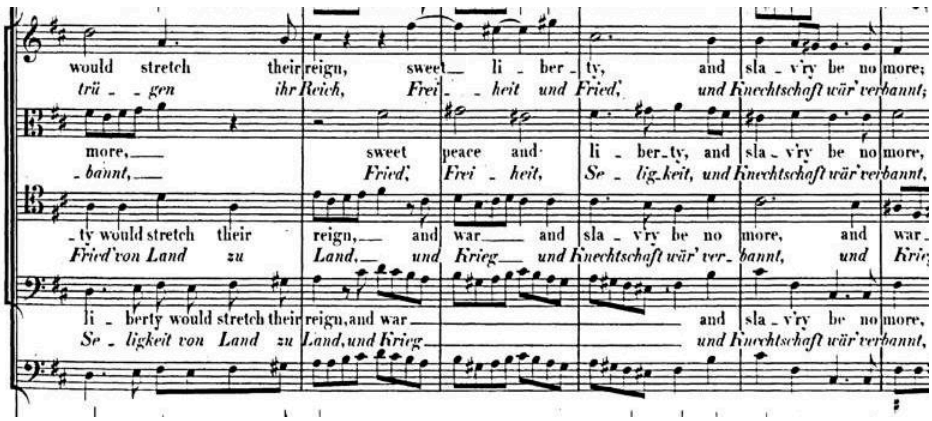


Ritka jelenség továbbá, amikor az V fok terce nem az I fok alaphangjára vezet, hanem átmenőhanggal annak kvintjére („See, from his post Euphrates flies!” 138. ütem). Ez a vezetőhang kettőzése miatt van, amire a II^7 szeptimhangja vezet.

138.



Csak ebben a műben van pikárdiai terces I fok moll tételben („Oh glorious prince…” 95. ütem). Ráadásul az I fok tercéről lelépő szopránban Händel előlegzi az V fok kvinthangját, ami szintén egyedülálló, mivel csak I fok hangját szokta megelőlegezni, az előtte álló harmóniáét nem.
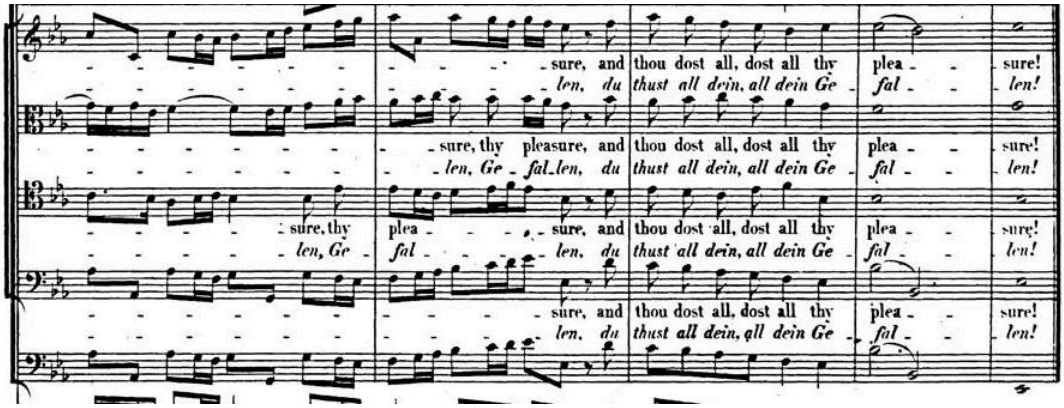
90.



10.18132/LFZE.2011.5

Mindössze egyszer fordul elő szextmenetből álló kadenciasor az oratóriumokban: a „Bel boweth down!” tétel záró ütemeiben.

30.
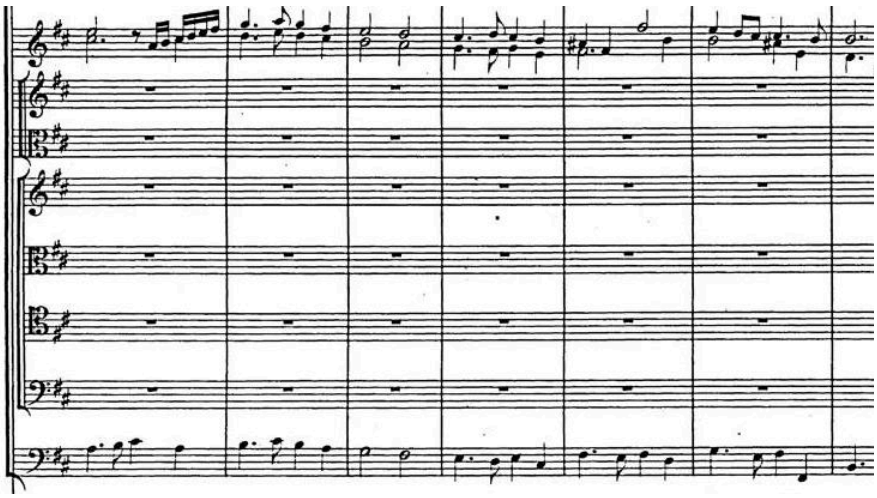


Szintén egyedi, hogy a művet plagális lépés (IV - I) zárja. Ebben az oratóriumban van néhány újabb típusú zárlat az előbbi művekben található zárlatokhoz képest. Számuk viszont csekély, ezért csupán kivételes esetekként említhetjük azokat, amint azt a példák száma is mutatja.

Alexander Balus
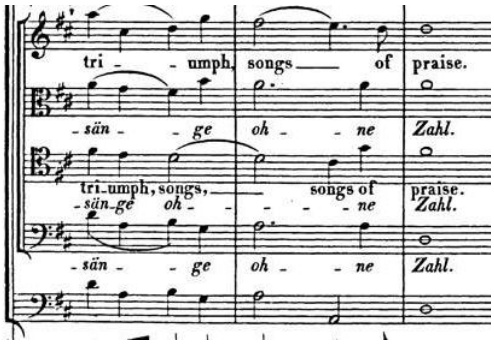
Händel előszeretettel használja az V^7-et beugró szeptimhanggal. Az első példák a nyitókórusból származnak (80. és 136. ütem).

75.
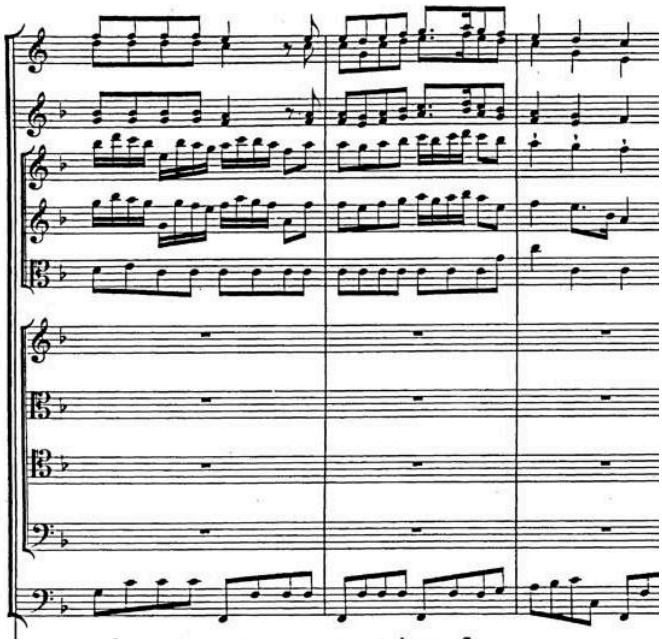


10.18132/LFZE.2011.5

135.



„Ye happy nations round…" (11-12. ütem)
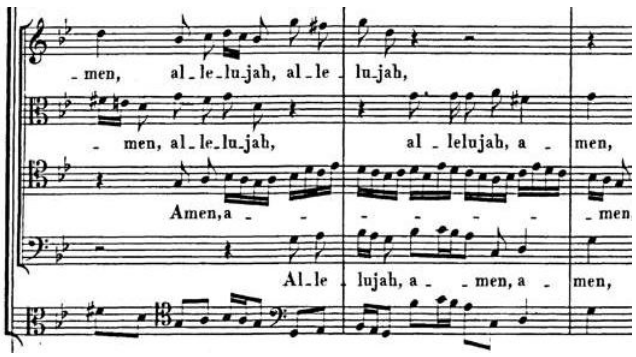
10.
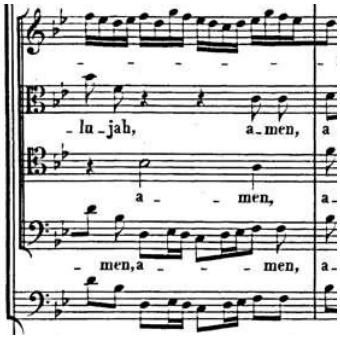


További érdekes vonása e zárlatnak, hogy benne a VII^{6}-et szubdomináns akkordként használja Händel, igaz, mindössze nyolcad értékben.

Az V^{7}-et néha úgy írja körül, hogy egy pillanatra V fokú nónakkordot kapunk. Mindkét példa ugyanabból a tételből való („Ye servants of th'eternal King…" 34. és 39. ütem).

33.



39.
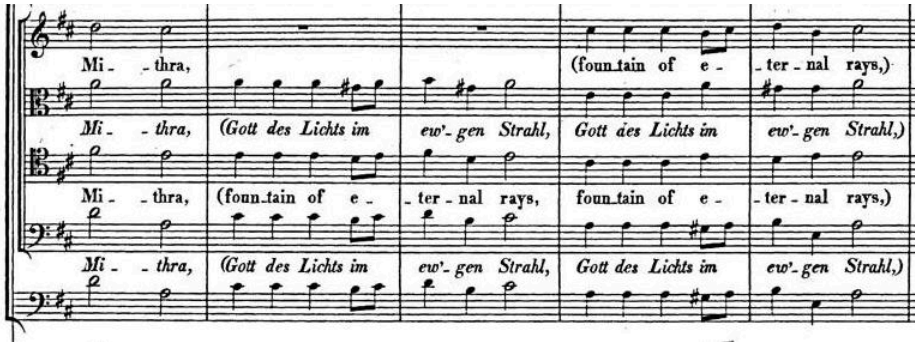


10.18132/LFZE.2011.5

A VII^6 kétféle funkciót tölthet be Händel zárlataiban: domináns vagy szubdomináns lehet. Akármelyik helyen áll is, gyengíti a zárlatot. Mindkettőre van bőven példa ebben a műben. Gyakoribb a domináns funkcióként való használat, mellyel már az *Athalia* óta minden műben találkozhattunk. Ezért most szubdomináns szerepében mutatom be a VII^6-et.
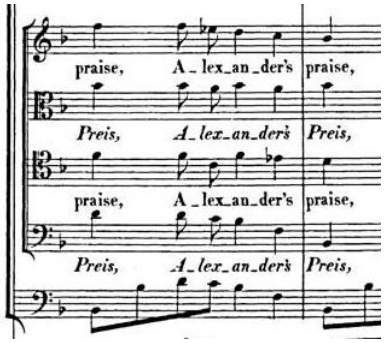
Az első példában ezt a szubdomináns érzetet erősíti az akkord kvintkettőzése („Flush'd with conquest, fir'd by Mithra…" 65. ütem).

61.

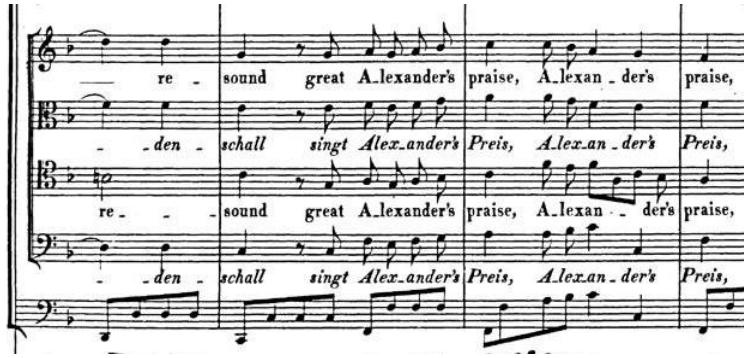


A „Ye happy nations round…" kezdetű tételben két példa is van (11. és 40. ütem), de itt csak a másodikat mutatom be, mert az első a beugró szeptimhangokkal foglalkozó részben van. Ritka, kvartszext-fordításban szerepel a VII fok a 68. ütemben. Mivel az akkord kvintje van a basszusban, így valóban zárlatképes szubdomináns lehet.

40.
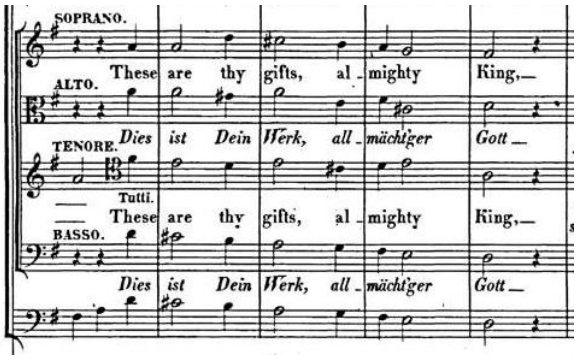


66.



10.18132/LFZE.2011.5

A „These are thy gifts, almighty King…” tétel egyik zárlatában a VII fok kétféle funkciós alkalmazását együtt találjuk (először az 56. ütemben, aztán később is, a motívum gyakori ismétlése miatt).

53.
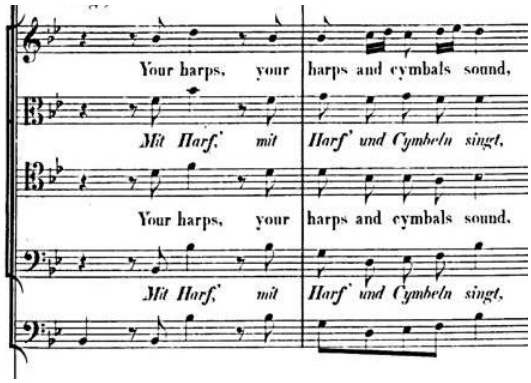


Solomon

Az általam elemzett oratóriumok sorában kronológiailag ez az utolsó kompozíció, így ebből a műből csak azokat a zárlatokat emelem ki, amelyek az előző művekben nem fordultak elő.

Helyenként találunk olyan zárlatokat, amelyekben az V fok ^{65}-ös késleltetéséről van szó. Az első példa ugyan – a súlyos átmenőhangnak köszönhetően – III^6/V^7 fordulatot tartalmaz.

„Your harps and cymbals sound…” (19. ütem)

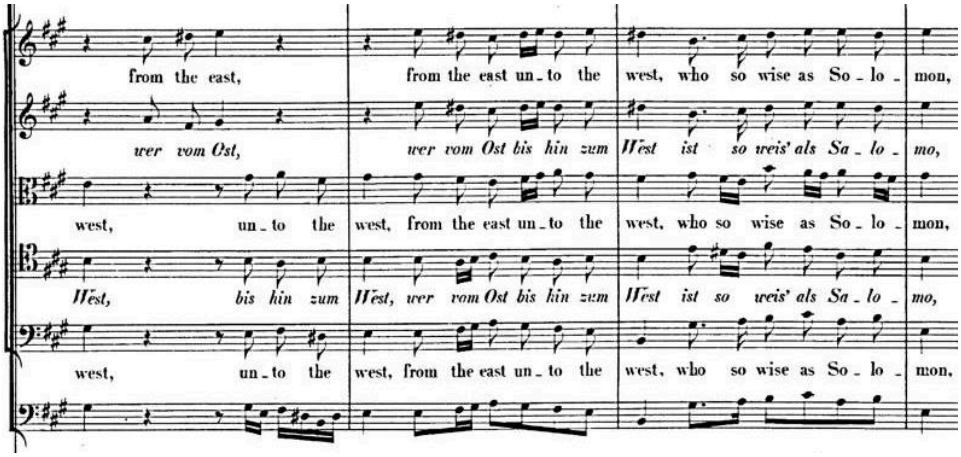
18.



10.18132/LFZE.2011.5
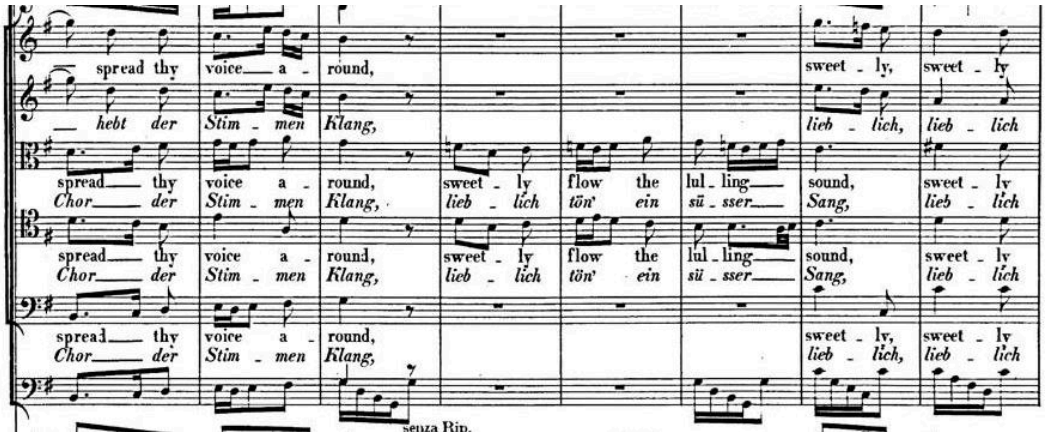
„From the east unto the west…” (23. ütem, a 40. ütem is hasonló)

21.
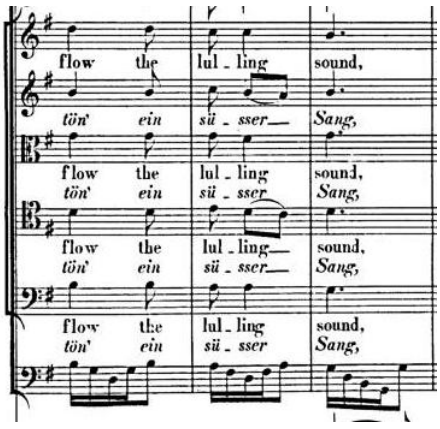


Ebben a műben gyakoribbak a VII^{6}-es zárlatok, mint az előzőekben, főként a VII^{76} jelenség.[102] Érdekes, kettős késleltetésű VII^{6} szól a „Music, spread thy voice around…” tétel 92. ütemében:

83.



91.
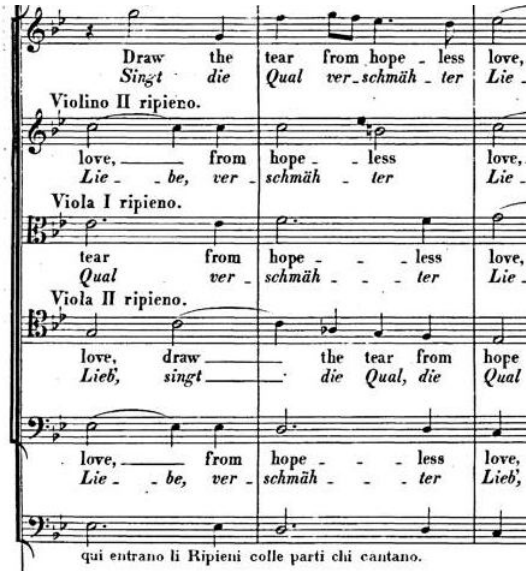


[102] Gyakori az is, hogy V^{6} vagy V kvintszext szerepel a zárlatban, mely nem kifejezetten zárlati domináns, mivel nem az akkord alaphangja van a basszusban, hanem a terce.

10.18132/LFZE.2011.5

Ugyanez a fordulat mollban:
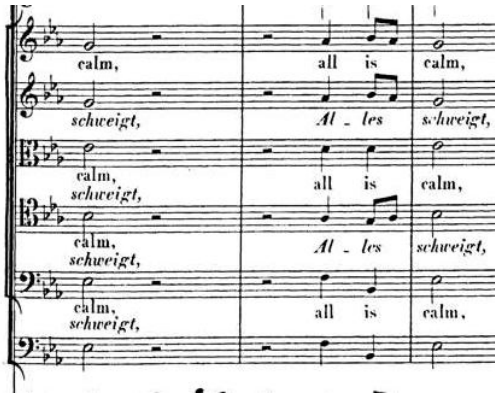
„Draw the tear from hopeless love…” (10. ütem)

10.



„Thus rolling surges rise…” (68. ütem). Ebben az Esz-dúr zárlatban valóban erős szubdominánsként szerepel a VII^6, mivel kvinthangja három szólamban is hallható.

67.
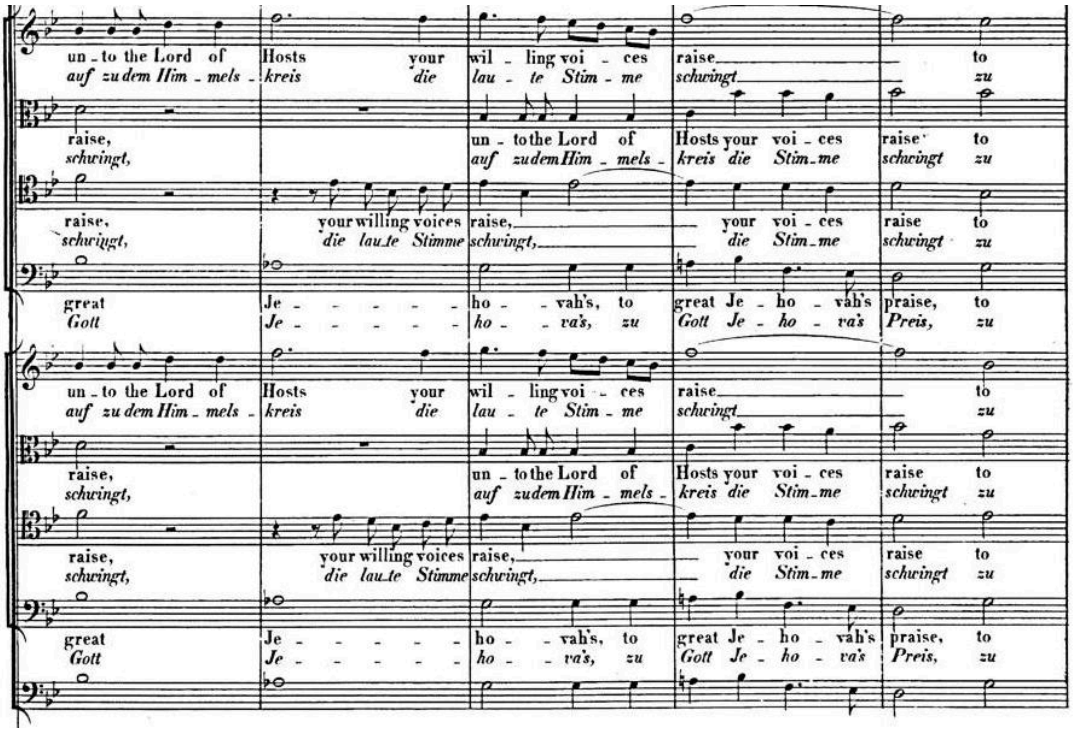


Szintén gyakoriak az V fok eddig említett különböző késleltetései, illetve az I fok előlegzései. Néhány érdekesebb példa az eddigieken kívül:

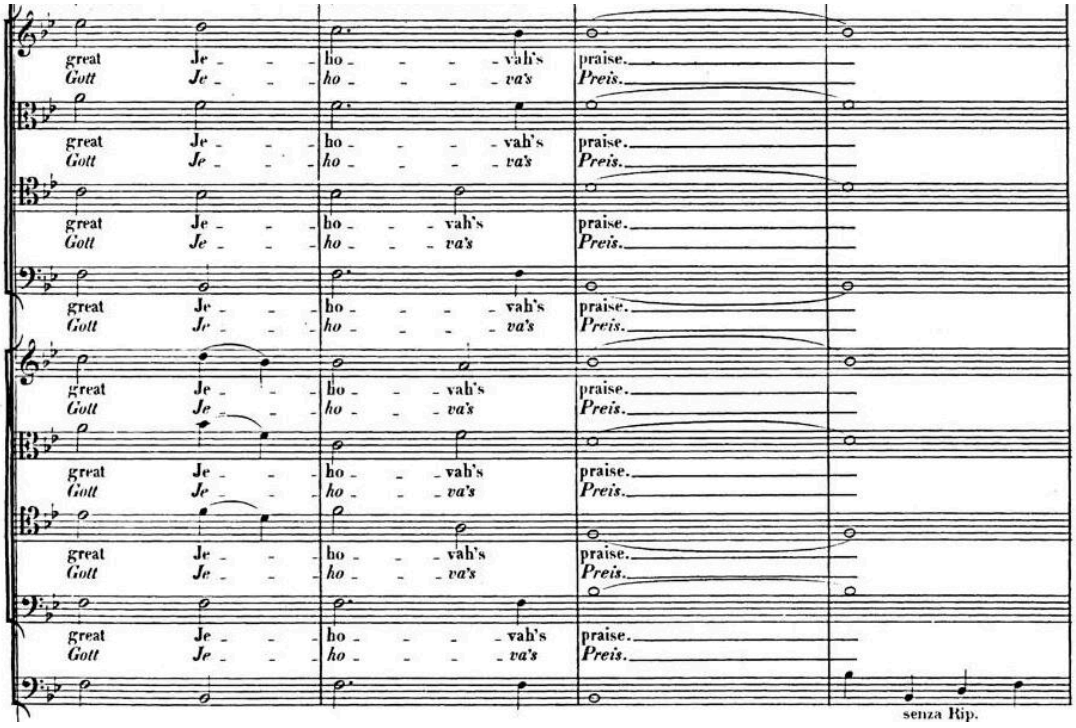
„Your harps and cymbals sound…” (a 91. ütemtől) – kettős késleltetés és egy előlegzés

10.18132/LFZE.2011.5

86.
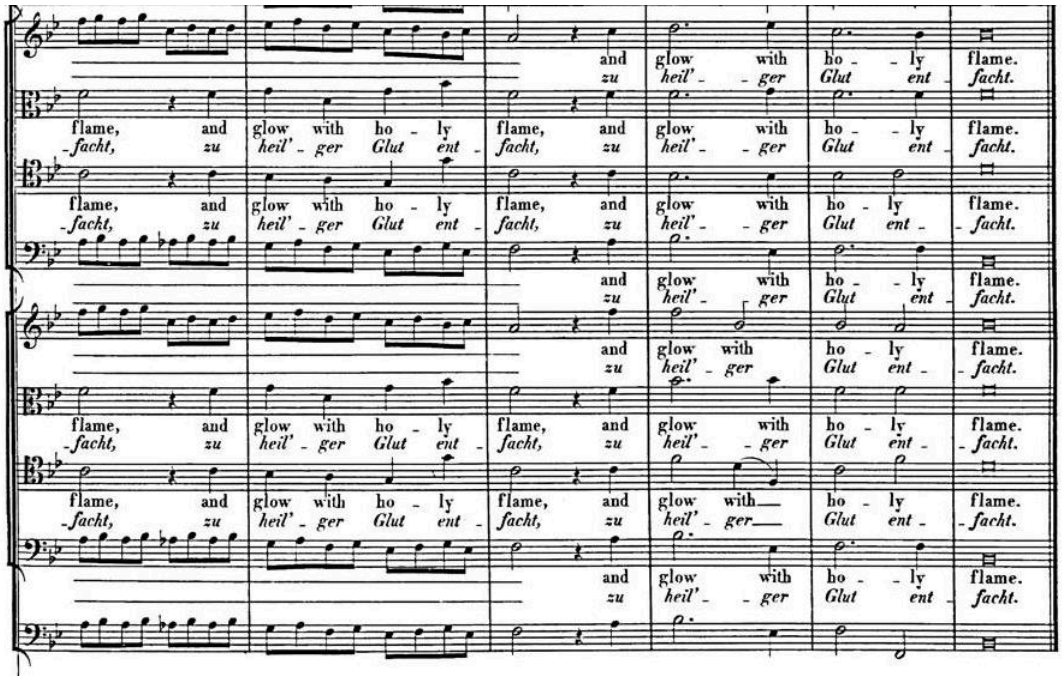


91.



Szinte ugyanez a fordulat szerepel a „With pious heart, and holy tongue…” záró ütemeiben:
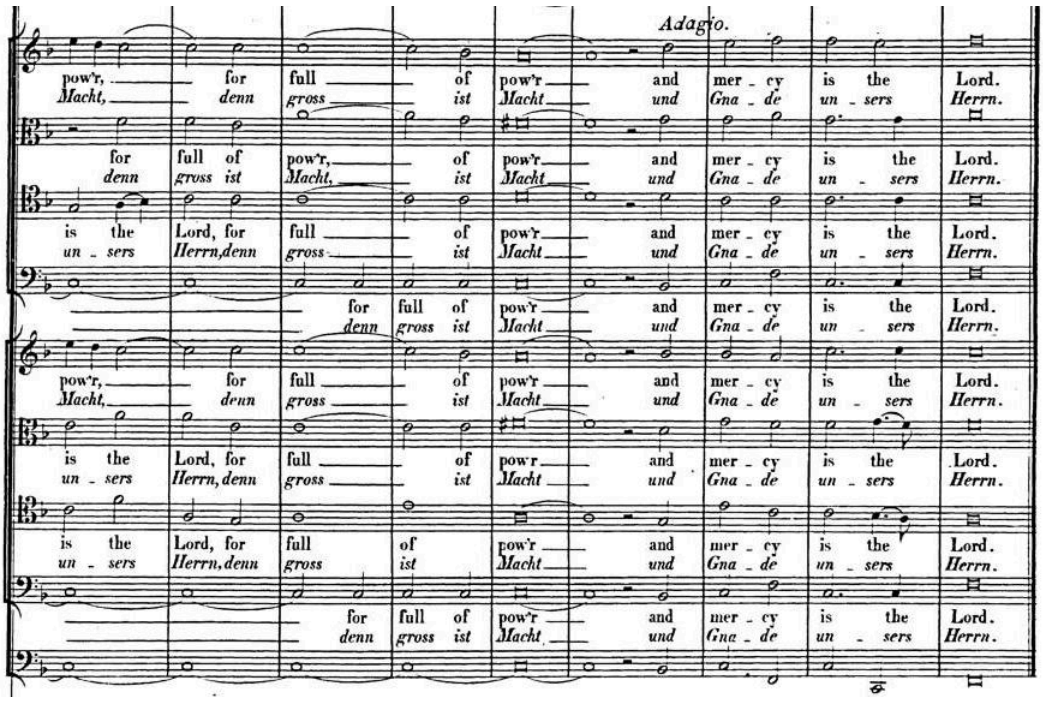
10.18132/LFZE.2011.5

107.



Még különlegesebb a „Throughout the land Jehovah's praise record…" tételt záró akkordsor: a szoprán 1-ben ^{43}-as késleltetés, az alt 2-ben előbb késleltetés (V^{45}), majd előlegzés szól (V^{54}), a tenor 2-ben pedig átmenő szeptim, előlegzett oldással (V^{876}), az alt 2-vel azonos ritmusban.
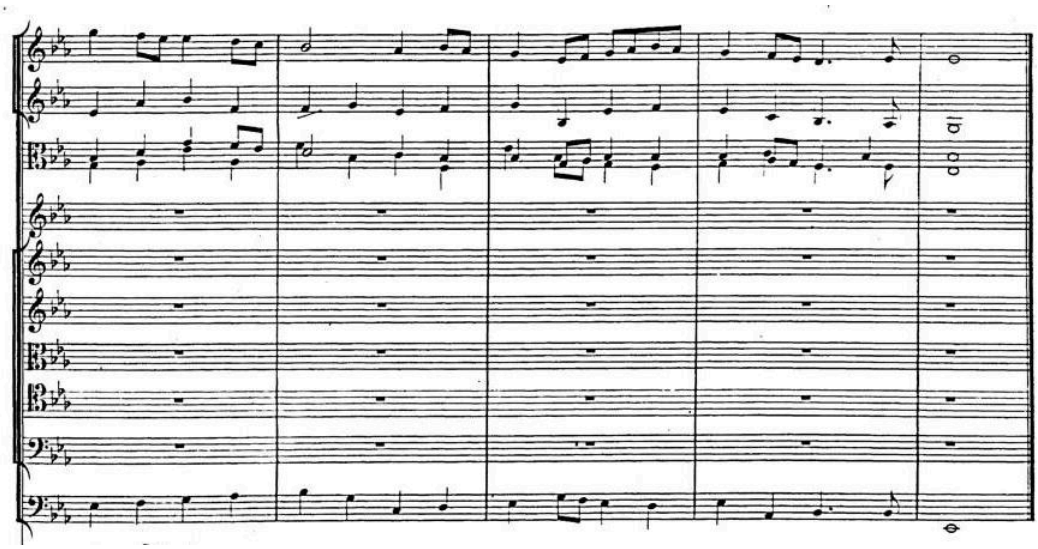
113.



10.18132/LFZE.2011.5
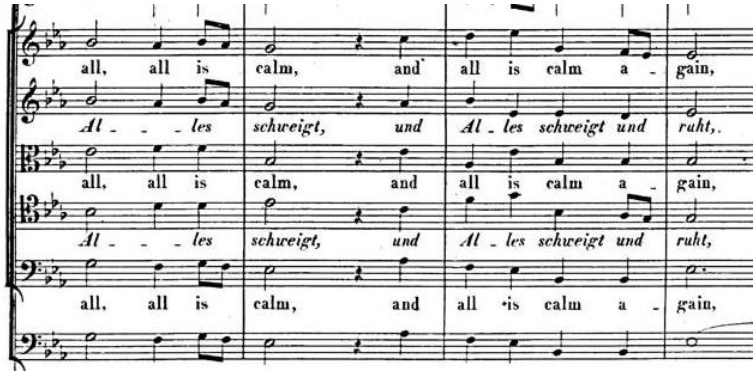
A „Thus rolling surges rise…” tétel zenekari utójátékában az átmenő V^7-mel egyidejűleg előlegzés is szól.

87.



Ugyanebben a tételben az V^7 oldásaként kettős előlegzés figyelhető meg (74. ütem).

72.



2. Különleges harmóniák

Händel esetében a nápolyi szextakkord, a szűkített szeptimes harmóniák sorolhatók ide, valamint különböző elíziós menetek és modulációk, melyek részben túlmutatnak a barokk zenét jellemző fordulatokon. Előfordulnak még igen ritkán használt bővített szextes harmóniák, illetve azok csírái és az V fokú nónakkord.
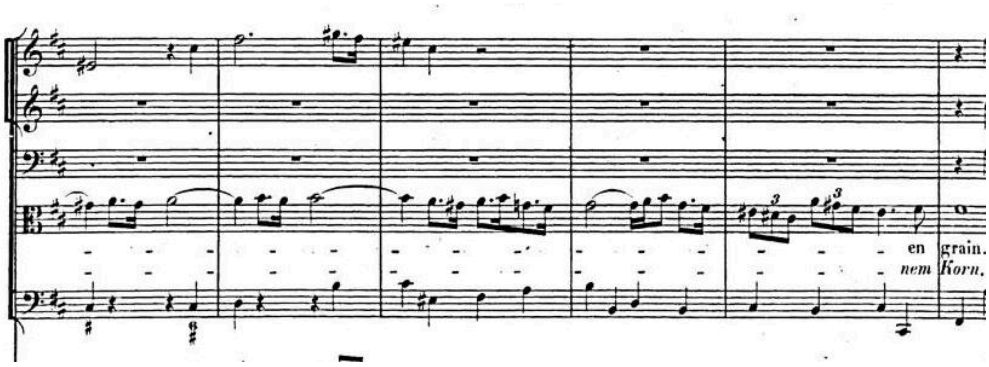
10.18132/LFZE.2011.5

Athalia

Az első oratóriumban érdekesebb alterált akkordként nápolyi szext vagy szűkített szeptimes akkord fordul elő.

„The mighty pow'r, in whom we trust…" (107. ütem, nápolyi szextakkord)
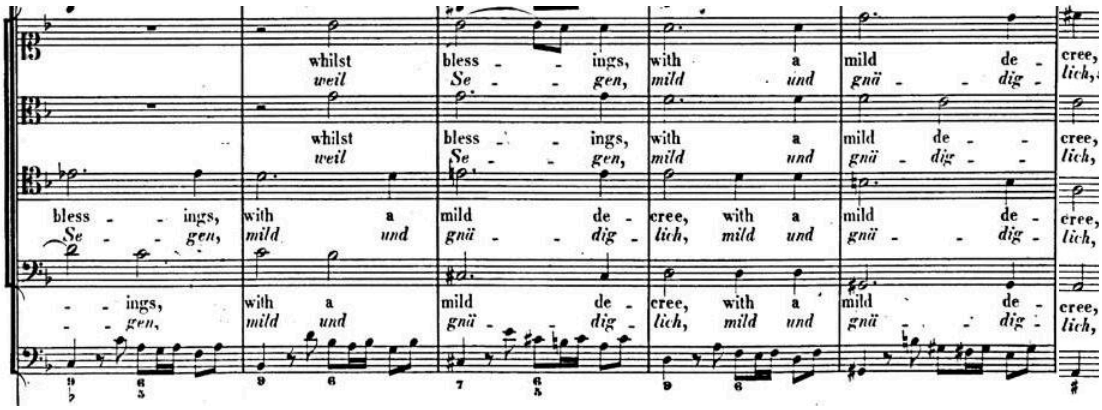
104.



fisz:

„The clouded scene begins to clear…" (95-99. ütem) – a *mild* szónál d-moll szűkített IV^7.
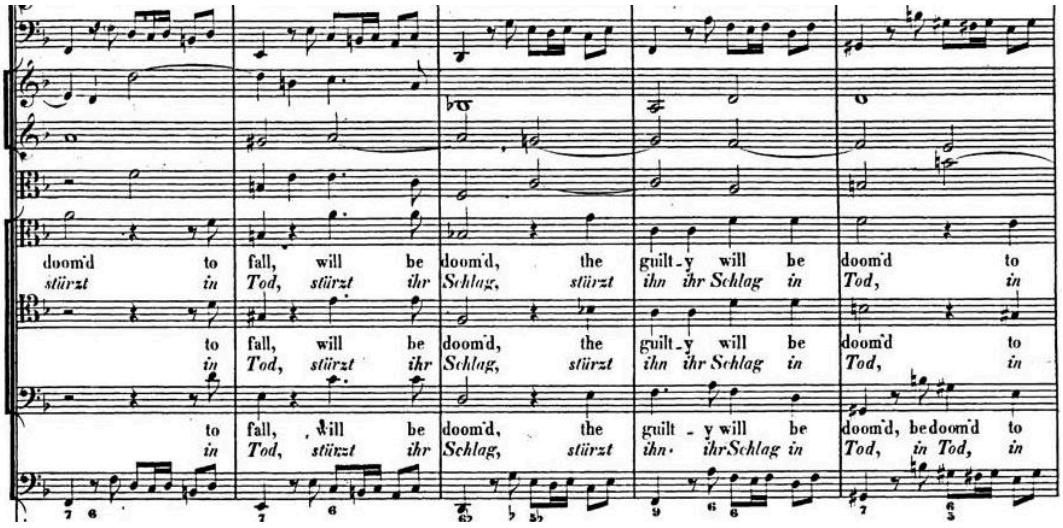
94.



F-dúrból a-mollba vezető modulációt írt Händel az alábbi kórusba („The clouded scene begins to clear…" 50-58. ütem), melyben F-dúr szűkített II szeptimét a-moll VII szeptimeként használja. A feltűnően nagy hangközugrások mintha a bűnös bukását jelenítenék meg. Különösen a basszus figyelemreméltó ebből a szempontból.
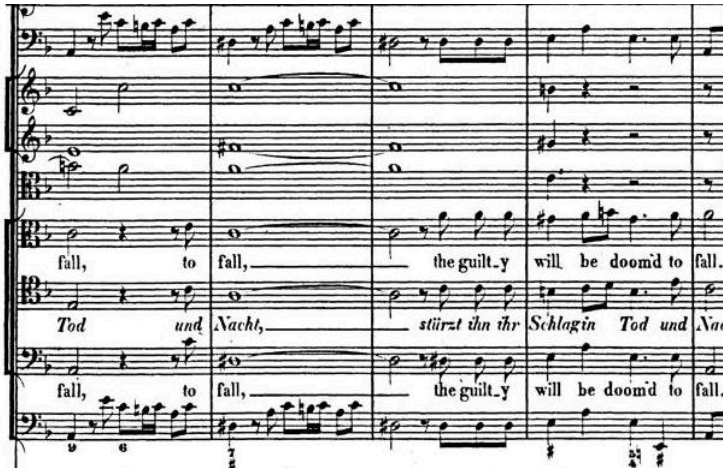
10.18132/LFZE.2011.5

49.



F: a:

54.
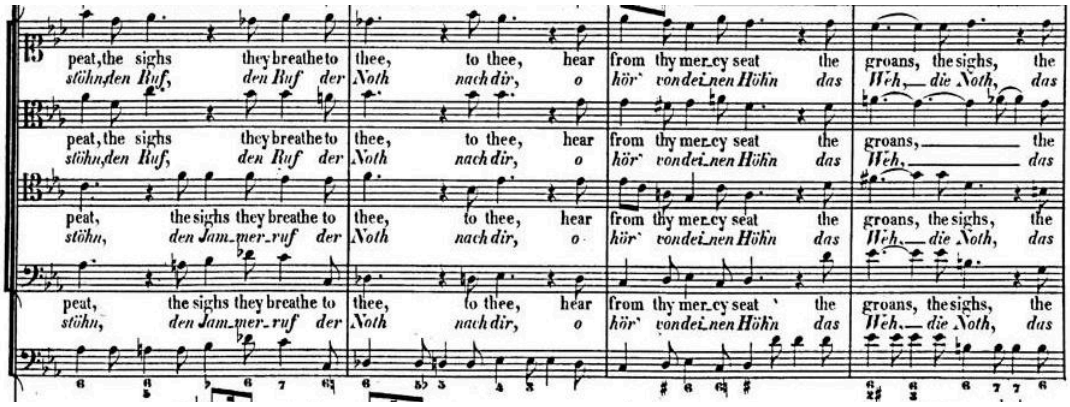


a:

Modulációk és alterált akkordok szempontjából a legérdekesebb kórustétel a „Hear from thy mercy…”. A 4. ütemtől a 10. ütemig tartó szakaszban b-mollból g-mollba, ebből f-mollba modulál Händel, aztán Asz-dúr után c-mollt érinti. Az oly ritkán használt nápolyi szextakkord is felhangzik a tétel vége felé. Meglepő, hogy ezt a harmóniát I^6-re vezeti, melyben épp a szexthangot, azaz a hangzat alaphangját késlelteti (17. ütem).
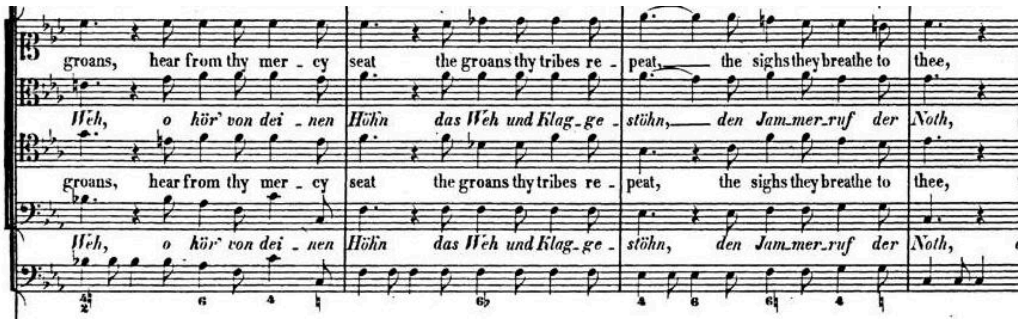
10.18132/LFZE.2011.5

4.
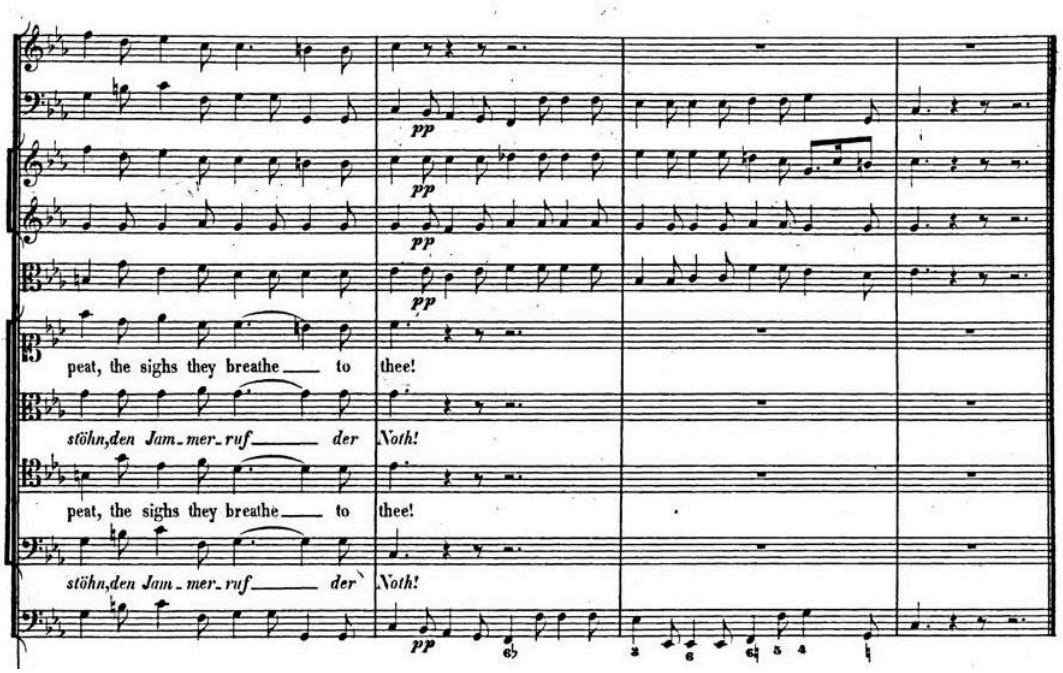


b: g: c:

8.



c: f: Asz: c:

15.
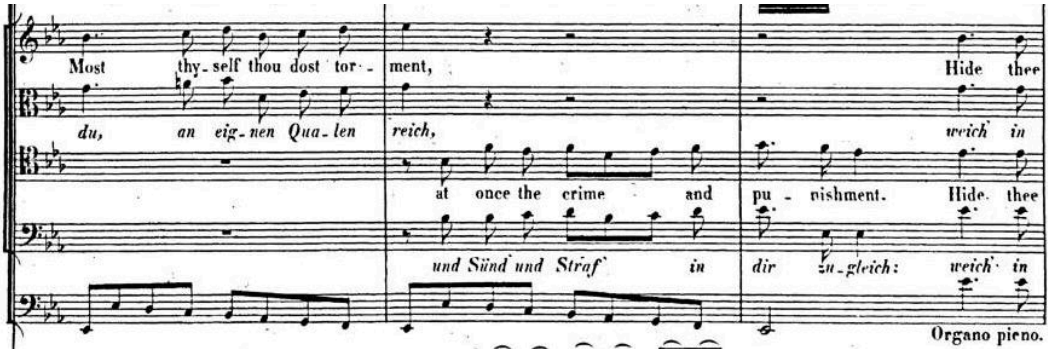


c:

10.18132/LFZE.2011.5

Saul
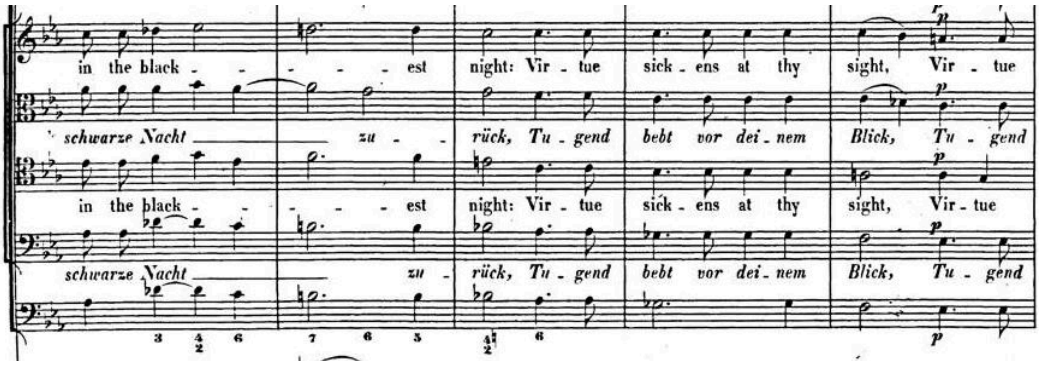
Különleges harmóniasorok a mű három tételében figyelhetőek meg. Az „Envy!” tételnek az a nyolcütemes szakasza sorolható ide, amelyben épp szünetel a passacaglia-jellegű basszustéma (18-25. ütem). A *blackest* szó harmonizálása hosszan szól: IV fok után szubtonális VIIfok - mellékdomináns I^2 - IV^6, majd szűkített V^7 - mellékdomináns III kvintszext és mellékdomináns VI^2 követi egymást. Különleges harmonizálású az a szövegrész, amely az irigység láttán megrettenő (*sickens*) erkölcsöt ábrázolja. Már hangneme is igen ritka a barokk zenében, b-moll. II fokú terckvart-akkord szól a *sickens* kifejezésnél, majd V^7 következik, ám I terckvart követi (nagy szeptimes). Ezután g-mollba tér vissza a szakasz vége: b-moll VII kvartszextje után g-moll II terckvartja hangzik (23. ütem), ezt követően pedig V fok és a zárlat hallható, melyet ^{43}-as késleltetéssel és átmenő szeptimmel tesz változatosabbá Händel.

16.



Esz:
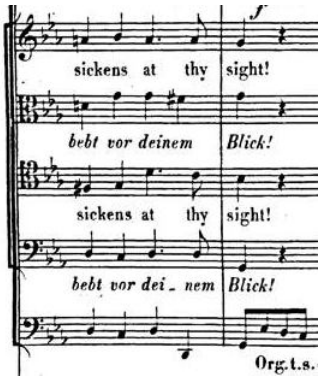
19.



Esz: b: g:

10.18132/LFZE.2011.5
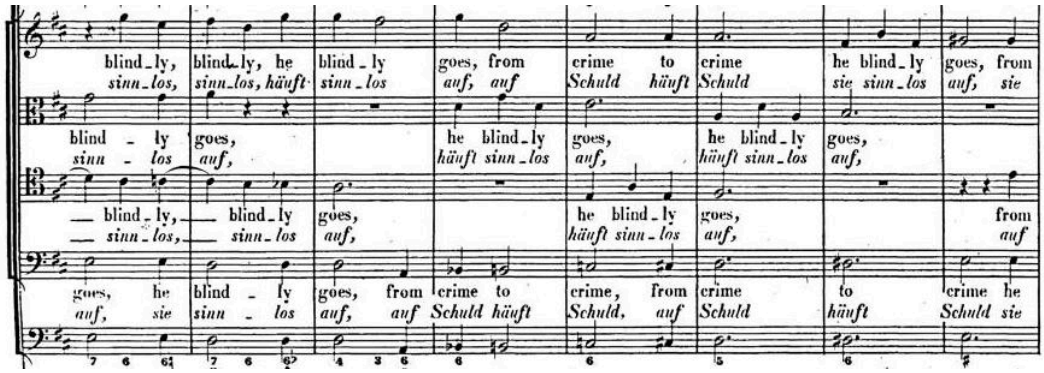
24.



g:

A második felvonást záró kórus *Andante larghetto* szakasza rendkívül különleges meneteket tartalmaz. A *blindly* szó („vakon”) lehetőséget adott a szerzőnek arra, hogy változatosabb akkordokkal harmonizáljon. Valójában Händel csak egy lehetőséggel, a lefelé tartó kromatikával él, mely kissé megingatja a D-dúr, illetve olykor A-dúr tonalitást (57-93. ütem). Egy esetben felfelé haladó kromatikát írt a basszusba is (74-78. ütem), ám itt más a szöveg:
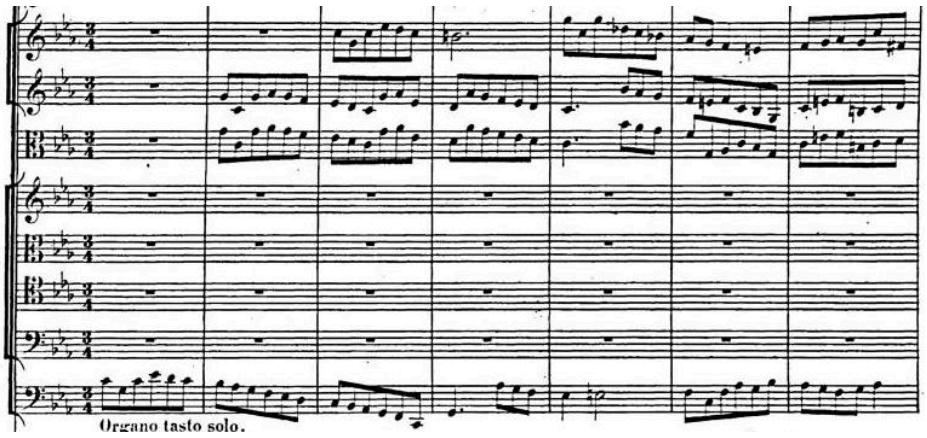
71.
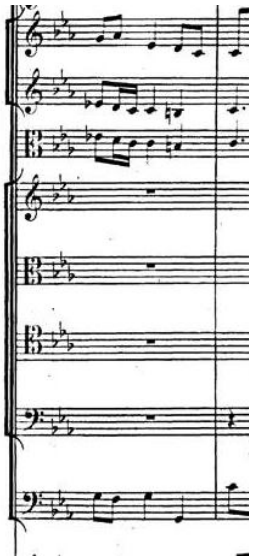


A Saul és Jonatán halálát sirató c-moll kórusban több kivételes fordulat van. Már a tétel bevezetőjében is vannak szűkített szeptimes és mellékdomináns akkordok, ám csak itt használ Händel bővített szextes harmóniát, mégpedig II terckvartot (7. ütem vége):

10.18132/LFZE.2011.5

1
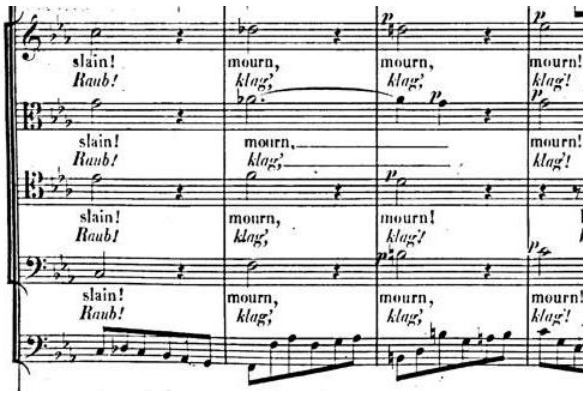


8.



A zárlatok között már említést tettem az V fokú nónakkord használatáról (19. ütem). A nápolyi akkordot (21. ütem) az arra legalkalmasabb szónál használja: *mourn*, azaz „gyászolj”. Az alterált hangot nem lefelé vezeti, ráadásul az utána következő V^{6}_{76}-os késleltetéssel szólal meg az altban:

20.
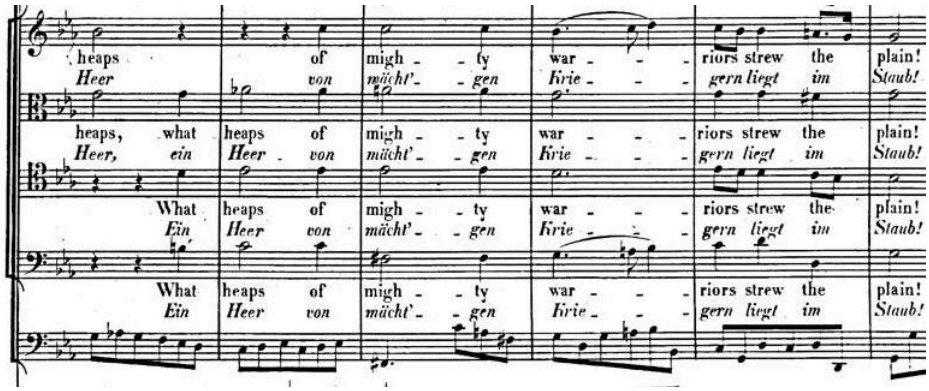


c:

10.18132/LFZE.2011.5

Érdemes megvizsgálnunk a 26-31. ütemek harmóniáit, ahol g-moll nápolyi szextakkordját VII^7-re vezeti – és újra felfelé lépteti annak alterált hangját, most az alt szólamban.

26.



Ebben az oratóriumban Händel már gyakrabban és időnként merészebben használja az alterált akkordokat, illetve egyes modulációs irányokat. Másrészről meglepő, hogy az esetek többségében mennyire egyszerű és diatonikus hangkészlettel dolgozik. Maguk az alterált akkordok csak elvétve fordulnak elő. Ha Händel kiemel egy kulcsszót azzal, hogy egy különlegesebb akkorddal harmonizálja meg azt, akkor egyáltalán nem biztos, hogy a szöveg ismétlésekor is így tesz. Emiatt érzem úgy, hogy az alterált akkordok használatában Händel egyrészt következetlen, másrészt kísérletező.

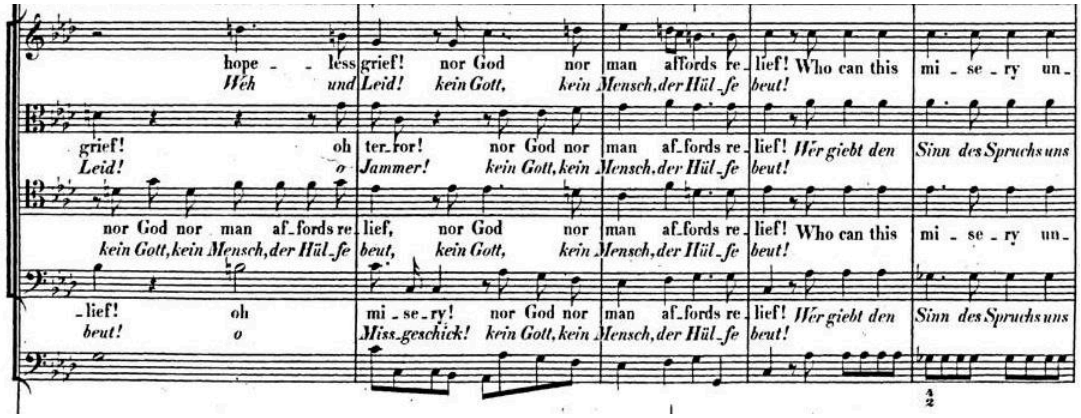
Belshazzar

Különleges harmóniával, illetve modulációval találkozunk az „Oh misery!" tételben. E szakasz (13-17. ütem) szabad fordítása így hangzik: „ki tudná megoldani e rejtélyt?" A kérdés a falon megjelenő ismeretlen írásra vonatkozik. A kiinduló hangnem c-moll: VI fok után mintha ennek mellékdomináns szekund-változata szólna, ám ez a harmónia már a c-mollból való elmozdulás első akkordja. Az akkordnál már csak továbbvezetése misztikusabb: f-re épülő domináns szeptim következik. Ennek már helyes az oldása (b-moll akkord), ám ez a fordulat és folytatása már b-mollban értelmezendő (V^7 - I és a zárlat).[103]

[103] Pontosan ugyanez a fordulat ismétlődik meg a „Recall, oh king!" kezdetű kórus 26-27. ütemében!
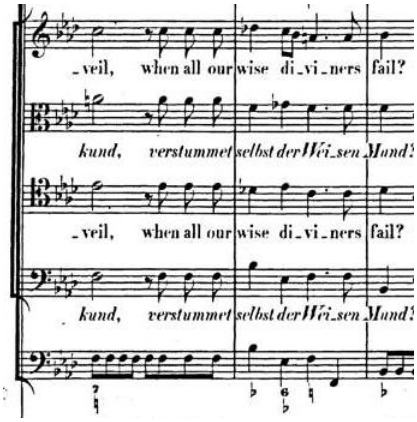
10.18132/LFZE.2011.5

10.



c:
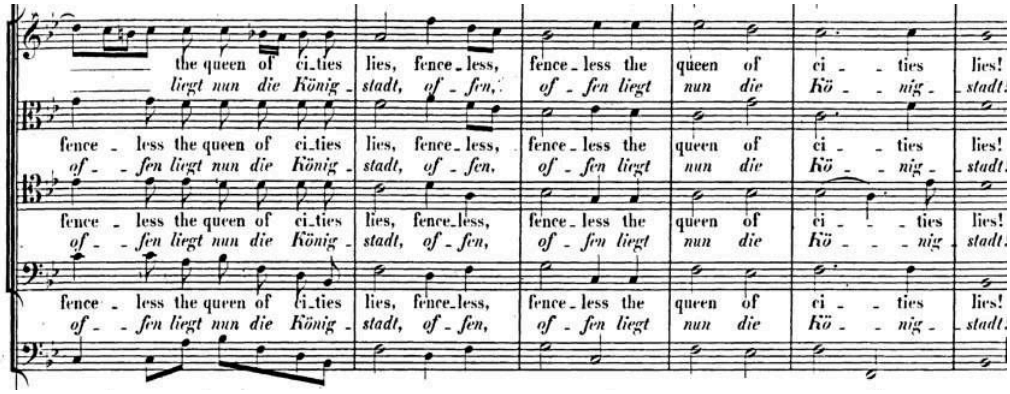
15.



b:

Szokatlan fordulatot írt Händel a második felvonást nyitó kórus 57. ütemébe. Oldja ugyan az V fok szeptimhangját, ám ez a lelépő szekund a IV fok szeptimévé válik.

54.
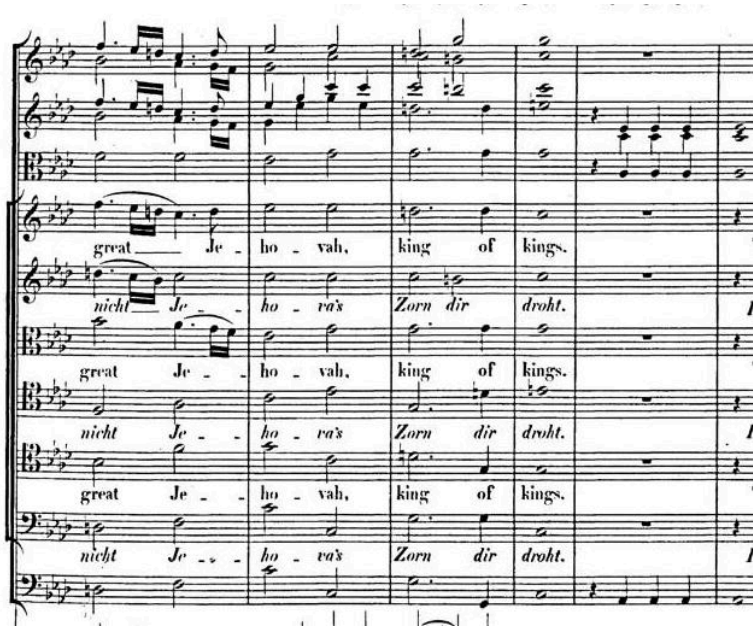


B:

10.18132/LFZE.2011.5
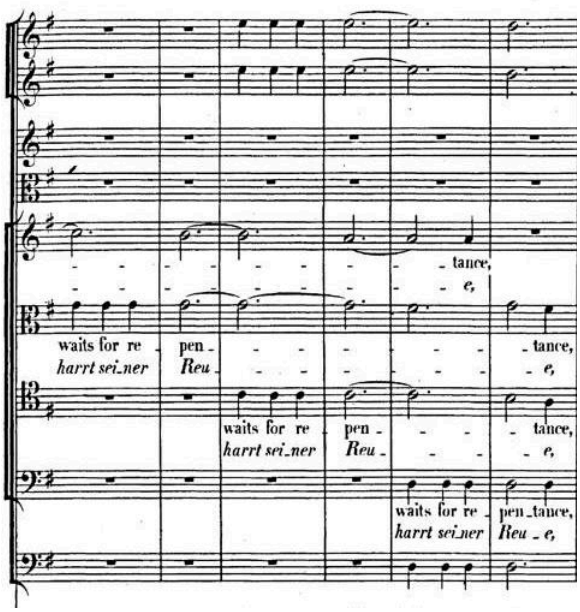
Az alábbi kórusban („Recall, oh king!”) tercrokon váltás található: c-moll picardiai terces I foka után Asz-dúr akkord hangzik fel (25. ütem).

21.



Ritka, hogy Händel V fokú nónakkordot írjon. Ha ez mégis előfordul, akkor is többnyire átmenőhangok segítségével teszi azt. Az alábbi példában viszont egyedülálló módon fokozatosan építi ki az akkordot („By slow degrees the wrath of God…”):

65.
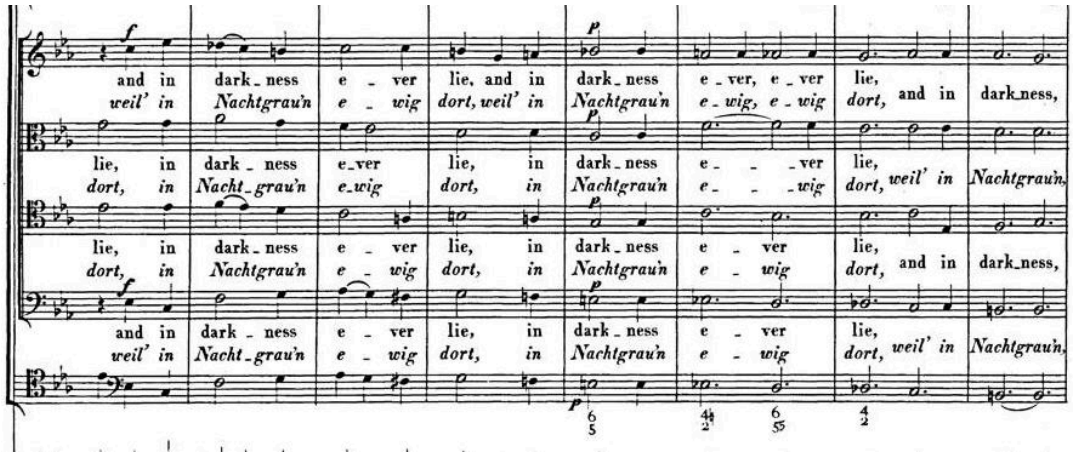


G:

10.18132/LFZE.2011.5

Alexander Balus

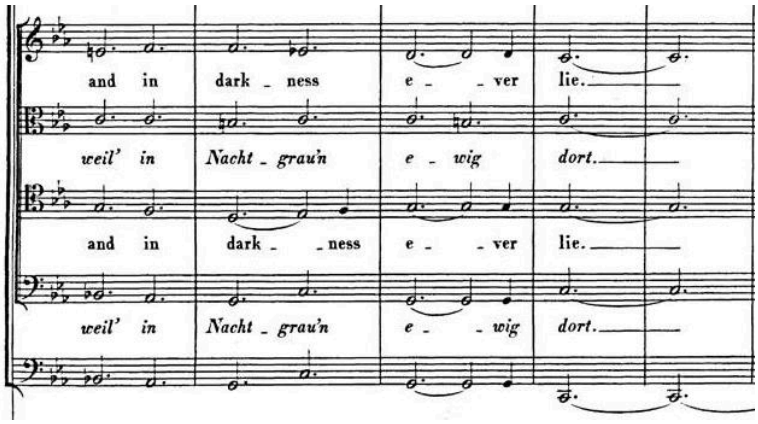
Az „O calumny…” tétel befejező 16 üteme tartalmaz különlegesebb harmóniafordulatokat. A kórus szövege a sötétségben lakozó rágalomról szól, melyet a basszus lefelé haladó kromatikája is ábrázol. Sajátos színt ad a szoprán és a basszus szűkített kvintben haladó kromatikus párhuzama (131-133. ütem). A kulcsszó a *darkness*, mely először nápolyi szext – IV^7, másodszor mellékdomináns I kvintszext – dallamos moll-beli IV^2, harmadszor pedig VII^7 – V^6 fordulat, melyet mellékdomináns I^2 követ.

127.



c:

135.
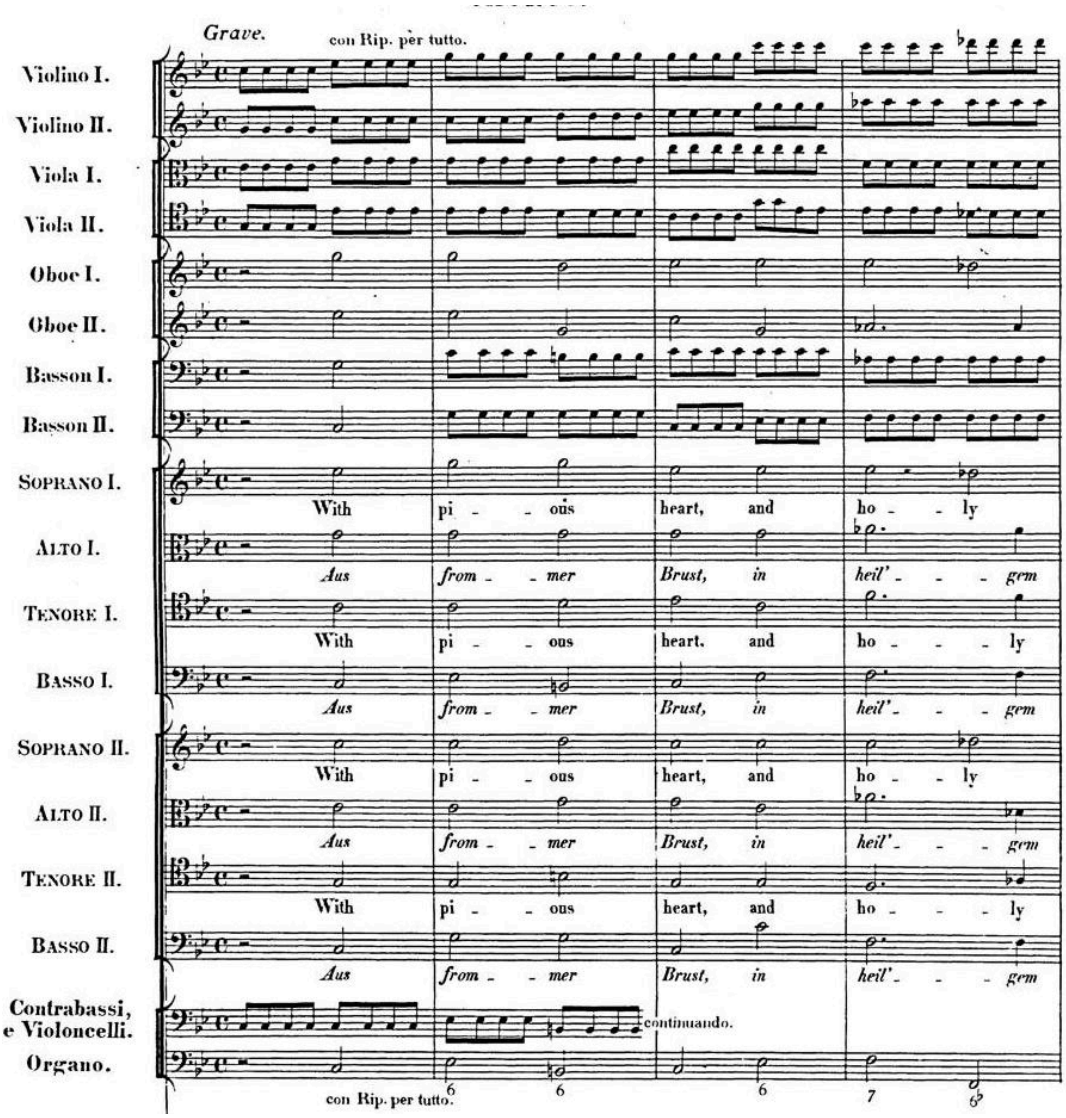


c:

10.18132/LFZE.2011.5

Solomon

A „With pious heart…" tétel kezdetén meglepő fordulatok vannak. Az első öt ütem c-mollban értelmezhető, ám utána nem határozható meg konkrét hangnem. Talán csak néhány akkord kapcsolata az, amely beleférne valamilyen tonalitásba, de az itt következő mintegy 5 ütemre inkább a tonális elmosódás jellemző. Az ötödik ütem nápolyi szextakkordját nem is oldja fel Händel, hanem egy hanggal kiegészítve domináns kvintszextté alakítja, és ezt oldja egy Gesz-dúr harmóniára. Ezután egy késleltetett, szűkített szekundakkord következik a *sound* szótagon, mely enharmonikus átértelmezéssel szűkített kvintszext lesz, majd domináns terckvart-akkorddá gyengül (*Maker's*). Végül ezt oldja G-dúr akkordra (10. ütem). A 11. ütemtől más felrakásban megismétli az eddig elhangzott harmóniasort g-mollból indulva.[104]
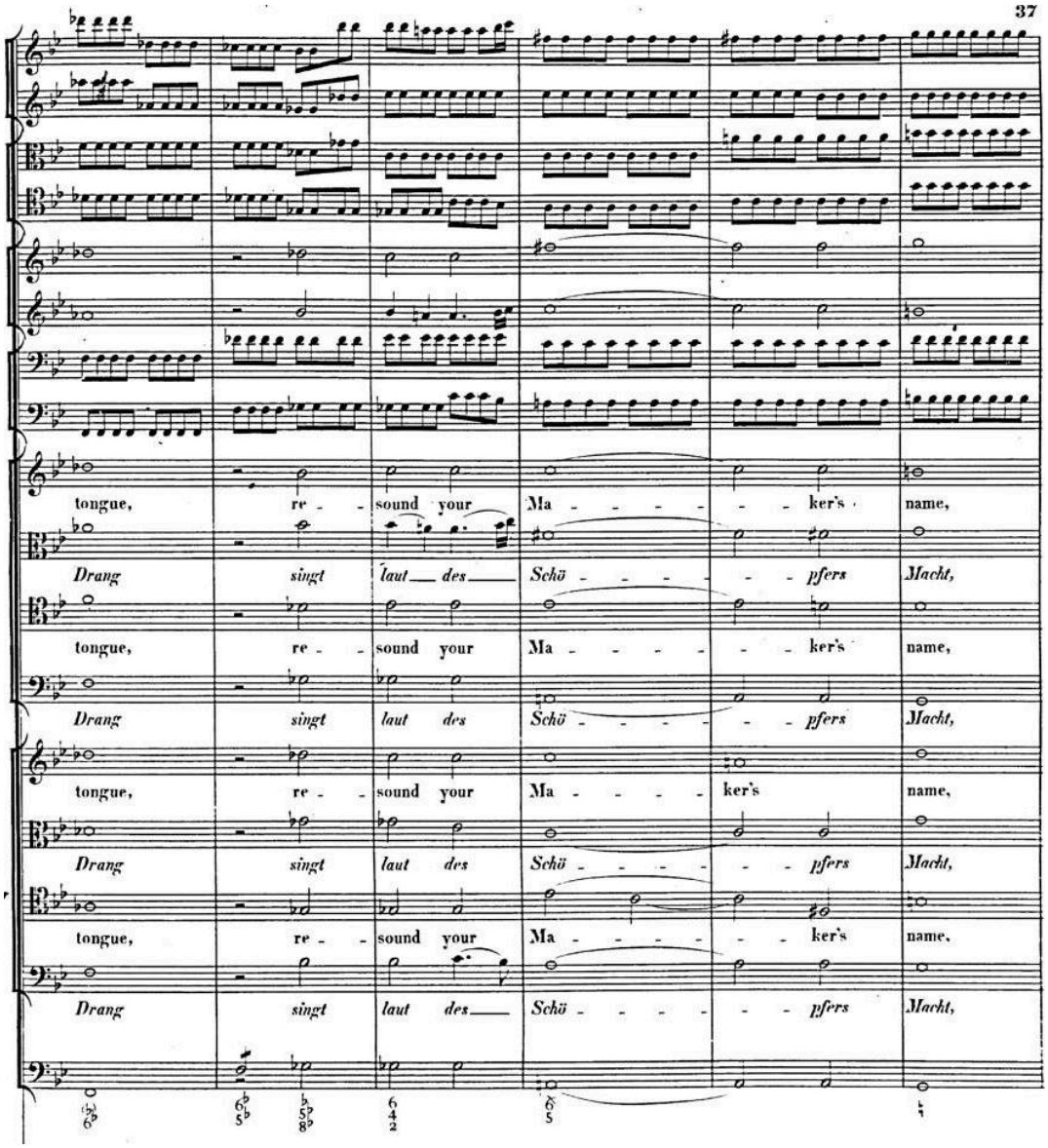
1.



[104] Kénytelen voltam a zenekari szólamokat is beilleszteni, mert a kórus 6. ütembeli szünetében jelentős szerepe van az első hegedű *cesz* hangjának.

10.18132/LFZE.2011.5

5.
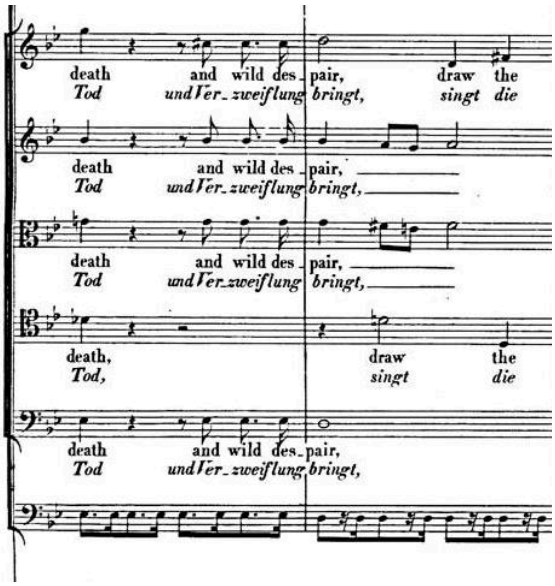


Két olyan tétel van a műben, amelynek egy-egy érdekesebb fordulatát érdemes megemlíteni. A „Throughout the land…” kórus *Adagio*-vége előtt a *power* szón F-dúr mellékdomináns VI^2-ja szól. A „May no rash intruder…” 62. ütemében domináns orgonapont felett lévő emelt alapú félszűk IV^7 egyedi, mert Händel más oratóriumaiban nem használja.

Meglepő és ritka, hogy Händel bővített szextes harmóniát alkalmaz. A „Draw the tear from hopeless love…” tétel 29. ütemében valójában a tenor *desz* hangjának enharmonikus átértelmezéséről van szó, az így kapott *cisz* hangot pedig a szopránba írja. Ezáltal g-moll bővített szextes IV kvintszextje alakul ki, melyet I kvartszext, majd V fok követ.
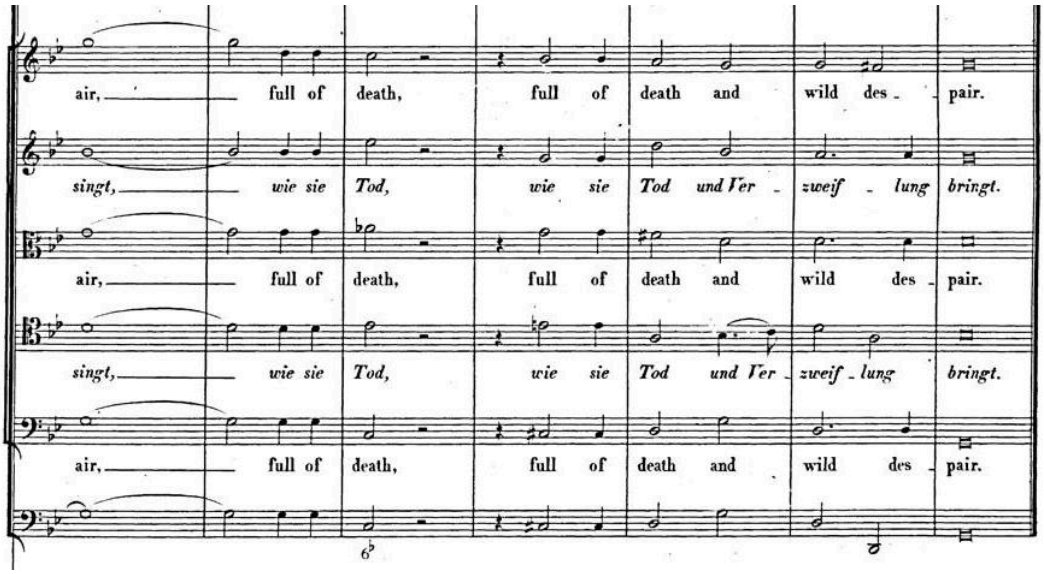
10.18132/LFZE.2011.5

29.



A 36-37. ütemben nápolyi szextakkord és szűkített IV^7 kapcsolata van, mely szintén ritka Händel zenéjében, ellentétben J. S. Bachhal, aki gyakran él ezzel a fordulattal. Különös a szeptimhelyzetű, kvintkettős szűkített IV^7 oldása. Az egyik kvinthang az altban kis szekundot lép lefelé, a másik pedig a szoprán II-ben kvintet ugrik felfelé – ez utóbbi igencsak szokatlan megoldás.

34.
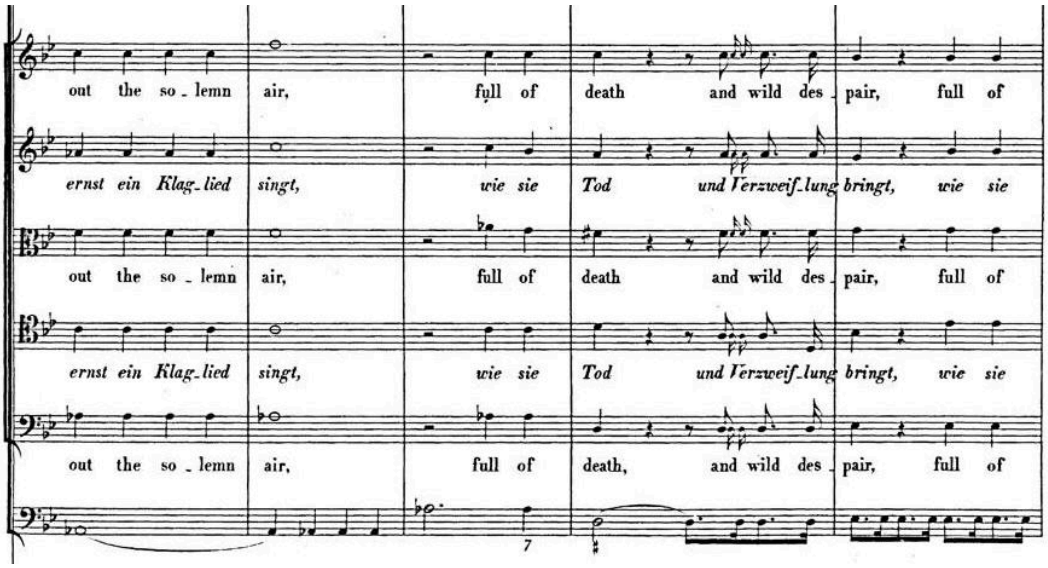


Szűkített kvart vagy bővített kvint szól a *hopeless* (reménytelen) szavaknál, melyek a harmóniákban szokatlan disszonanciát okoznak. A tétel különlegessége a 17. ütemtől 30. ütemig tartó szakasz, mely ismét labilis tonalitást eredményez. A barokkban nagyon ritkán

10.18132/LFZE.2011.5
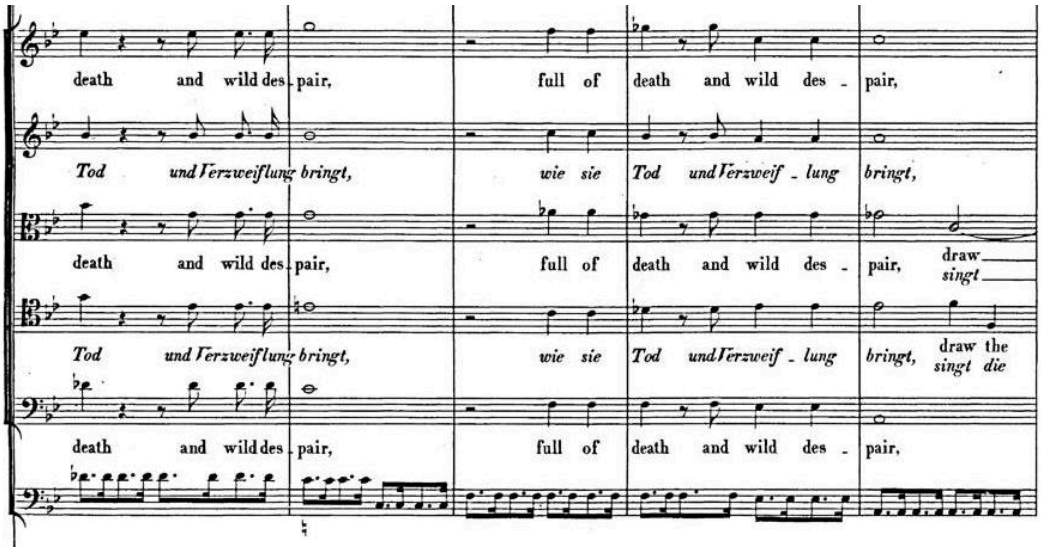
használt hangnemek, f-, b- és esz-moll hangzanak fel egymás után, majd a már elemzett fordulattal visszatér Händel esz-mollból g-mollba.

15.



g:

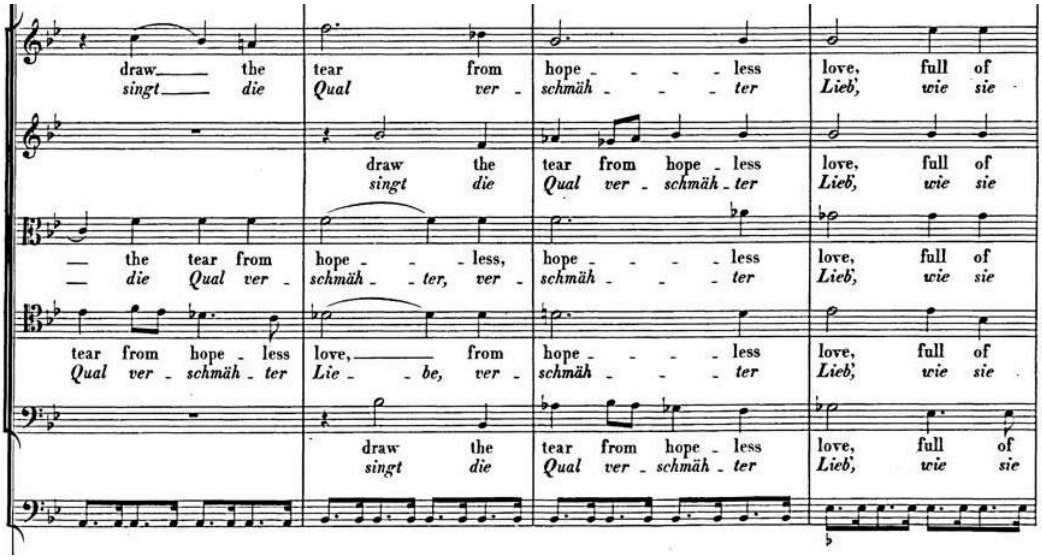
20.



f: b:
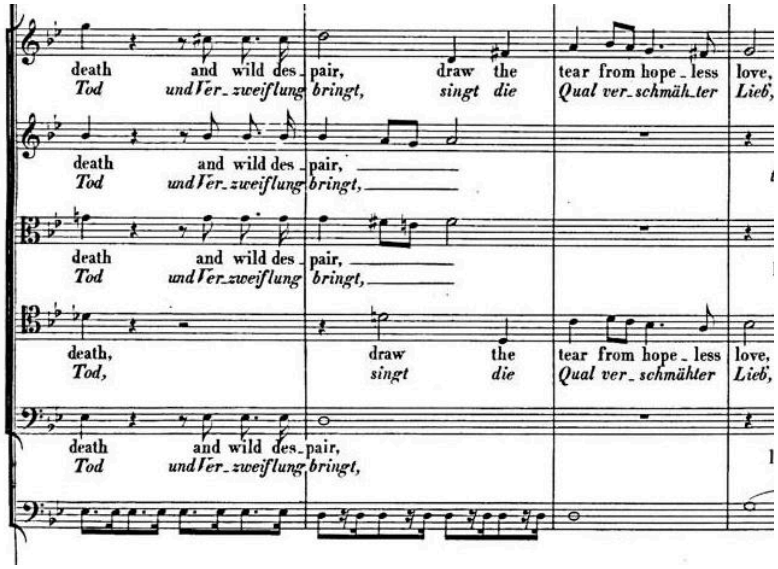
10.18132/LFZE.2011.5

25.



esz:

29.



g:

A 18-19. ütem találkozásánál g-moll domináns szeptimét álzárlatszerűen oldja (V^7 - VI). Egy korábbi példához hasonlóan (*Belshazzar*, „Oh misery!" tétel, 13-14. ütem) ezt a VI fokot mellékdomináns szekund fajtája követi a *death* – „halál" kifejezésnél (esz-re épülő szeptimakkord fordítása), melyet c-re épülő domináns szeptimakkordra vezet a *despair* – kétségbeesés szónál. Mivel ennek az akkordnak „helyes" kadenciális oldása van, ezért f-moll V^7 – I kapcsolatának érzem azt. A 23. ütem *death* szava ezáltal f-moll nápolyi akkordjának hangzik tonikai orgonapont fölött, ám a folytatás b-mollba vezet: VII terckvart – VII^7 – V^6, majd az imitáció indulását követően I fok (26. ütem).

10.18132/LFZE.2011.5

Händel e harmóniafűzései már túlmutatnak a barokkot jellemző akkordkapcsolatokon. Az f-, b- és esz-moll használata mindenképpen kivételesnek tekinthető csakúgy, mint a tercrokon kapcsolat két hangnem között. A nápolyi hang felfelé vezetése, a mellékdomináns harmóniák továbbvezetése nem kadenciális oldással, a bővített szextes akkordok megjelenése rendkívüli jelenség Händel harmóniavilágában.

10.18132/LFZE.2011.5

IX. Homofon és polifon tételek szerkesztésmódja

1. Teljesen homofon tételek, szakaszok

2. Többnyire homofon tételek, rövid polifon részekkel

3. Szólampáros szerkesztésmód

4. A kánon szerepe

5. Fúgaexpozíció

6. Fúga

Ebből a szempontból a kórustételeket hat nagyobb csoportba lehet sorolni. A tételek többsége több kategóriába is tartozhat, ezért gyakran pontosabb, ha homofon és polifon szakaszok – és nem tételek – szerkesztésmódjáról beszélünk, bár vannak tisztán homofon vagy csak polifon tételek is.

1. Teljesen homofon tételek, szakaszok

A legtöbb ilyen tétel az *Athalia*-ban van. Véleményem szerint ezeket a jelenetben betöltött szerepük indokolja és az, hogy a kórusok relatíve magas aránya nagy feladatot jelenthetett eleinte az együttesnek, ezért Händel inkább homofon tételeket írt. Egy kivétellel („The gods, who chosen blessings shed…") mindegyik tételben van szólista. Kapcsolatuk kétféle lehet: vagy az ária után énekel a kórus („Oh Judah, boast his matchless law…"; „Hear from thy mercy…"), mintegy megerősítve a hallottakat, vagy egymást váltogatják („Tyrants would in impious throngs…"; „Oh shining mercy…"; „Around let acclamatiuons ring…").

10.18132/LFZE.2011.5

A későbbi oratóriumokban már inkább csak egy-egy tétel kezdete vagy valamelyik szakasza az, amely tisztán homofon szerkesztésű. A *Saul*-ban is megfigyelhető az a vonás, hogy a szólistára reagáló kórus homofon indítású: az „Is there a man…"; „Eagles were not so swift…" és „O fatal day!" tételekben. Az Istent („How excellent, thy name…") illetve Dávidot dicsőítő nép éneke is homofon („Welcome, welcome…"; „David his ten thousands slew…"), valamint a zárókórus első szakasza (1-41. ütem).

Ritkább ez a fajta szerkesztésmód a többi műben. A *Belshazzar*-ban és az *Alexander Balus*-ban már csak egy-egy tétel kezdete homofon: „Sing, oh ye heav'ns!" és „Flush'd with conquest". A *Solomon* két tétele ismét teljes egészében homofon („Swell the full chorus…"; „The name of the wicked shall quickly be past…") és van egy tételkezdet is: „With pious heart, and holy tongue…".

2. Többnyire homofon tételek, rövid polifon részekkel

A teljesség igénye nélkül minden műből csupán egy tételt említenék meg. Ide tartozik az *Athalia* második felvonásának végén lévő nőikar, a Sault és Jonatánt sirató kórus a *Saul*-ban(„Mourn, Israel"), a *Belshazzar* első kórustétele, a házasság istenéhez éneklő kórus az *Alexander Balus*-ban („Triumph, Hymen, in the pair…"), a *Solomon*-ból pedig az Istent dicsőítő tétel („Praise the Lord…"). E tételekben tehát néha felváltja a homofóniát másfajta szerkesztésmód, de egyik szakasz sem elég jellegzetes annyira, hogy a polifon szerkesztésmódok valamelyikébe lehessen sorolni.
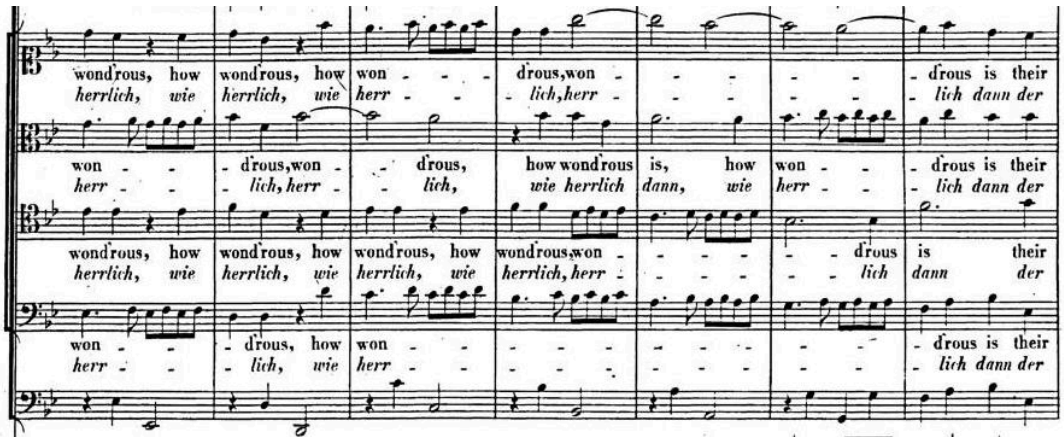
10.18132/LFZE.2011.5

3. Szólampáros szerkesztésmód
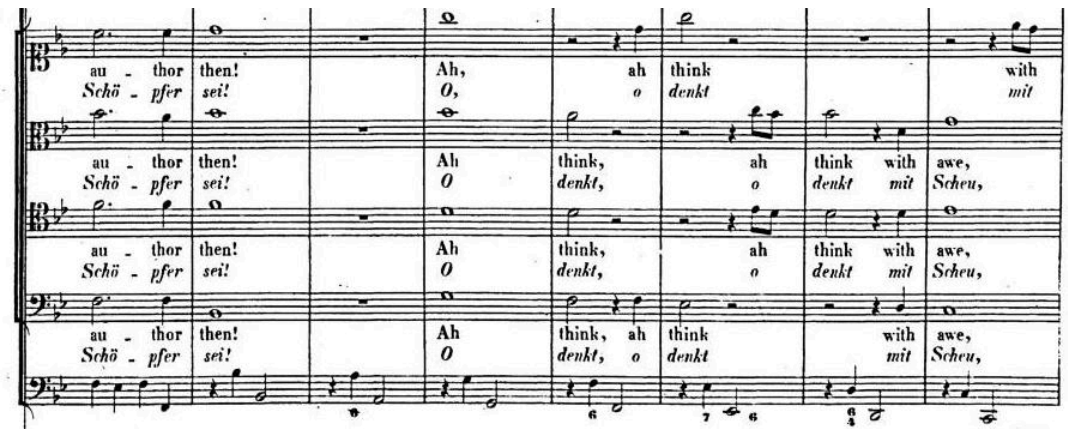
A szólampáros szerkesztésmód kétféle lehet. Az egyik típusban (I) két szólam összekapcsolódását tutti szakasz követi. A második típus (II) jellemzője, hogy a meglévő szólampárba előbb bekapcsolódik egy harmadik szólam, és utána következik a tutti rész. Ez a szerkesztési elv általában a négyszólamú kórusokban mutatható ki. Legtöbbször az *Athalia*-ban fordul elő, más oratóriumokban csak elvétve.

Rögtön az első kórustételben találkozhatunk előbb az első típussal (88-96. ütem), majd a másodikkal (100-105. ütem). Az első részletben az egyik szólampárba a szoprán és a tenor, a másikba az alt és a basszus tartozik, de a 90. ütemtől ez már megváltozik: a szoprán a basszussal áll párban. A második típus példája igen rövid, mindössze az *ah think* szövegnél szerepel, majd a *with awe* szövegnél már háromszólamú az anyag (alt, tenor, basszus), melyhez zárásként a szoprán csatlakozik.

88

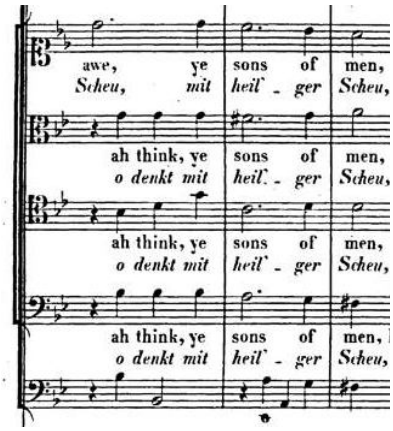


95
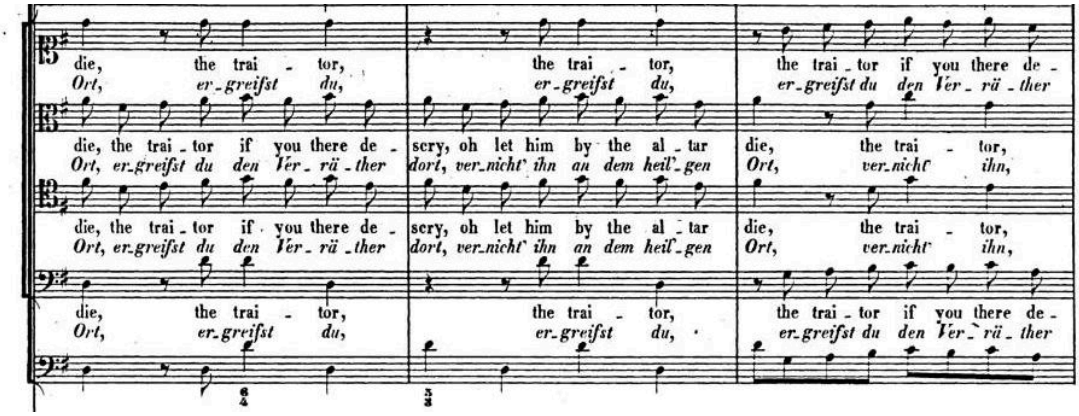


10.18132/LFZE.2011.5

103
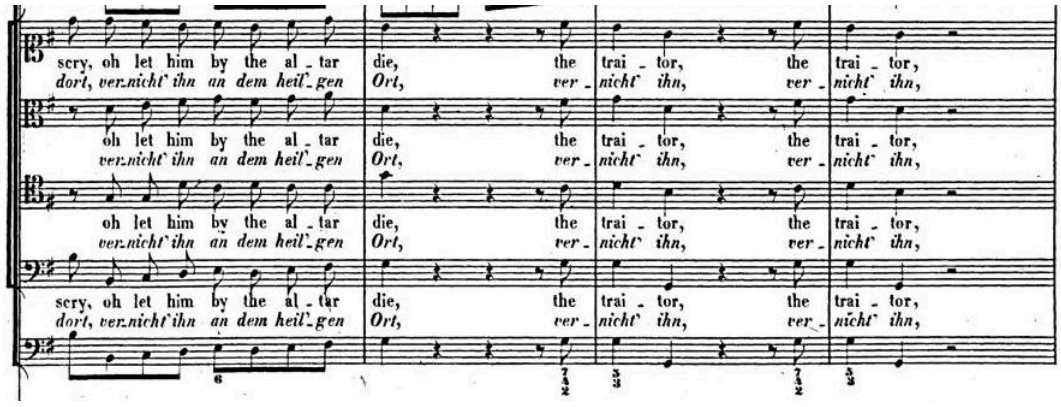


További példák az első típusra: „The traitor if you there descry…” (10-14. ütem). Ebben ritmikailag is jól elkülönülnek egymástól a szólampárok: az alt+tenor, illetve a szoprán+basszus, majd homofóniában egyesülnek a 13. ütemben.

10
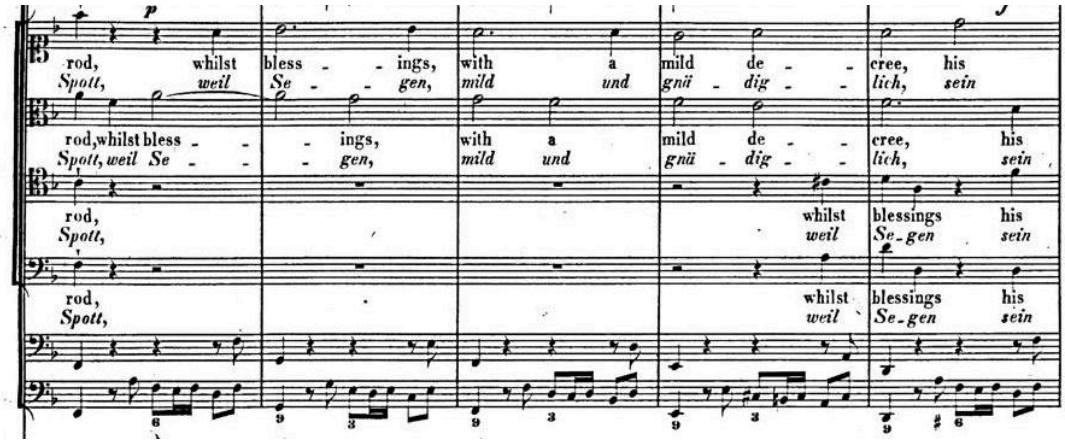


13
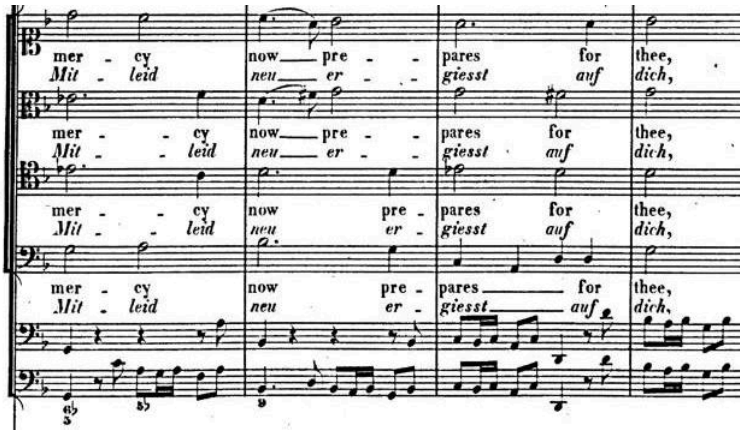


„Rejoice, oh Judah, in thy God!” (69-77. ütem)

10.18132/LFZE.2011.5

69
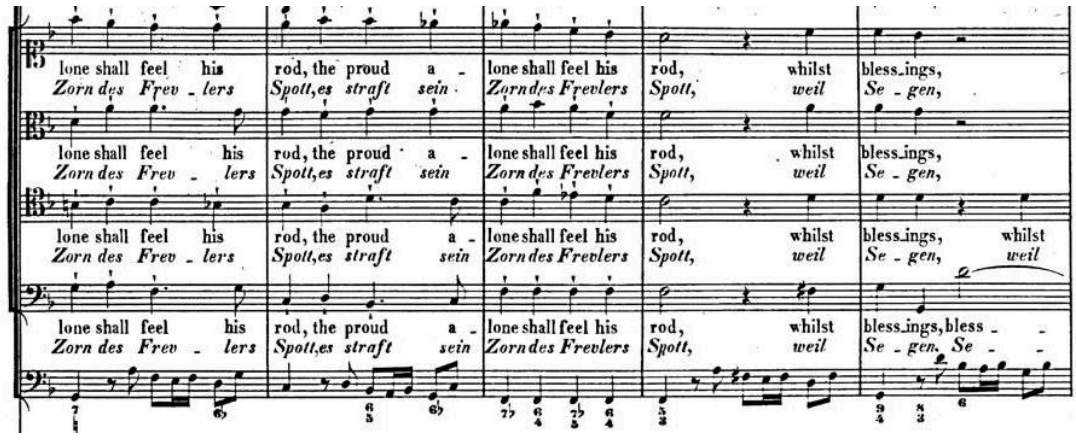


74



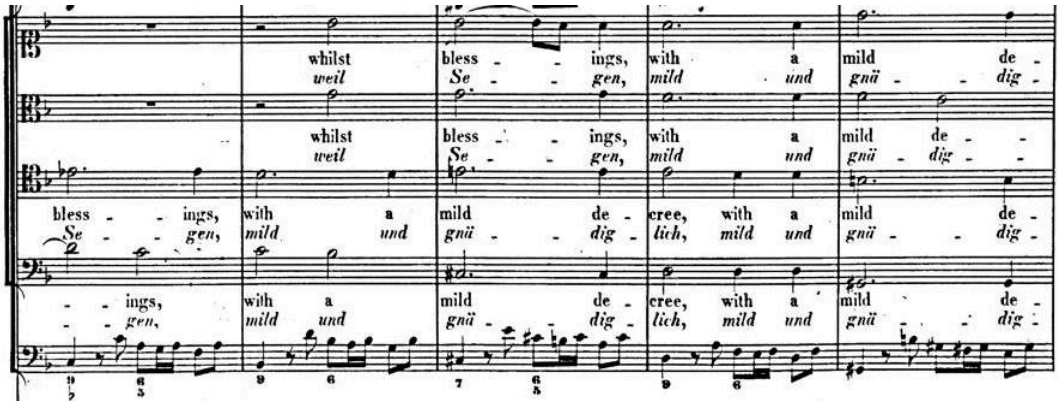
„Rejoice, oh Judah in thy God!" (93-105. ütem)

89

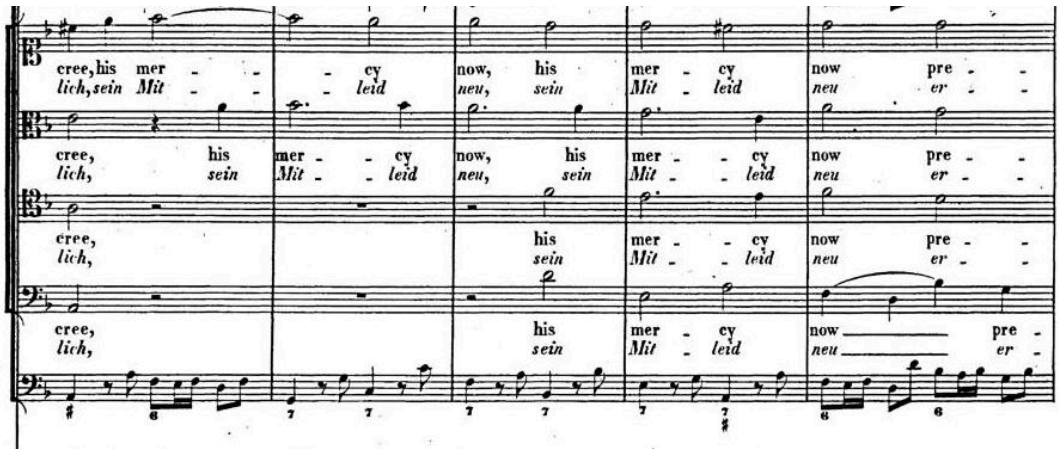


10.18132/LFZE.2011.5
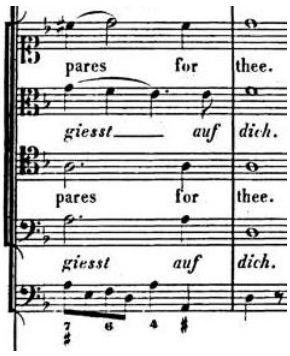
94



99
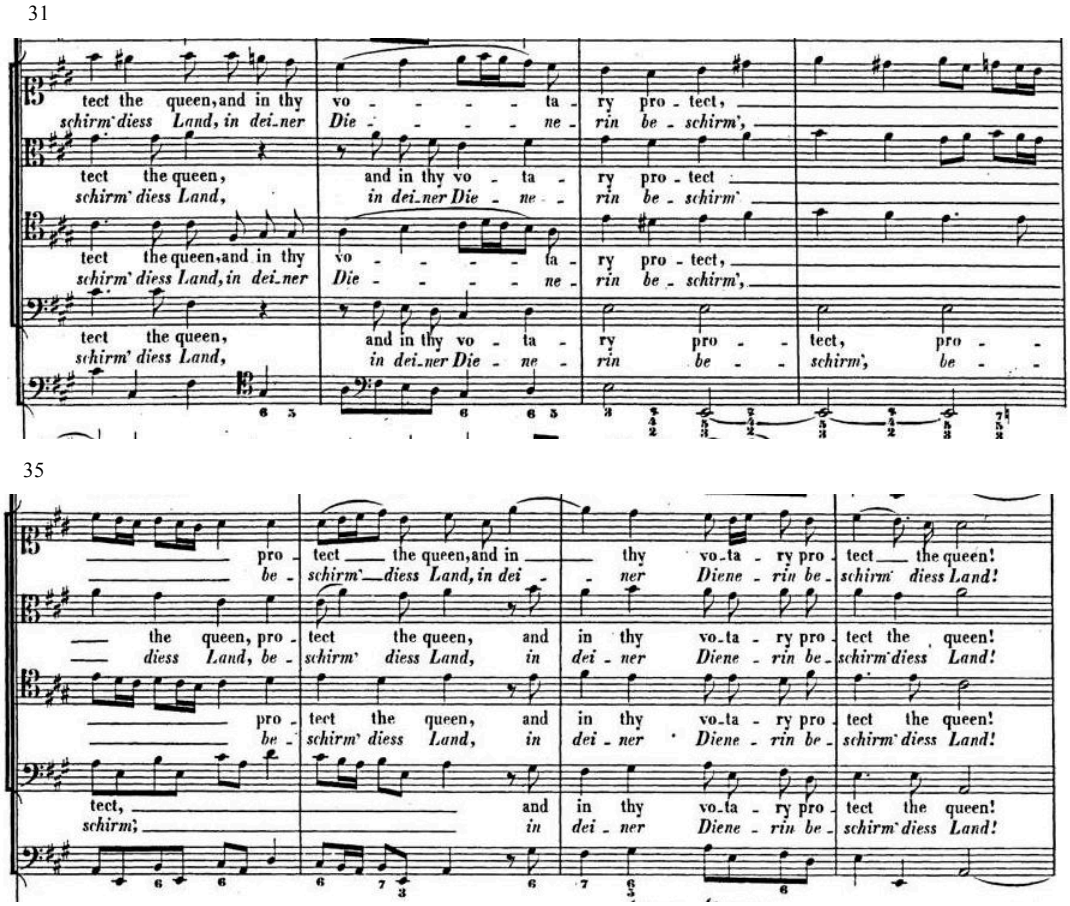


104



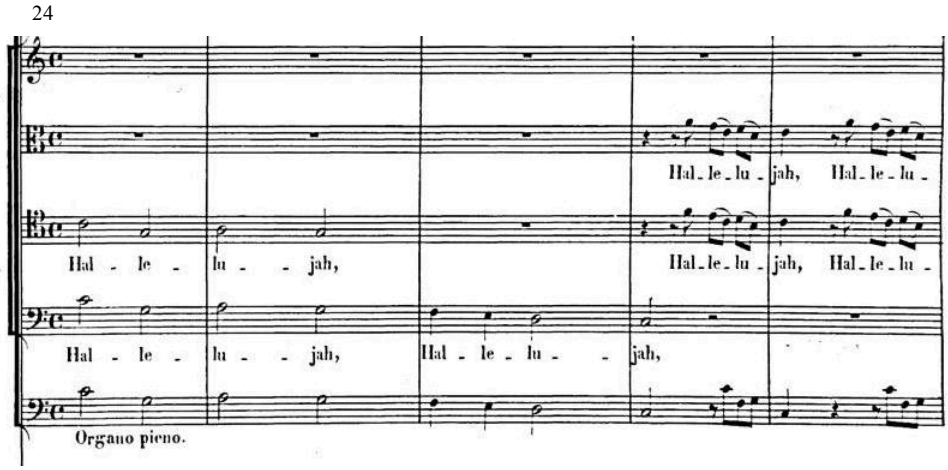
Példa a második típusra a „Cheer her, oh Baal…” tétel a 32. ütemtől. A négyszólamú anyagban a szoprán+tenor alkotja az egyik szólampárt, az alt+basszus pedig a másikat (31-32. ütem), majd három+egy szólam jellegű szerkesztés következik (33-34. ütem).

10.18132/LFZE.2011.5
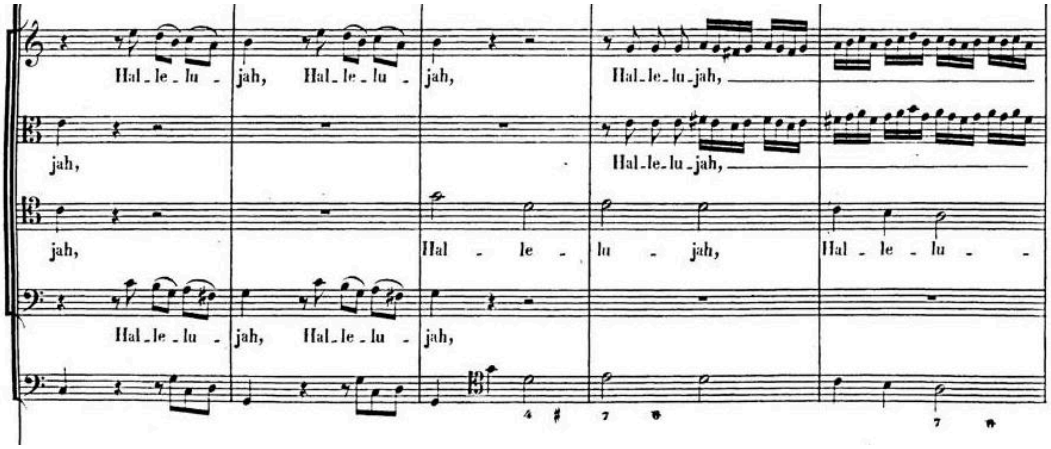


Rövidebb példák a *Saul*-ban is vannak, melyben gyakoribb az első típus:

„How excellent thy name, oh Lord!” (2.), 27-34. ütem
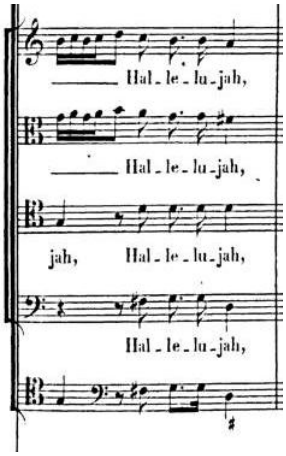


10.18132/LFZE.2011.5

29
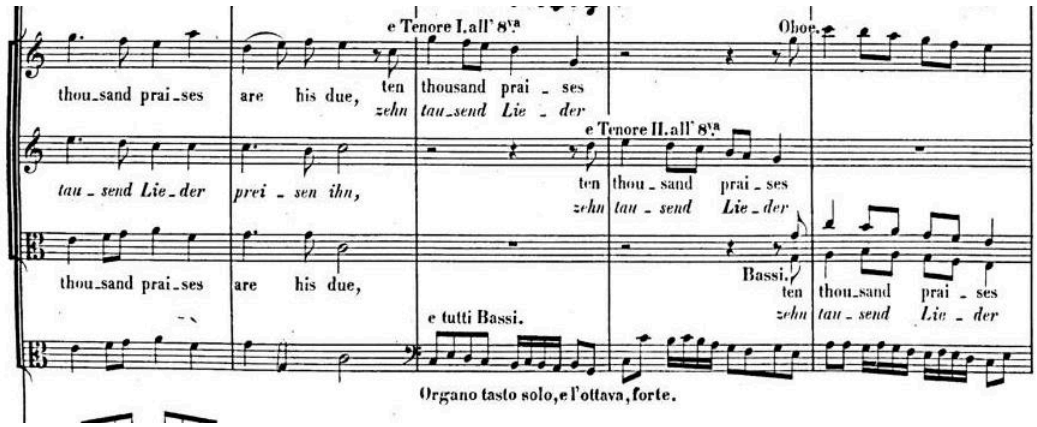


34
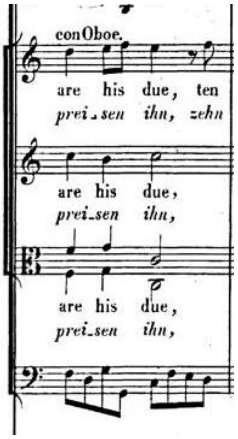


„Welcome, welcome…" (37-40. ütem)

35
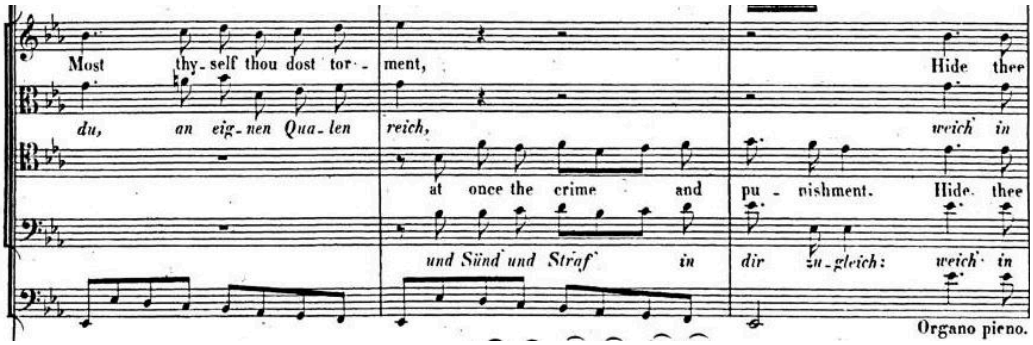


10.18132/LFZE.2011.5

40
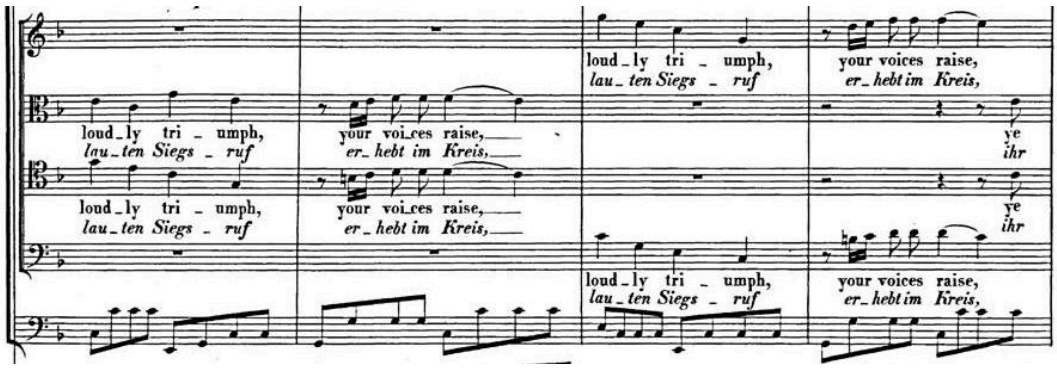


„Envy!" (16-18. ütem)

16
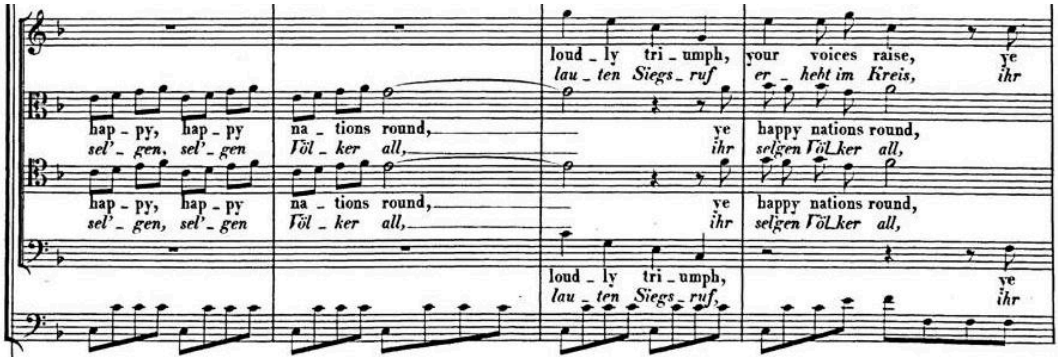


A következő igen szemléletes példa az *Alexander Balus*-ból való. A „Ye happy nations round…" tétel több része szólampáros szerkesztésű. Néhány rövidebb, négyszólamú homofon szakasz van benne: például a tétel eleje és az „in choral symphony resound great Alexander's praise" szövegrész megzenésítései.

19



10.18132/LFZE.2011.5

23
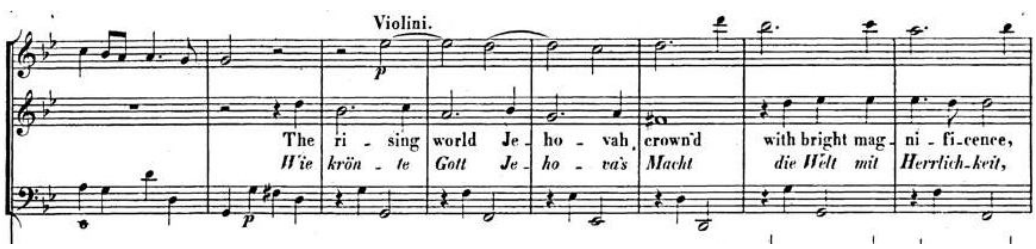


A *Solomon*-ban már nem találkozunk ezzel a szerkesztésmóddal. Úgy tűnik, hogy Händel kezdeti kóruskezelésére volt a legjellemzőbb ez a technika, mely a homofónia és a polifónia közötti átmenetet képviseli.

4. A kánon szerepe

Händelnél nagyon gyakori, hogy kánon indít egy-egy polifon szakaszt, mely maradhat kánon, vagy továbbfejlesztve fúgaexpozícióvá válhat. Az viszont nagyon ritka, hogy teljes fúgát komponáljon a szerző. Mivel többféle imitáció kezdete is lehet a kánon, ezért itt csak azokat a részleteket említem meg, amelyek kánonok maradnak.
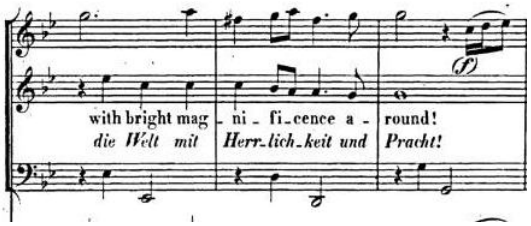
Athalia, „The rising world Jehovah crown'd…" (10-18. ütem)

8
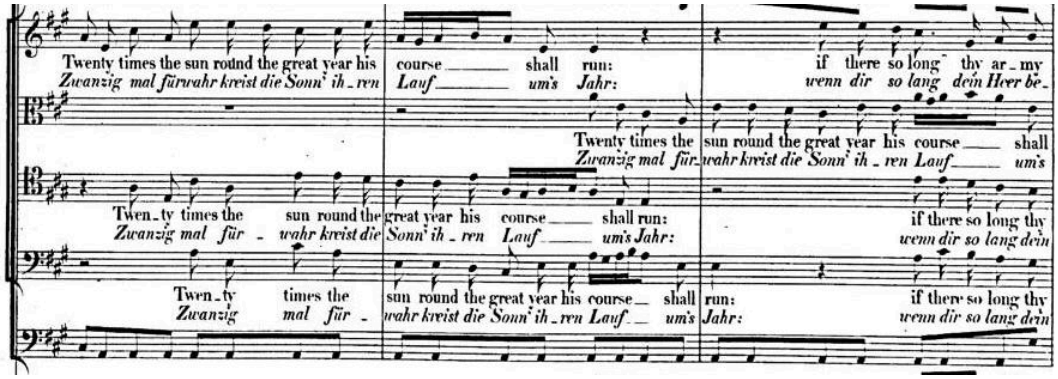


10.18132/LFZE.2011.5

16
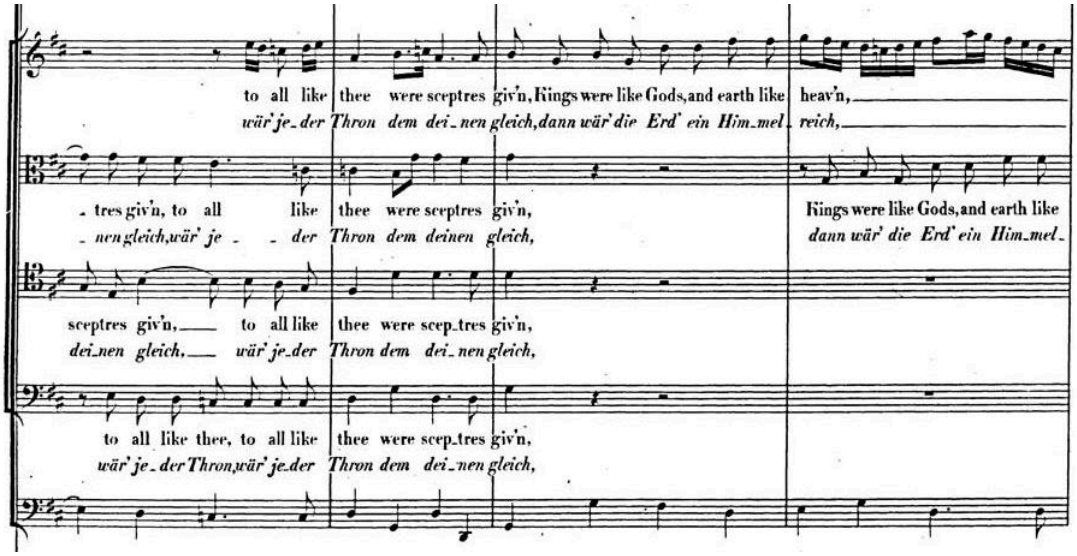


Belshazzar, „Behold, by Persia's hero made…" (27-29. ütem)

27



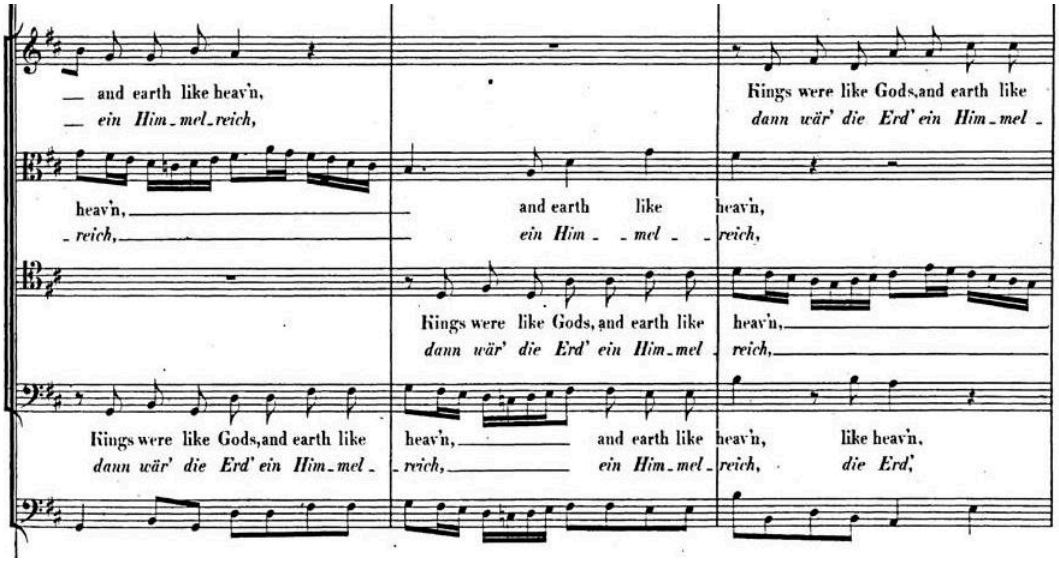
„Oh glorious prince…" (23-30. ütem) – érdekessége, hogy a háromszólamú kánon felhangzik D-dúrban is, mintha az előzőnek lenne a comese.

21
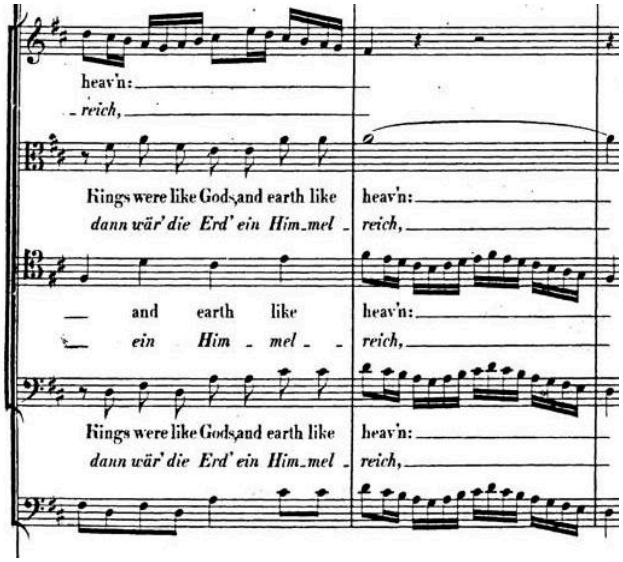


10.18132/LFZE.2011.5

25
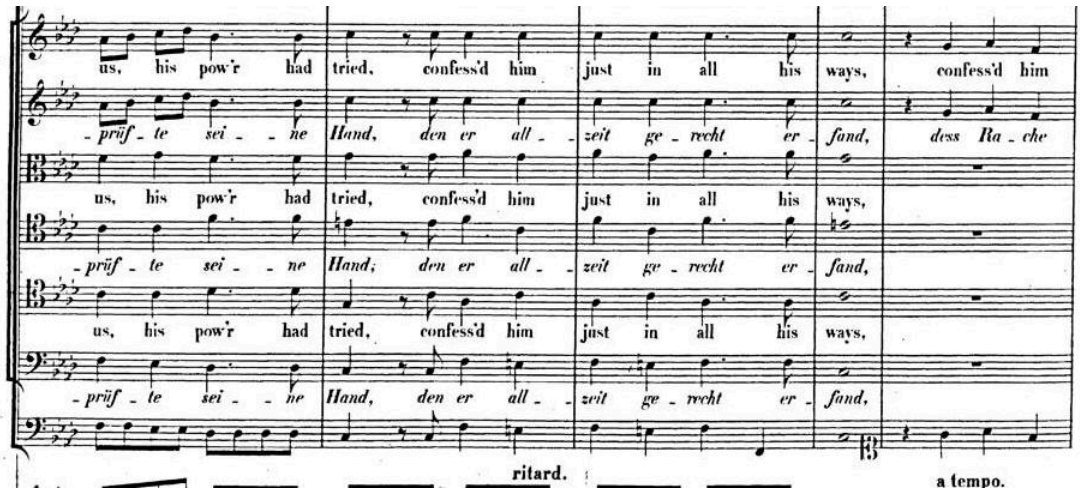


28
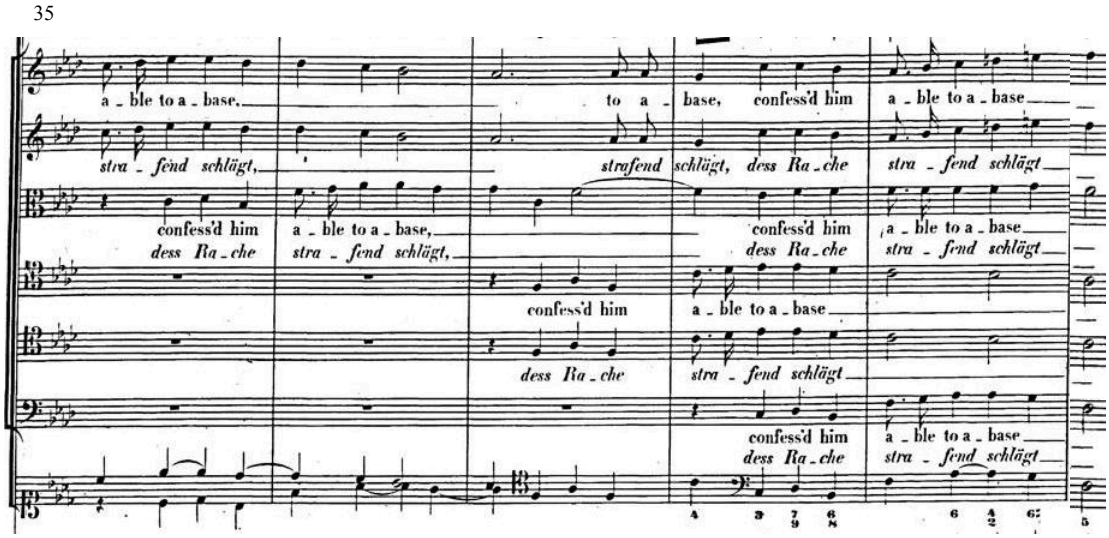


Kvintkánon szól a „Recall, oh king!” tétel végén (34-40. ütem)
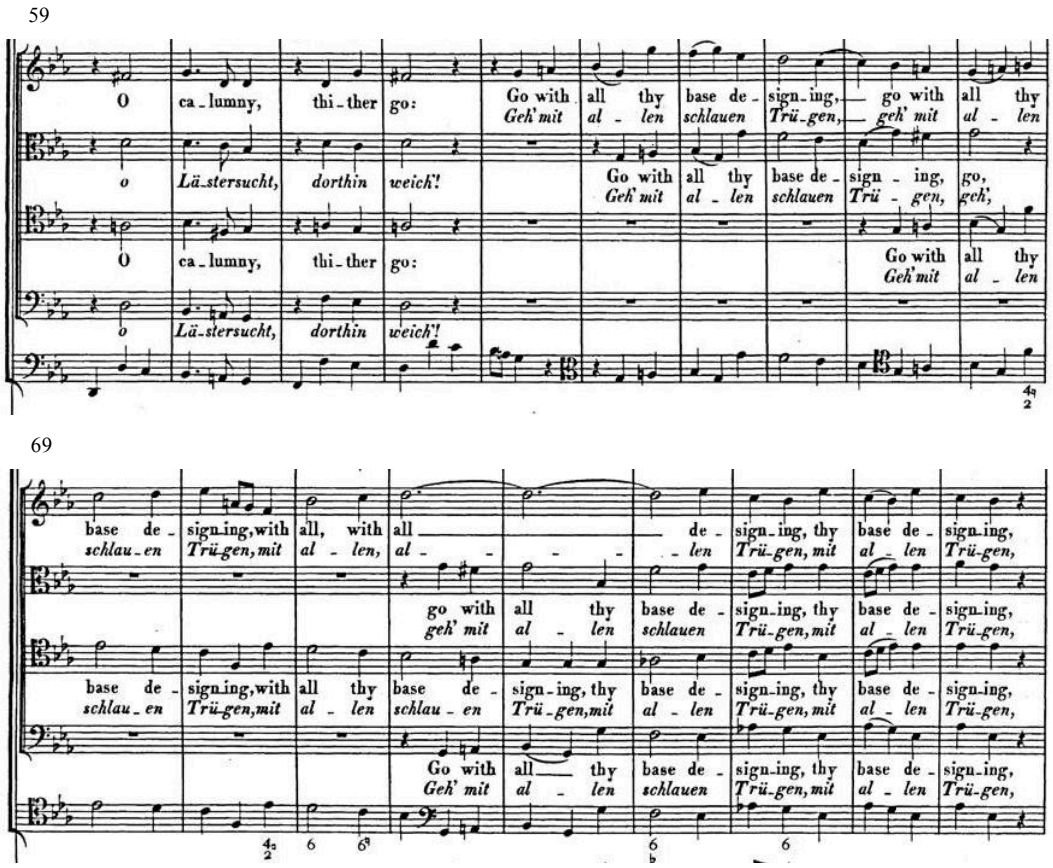
30



10.18132/LFZE.2011.5
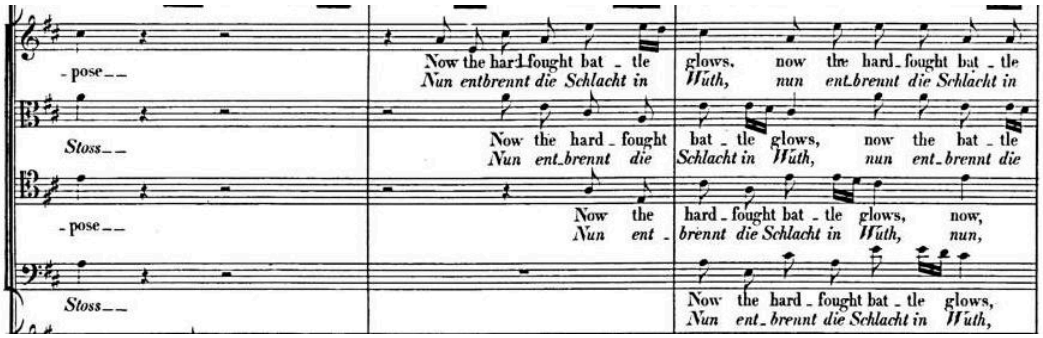


Alexander Balus, „O calumny…" (63-75. ütem)
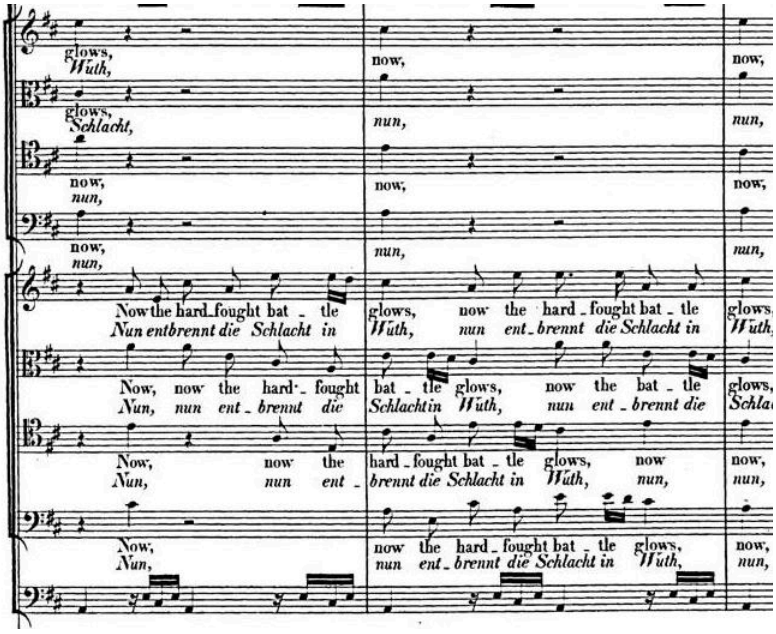


Solomon, „Now a diff'rent measure try…" (29-32. ütem, majd 46-52. ütem)

10.18132/LFZE.2011.5

28
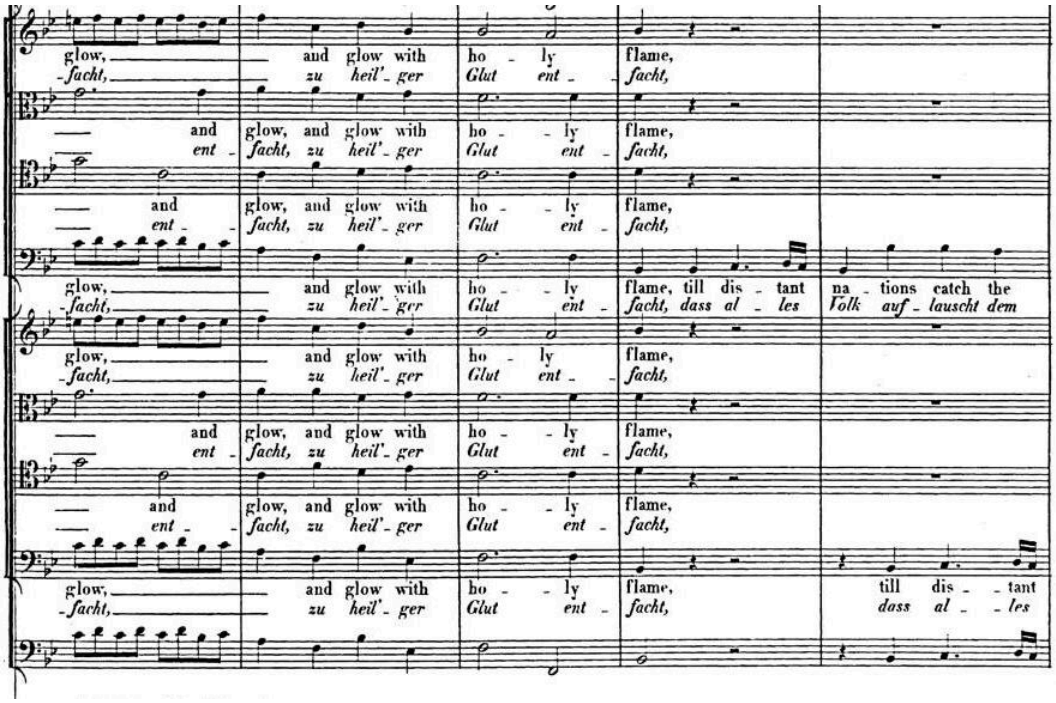


31
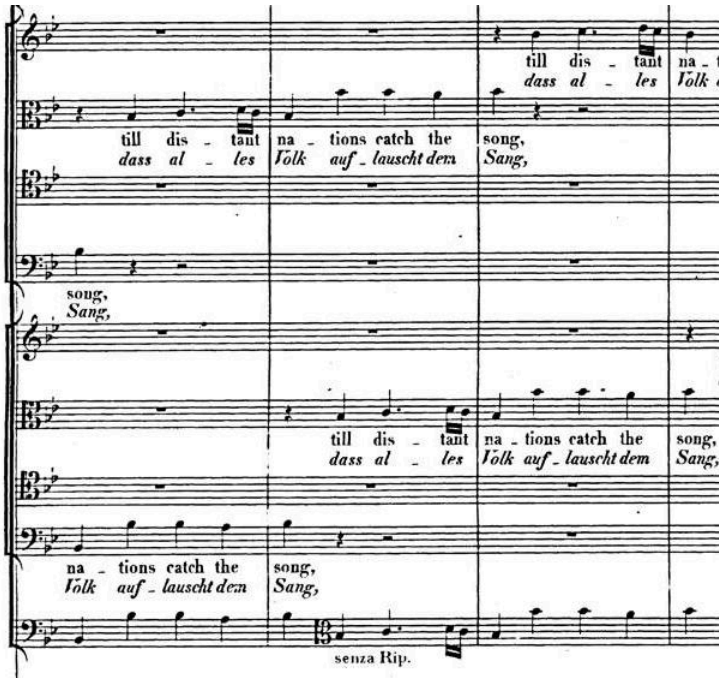


„With pious heart, and holy tongue…" (a 91. ütemtől)

88



10.18132/LFZE.2011.5

93



5. Fúgaexpozíció

Gyakori Händel kórusaiban, hogy csak fúgaindítás van, de folytatás nincs. Elhangzik egy dux, egy comes, esetleg még egy dux vagy comes, aztán összeáll a kórus homofonná, a fúgatéma pedig többé nem jelenik meg. Az *Athalia*-ban ilyen a „Cheer her, oh Baal…" kezdete. A szopránban indul a dux (5. ütem), melyet a basszus követ egy ideig pontos kánonnal. Az alt hozza a comest (9. ütem), bár csak a kezdete felel meg a duxnak. Ezt a szólamot a tenor követi szintén nem pontos kánonnal. Újabb comes következik a szopránban (11. ütem), aminek kánonja a basszusban szól. A kánon használata miatt ebben a tételben inkább dux- és comes-területekről beszélhetünk. A fúgaexpozíció utáni ütemekben Händel a dux kezdőmotívumából kánont hoz létre (basszus, 16. ütem; szoprán, 17. ütem; tenor, 18. ütem). (1. kotta)

A *Saul*-ban az egyik legérdekesebb a második felvonást záró kórus, mely több polifon szakaszra oszlik. Már a tétel kezdete is imitációs szerkesztésű: a 9. ütemtől pontos kvintkánonok követik egymást. Az *Andante larghetto*-szakaszban a témát az alt hozza,

10.18132/LFZE.2011.5

melyhez a kontraszubjektum a szopránban hallható. Ennek jellegzetessége az eltolt ritmus. Csupán egy fúgaexpozíció hangzik el ennek a résznek a szövegére: dux-alak van az altban (57. ütem) és a basszusban (68. ütem), comes pedig a szopránban (62. ütem) és a tenorban (79. ütem). (2. kotta)

A „Nor End, but with his own destruction…" rész szintén egy fúgaexpozíció szoprán, alt, tenor, basszus belépési sorrenddel. Ennek végén visszatér az előbbi fúgaexpozíció vége (111-136. ütem). Utána újra megjelenik a „Nor End…" kezdetű szakasz, mely a 153. ütemig pontos ismétlés. A tétel végén még hallható a téma egy szólamparós szerkesztésű részben: előbb a basszusban (155. ütem), majd a szopránban (157. ütem) – itt is szerepet kap tehát a kánonszerkesztés. (3. kotta)

A *Belshazzar* „Sing, oh ye heav'ns…" tételének egyik polifon szakasza (79-97. ütem) fúgaexpozíció. Miután mind a négy szólam belépett, még hallható a dux témafeje a szopránban (87-89. ütem), aztán az altban (91. ütem), majd a basszusban (93. ütem), de az expozíciót követő homofon szakasszal le is zárul ez a szövegrész. (4. kotta)

Szintén fúgaexpozíció található az „Oh glorious prince!" kórus egyik polifon szakaszában (66-81. ütem). (5. kotta)

Az *Alexander Balus* zárókórusának „Amen"-szakasza indul fúgaexpozícióval. A szopránban induló duxot (g-moll) az altban a comes követi (d-moll), aztán egy újabb dux-comes pár következik (tenor és basszus), bár a basszus témája már rövidebb. Később már csupán egy-egy rövid motívum hangzik fel, mely a témára emlékeztet, ám teljes téma már nem. (6. kotta)

A *Solomon* „Thus rolling surges rise…" tételében a kórus belépése fúgaexpozícióval indul. A 23. ütemben a szoprán mutatja be a témát (Esz-dúr, dux), melyet az alt reális válasza követ a 27. ütemben (B-dúr, comes). Hamar visszatér az Esz-dúr, mivel a tenor szólam a comes után a várt négy ütem helyett már két ütem múlva belép (Esz-dúr, dux). Ezt újra négy ütem eltéréssel követi a basszusban hallható comes-alak. A B-dúr hangnemet megerősíti Händel a szoprán II-ben felhangzó újabb comes segítségével (35. ütem). A tétel folytatásában már az eredeti témát nem használja a szerző, csupán két töredékét, ám ezek nem elég jelentősek ahhoz, hogy a fúga további formai funkcióját betöltsék (47. ütem, tenor és 49. ütem, basszus). (7. kotta)

10.18132/LFZE.2011.5

6. Fúga

Johann Sebastian Bach nagy kórusfúgáival ellentétben Händelnél nagyon ritka a következetesen végigírt fúga. Az első ilyen tétel az *Athalia*-ban van, az első felvonás végén. A dux a szopránban szólal meg (d-moll), melyet eleinte az alt is énekel, ám az ötödik ütemtől más a szerepe, mivel a tenorban induló kontraszubjektumot folytatja. A comest a basszus hozza (6. ütem, a-moll), melyhez a kontraszubjektumot a tenor adja. A kontraszubjektum anyagából építkezik az átvezető szakasz (basszus, 13. ütem; szoprán, 15. ütem; alt, 17. ütem és szoprán, 22. ütem). Legközelebb csak a 29. ütemben hangzik fel újra a dux, a hozzá tartozó ellenszólammal az altban, némi változtatással (30. ütem). Idáig tart a fúgaexpozíció. A kidolgozási részben először F-dúrban hangzik fel a téma (basszus, 42. ütem) és kontraszubjektuma (tenor, 43. ütem). Ezt különböző ellenszólam-töredékek követik, témák nélkül (47-60. ütem). Comes-alakok is megszólalnak a szubdomináns g-mollban (basszus, 61. ütem; tenor 65. ütem) kontraszubjektumok kíséretében (szoprán és basszus), majd a-mollban, a domináns hangnemben (basszus, 79. ütem). A kidolgozásban tehát csak domináns és szubdomináns alakok vannak. A visszatérést a szopránban felhangzó dux kezdi (96. ütem): ez a szakasz a 117. ütemig pontosan megegyezik a tétel első 22 ütemével. A 101. ütemben megjelenik újra a comes is (basszus), szintén kontraszubjektummal párosulva (tenor). Az utolsó dux már ellenszólam nélkül szerepel, a tétel zárása előtt pedig nem sokkal domináns orgonapont is szól. Händelnél igen ritka, hogy az aranymetszéssel kapcsolatban összefüggéseket lehessen kimutatni. Ebben a tételben a negatív aranymetszésig tart a tonikai és domináns hangnemek, valamint paraleljeik váltakozása. Ezután jelenik meg a szubdomináns terület (55. ütem). (8. kotta)

A *Saul*-ban több fúgaszerkesztésű tétel is található. A „The Youth inspir'd by Thee…" tételben található fúga jellegzetessége az, hogy megtalálhatjuk benne a fúgaexpozíciót (11-30. ütem) és a kidolgozást (a 31. ütemtől), de nem tér vissza a dux. A dux (tenor) után egy ütemmel belépő comes (basszus) strettaként indul, és ez a vonás a szoprán-alt viszonyában is megegyezik (22-23. ütem). Gyakori Händelnél a lefelé tartó skála, ez itt a kontraszubjektum témáját adja („And headlong drove…"). A kidolgozási részben a téma különböző variálásaival találkozhatunk. Indításuk általában pontos, folytatásuk viszont eltérő. Például comes-indítás szól a szopránban (31. ütem), a basszusban (37. ütem), aztán a tenorban (57. ütem). A kontraszubjektum is változatos formákban jelenik meg: a dallamos mollra épülő alt

10.18132/LFZE.2011.5

(65. ütem), mely az anyagából építkező stretta első tagja. Ezt kétütemenként újabb belépések követik szoprán, tenor, basszus sorrendben. Az utolsó tag fölött tercelve hallhatjuk a dallamot a szopránban – ez már a szólamparós szerkesztés egyik példája, melyet homofon lezárás követ. A duxnak csak a kezdetét halljuk a basszusban (50. ütem), ám a téma negyedik ütemében a duxra jellemző kvartlépés helyett kvint szól, mely a comes jellegzetessége volt. Ezt követően még kétszer elhangzik a comes indítása (tenor, 56. ütem; basszus, 60. ütem), ám a dux eredeti formájában és hangnemében nem tér vissza. Ezért a fúga a kidolgozás szintjén marad. (9. kotta)

Egy másik példa az első felvonás zárókórusa („Preserve him for the glory…"). Ebben szabályos fúgaexpozíció van dux-comes-dux-comes alakokkal (1-18. ütem). A kidolgozásban a dux változatos fajtáit lehet felfedezni, például dúr alakja kánonként szólal meg (28-35. ütem); ezt a szubdomináns hangnemű dux kánonja követi (36-41. ütem). A dux teljes terjedelmében nem tér vissza az eredeti hangnemben, mindig csak az eleje szólal meg. Először a basszusban (48. ütem), aztán a szopránban (49. ütem), később pedig az altban (56. ütem) és a tenorban (56. ütem) tűnik fel. A tétel végén a basszus majdnem a teljes témát megszólaltatja (59. ütem). Ennyi eredeti témaindítás akár betöltheti a fúgában a visszatérés szerepét is. (10. kotta)

A *Belshazzar* „By slow degrees…" tételének *Allegro*-szakasza az egyik kórusfúga. Érdekes, hogy a comes (96. ütem, alt) után újra comes következik (101. ütem, basszus), majd két ütemes késéssel dux hallható (109. ütem). A fúgaexpozíció utáni szakaszban eleinte témafejek vannak (a 118. ütemtől), majd a 120. ütemben újra megszólal a dux-alak a basszusban, oktávváltásokkal. Ezt tekinthetjük a fúgában visszatérésnek, mely után ismét csak témafejek vannak. A 125. ütemben indul még egy témafej az altban, ami folytatódik a szopránban, bár egy kis eltéréssel a duxhoz képest. (11. kotta)

A *Solomon* egyik fúgája a „Draw the tears from hopeless love…" tétel, melyben polifon és homofon szakaszok váltakoznak. A tenor szólam mutatja be a g-moll témát (dux), melyet két ütem eltéréssel az alt követ (comes) c-mollban. A szubdomináns hangnemek használata a tétel folyamán jelentős szerepet kap. Domináns hangnemet nem is használ Händel. A harmadikként belépő szoprán II szólam három ütem eltéréssel hozza a dux-alakot, mely után ismét két ütem múlva szólal meg egy comes-alak (basszus). A fúgaexpozíció végén a szoprán I comes-alakot mutat be. Ezt homofon szakasz követi, melynek érdekessége, hogy a basszus szólam még egyszer megszólaltatja az imitáció alapjául szolgáló dallamot, immár f-mollban (12. ütem). A téma már csak elvétve szólal meg a tétel folyamán, ám annál érdekesebb hangnemekben: a 24. ütemben a tenor b-mollban hozza, két ütemmel később a

10.18132/LFZE.2011.5

basszus esz-mollban, végül a 30. ütemben újból a tenorban hangzik fel, eredeti hangnemben. Ezt tekinthetjük visszatérésnek, mely után már csak a tétel homofon zárása következik. (12. kotta)

Egy másik fúga a műben rögtön a nyitókórusban található. Meglehetősen érdekes, ugyanis Händel három téma kombinálásával hozza létre azt. A fúgaexpozíció a 21. ütemtől a 24., illetve a 29. ütemig tart, mivel az a jellegzetessége, hogy elhangzása után megismétlődik szólamcserékkel. Az egyik téma a 21. ütem felütésével indul a két tenor szólamban (B-dúr). A második téma a szoprán I-ben hallható a 21. ütemtől (B-dúr). A harmadik témának van leginkább kontraszubjektum-jellege, ezt az alt I mutatja be a 22. ütemtől (B-dúr). A szólamcserés szakaszban (25-30. ütem) az első témát a szoprán II, a másodikat a két basszus, a harmadikat a szoprán I és az alt II hozza. A fúgaexpozíciót a két homofon kórus váltakozása követi (30-40. ütem). A második polifon szakasz lehet a fúga kidolgozási része (41-50. ütem). Ebben ugyanúgy követi egymást a három téma, mint a fúgaexpozícióban (az ismétlések is), de mindegyik a szubdomináns hangnemben, Esz-dúrban szól. Az 51. ütemtől ismét B-dúr tonalitásban szólnak a témák azzal az eltéréssel, hogy a harmadiknak csak az eleje hangzik el (52. ütem, a két alt szólam). Ez a fúga visszatérését is jelenthetné, ám ezután még hallható a három téma g-mollban (a 60. ütemtől), majd a tétel zárása előtt szubdomináns hangnemben (a 83. ütemtől). Az első téma domináns irányba nyitásának köszönhetően a tétel zárása mégis B-dúr annak ellenére, hogy a három téma utoljára szubdomináns hangnemben jelent meg. (13. kotta)

Érdekes a „Throughout the land Jehovah's praise…" tétel is, mely Händeltől szokatlan szigorú polifóniában íródott. Első része a 33. ütemig tart, kidolgozása a 86. ütemig, visszatérése pedig a 87-118. ütemig. Minden szakaszt kánon indít. A dux a tenorban van, melyet az ötödik ütemtől pontosan megismétel a szoprán egy oktávval feljebb. A comes-alakot az alt mutatja be (15. ütem), ezt pedig a basszus ismétli meg (19. ütem). Különlegessége, hogy a szubdomináns hangnemben szól. A 33. ütemtől kezdődően kétütemes eltérésekkel lépnek be a szólamok (kánon), és C-dúrban hozzák a témát. A basszusban (49. ütem) és az altban (53. ütem) jelenik meg először a moll-alak (a-moll, comes), melyet több követ még.[105] Jelentősebb ezek közül a basszusban megszólaló dux d-mollban (65. ütem). Ezt a szoprán kánonja követi, bár ez a téma valamivel rövidebb (69. ütem). A visszatérés elején oktávtöréssel hangzik fel a dux (basszus), melynek kánonja a szopránban hallható (91. ütem). (14. kotta)

[105] A tétel érdekessége, hogy negatív aranymetszés pontján jelenik meg először moll hangnem, mégpedig domináns paralel.

10.18132/LFZE.2011.5

X. Skála-motívumok, passacaglia-jellegű basszustémák

1. Skálamotívumok használata

Szólampáros szerkesztés

Imitáció alapjául szolgáló téma

Polifon szakasz lezárása

Kórustétel zárása

2. Passacaglia-jellegű basszustémák

1. Skálamotívumok használata

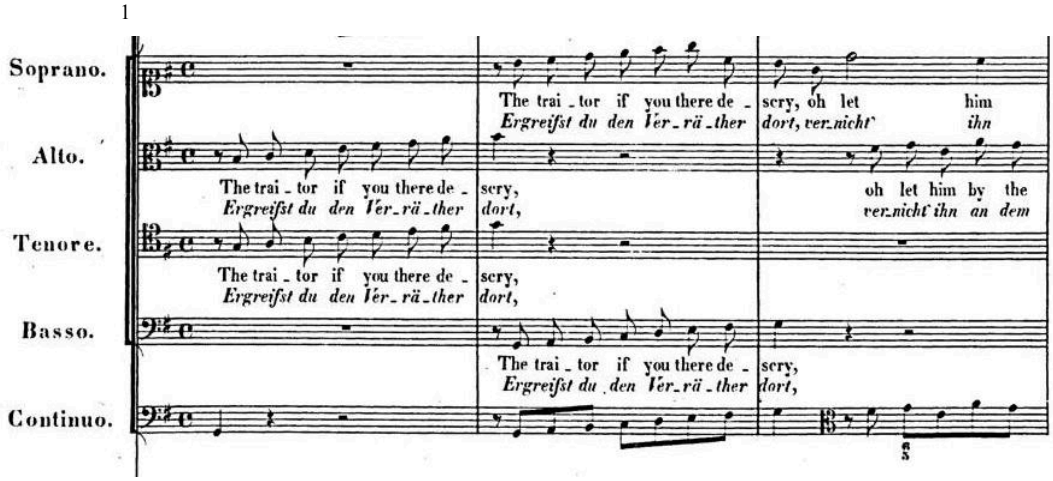
Händel oratóriumainak kórusaiban több helyen megfigyelhető skála-motívumok használata. Sok dallam csupán hexachord terjedelmű, de vannak 10-11 hangból álló skálák is. (Ezek mindenképpen megkülönböztetendők a barokk Figura-tanban *tirata* néven ismert alakzatoktól.) Legtöbbjük valamely imitációs témában szerepel, így az adott polifon szakaszon belül többször is elhangzik. Ha ezek a motívumok nem különböznek a témától, akkor külön nem említem meg azokat. A felsorolt típusok közül nem mindegyik található meg egy-egy oratóriumban. Az elemzés során kronológiai sorrend alapján tekintettem át a műveket.

10.18132/LFZE.2011.5

Szólampáros szerkesztés

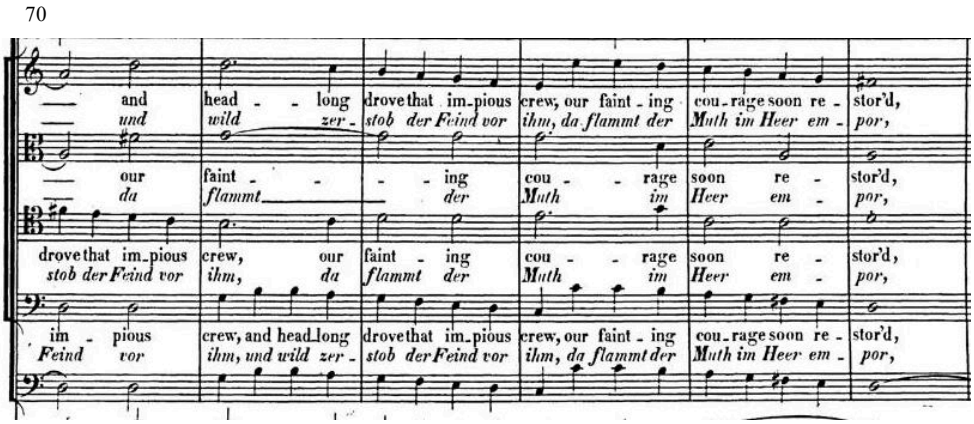
Athalia

Az egyik legszemléletesebb példa erre a típusra a „The traitor…” kezdetű tétel. Csupa felfelé futó skálából áll ez a kórus, melyben többféle kombinációban is szerepelnek szólampárok: alt és basszus, alt és tenor, tenor és basszus, szoprán és basszus.
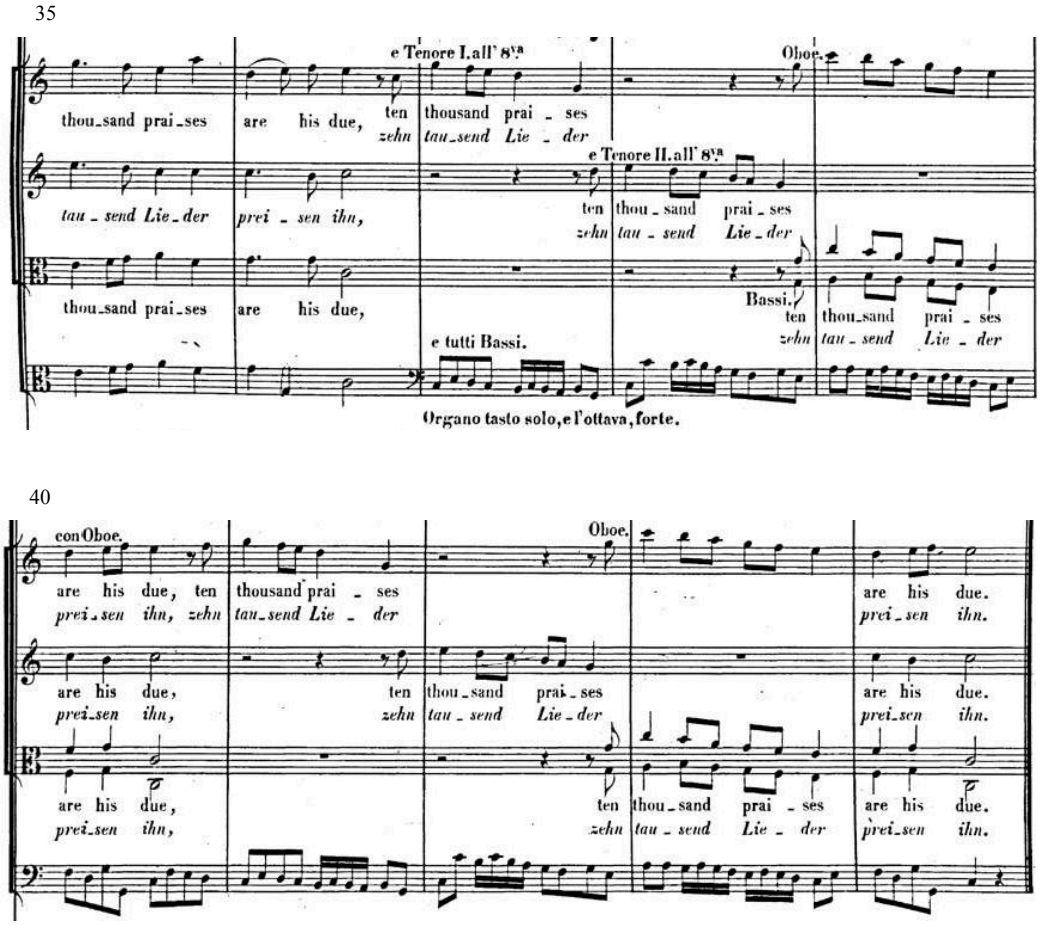


Saul

A „The Youth inspir’d by thee…” kezdetű tételben a szólampáros szerkesztésmód összekapcsolódik a skálát felhasználó imitációs szerkesztéssel. A 71. ütemben a szoprán és a basszus alkot egy párt a skála éneklésekor.



10.18132/LFZE.2011.5

A tízezrek fölött győzelmet arató Dávidot éljenző kórusban előbb a szoprán 2 és a tenor 2, majd az alt és a basszus alkot egymással szólampárt (38. és 42., valamint 39. és 43. ütem).
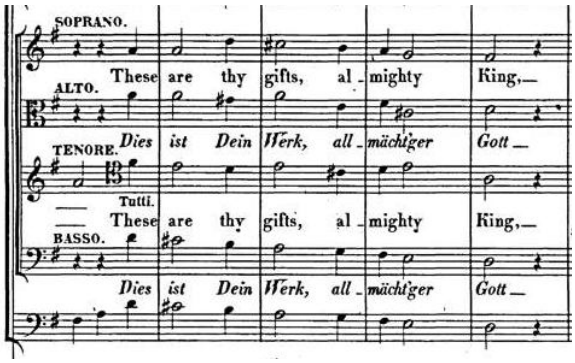


A második felvonást záró kórusban a tenor és a basszus alkotta szólampárral találkozhatunk (155-156. ütem). Ez a párosítás azért kivételes, mert általában a basszus és a szoprán szokott együtt szerepelni. E részlet kottája a polifon szakasz zárását bemutató példák között található.

Alexander Balus

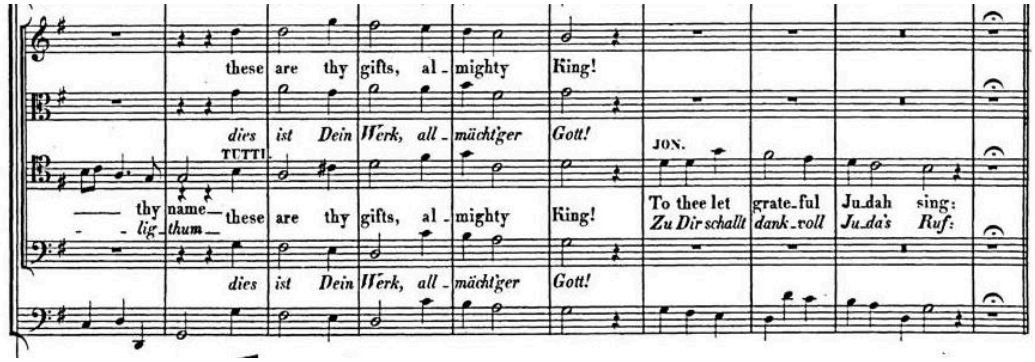
A szólista anyagával induló tételben („Great God…”) a basszus és a szoprán énekel szólampárban hexachord, illetve dúr skálát több helyen is. A basszus dallama teljes, ha D-dúr a hangnem (54-57., 75-78. ütem), de ha G-dúr, akkor oktávtöréssel szól a dallam (91-94., 126-129. ütem). Ezt a motívumot a szólista anyagában is hallhatjuk később (130-132. ütem).

10.18132/LFZE.2011.5

53
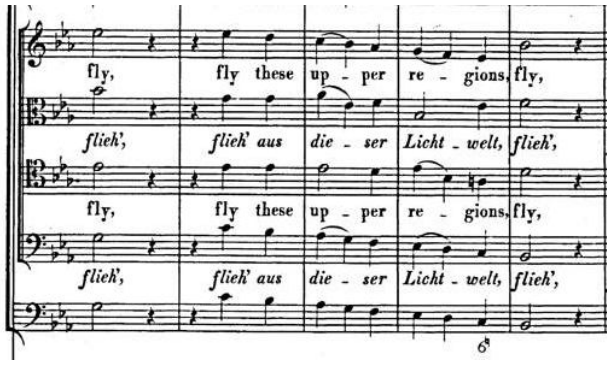


124



A rágalomról éneklő kórusban csak egy helyen szól lefelé tartó skála: a szoprán és a basszus párosításával (42-45. ütem).

41



Solomon

A „Tell it…" tétel zárásában már szólampárban komponálja meg Händel a lezárást: a szopránnal tercmenetben (illetve decima) haladó basszussal közös az utolsó skála megszólaltatása. Ezt szintén *pausa* követi – akárcsak a „Sing, oh ye heavens" tételben.
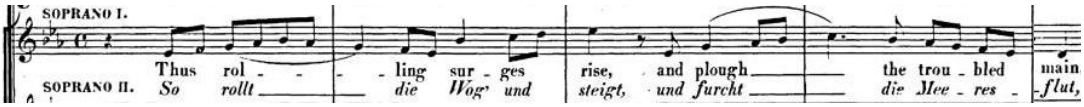
A harmadik felvonás „Music, spread thy voice around…" tételében a szólampáros szerkesztésben kap helyet hexachord dallam. A szöveg mindkét esetben „sweetly flow the lulling sound". Előbb a basszus és az alt (47-50. ütem), majd a tenor és szoprán szólamok

10.18132/LFZE.2011.5

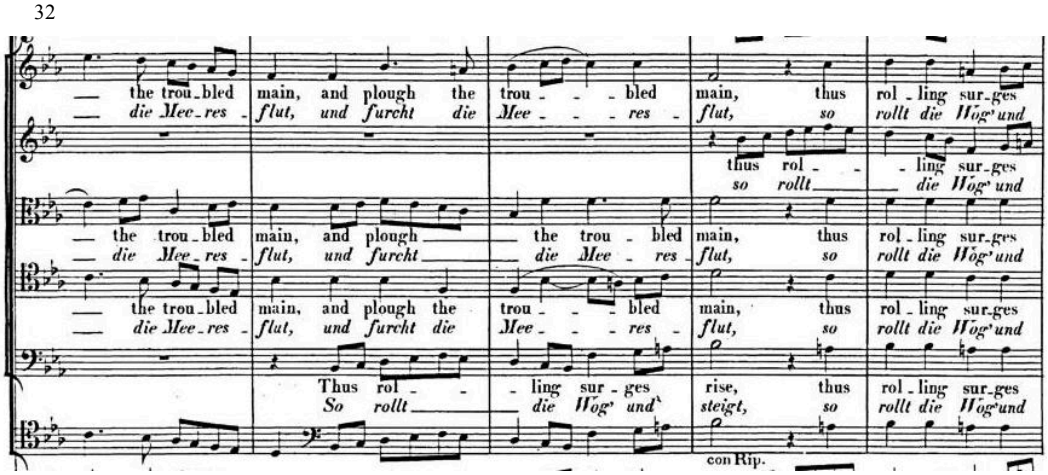
alkotnak párt e dallam segítségével (61-64. ütem). A szárnyaló dallam hasonló melizmája a szólista anyagában is megfigyelhető (11-12. ütem).

A „Thus rolling surges rise…” indítású tételben két helyen figyelhetjük meg a skála és a szólampáros szerkesztésmód kapcsolatát. Először a szoprán és a tenor (32-33. ütem), majd a szoprán 2 és alt között (38-39. ütem). Mindkét esetben a szoprán szólam anyagát (26-27. ütem) imitálja a skála.

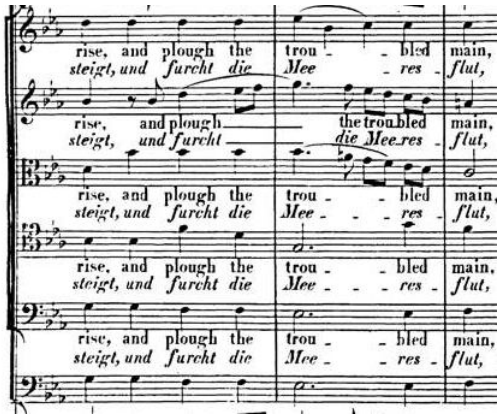
23



32



37
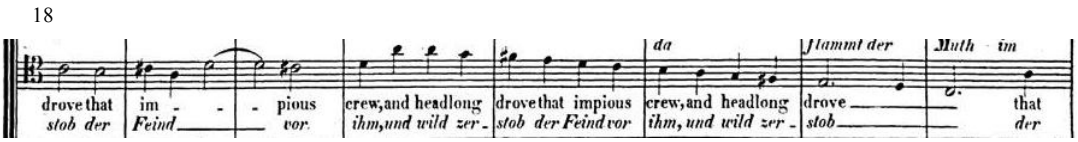


10.18132/LFZE.2011.5

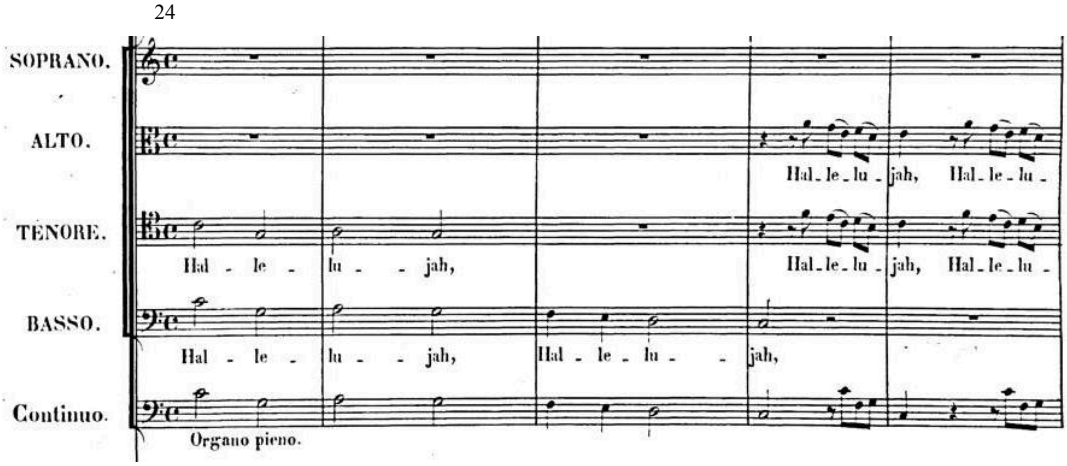
Imitáció alapjául szolgáló téma

Saul

„The Youth inspir'd by thee…" kezdettel indul a mű negyedik tétele, melyet rövidesen polifon szerkesztésű szakasz vált fel. A pogányokat hanyatt-homlok űző zsidókat eleveníti meg Händel a lefelé futó skálával, mely a téma második fele (tenor, 21. ütem).



Szintén polifon szakaszban többször felbukkanó hexachord motívum szól „Hallelujah" szöveggel a következő tételben (24-27. ütem). Ezt a témát a basszus indítja, mely később fanfárszerűen szólal meg egy-egy alkalommal előbb a tenor, majd az alt, végül a basszus szólamban.
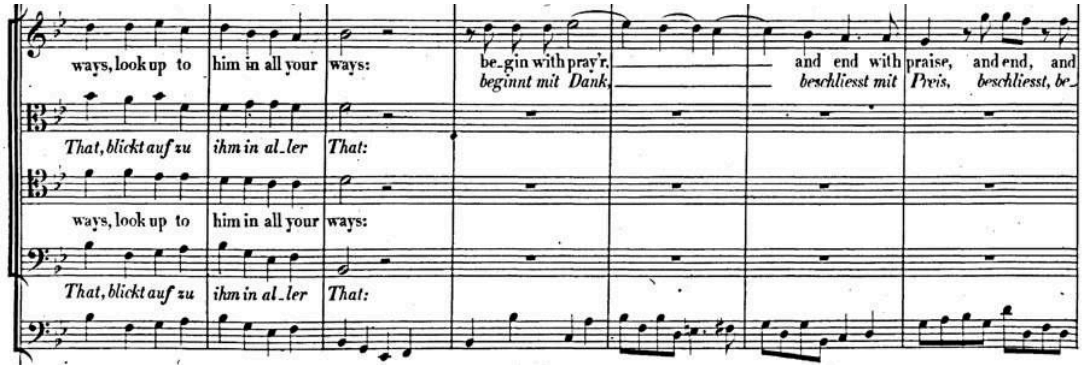


A második felvonást záró tétel 94. ütemében a szoprán indít egy imitációs szakaszt, melyben lefelé tartó skála hallható. A téma minden énekkari szólamban felhangzik, majd a teljes szakasz megismétlődik a 137. ütemtől. E tétel részletes elemzése a *Homofon és polifon tételek szerkesztésmódja* című fejezetben olvasható.

Belshazzar

Az „All empires upon God depend…" kezdetű kórus polifon szakaszát egy olyan téma nyitja, melynek első fele egy lefelé haladó hexachord dallam („begin with pray'r…").
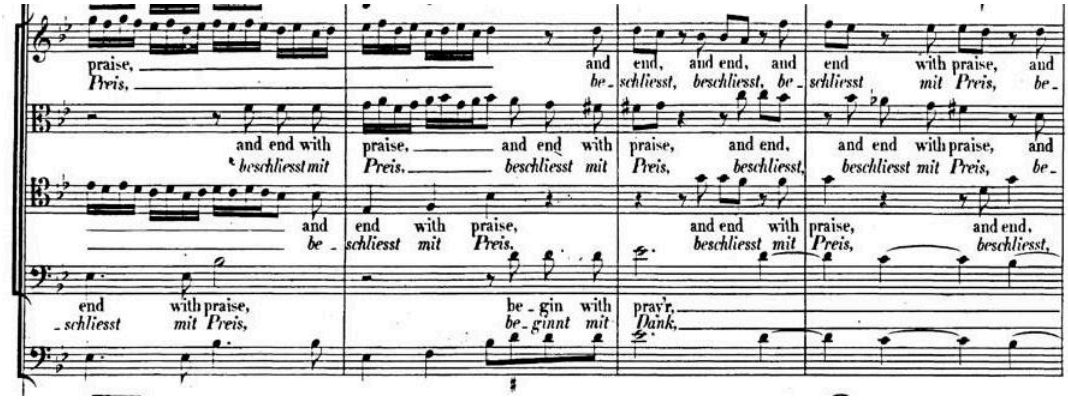
10.18132/LFZE.2011.5

12

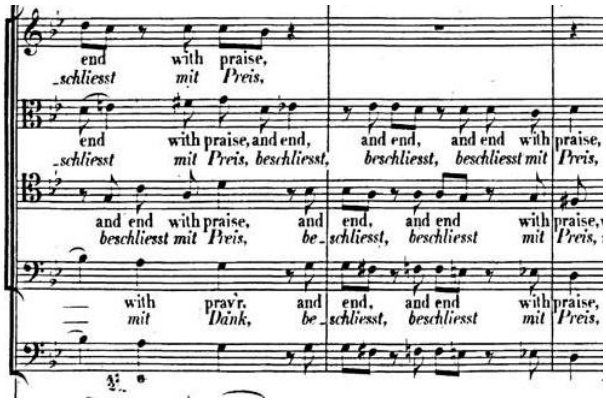


Az imitációs szerkesztés folyamán egyszer különös bővüléssel jelenik meg ez a téma: a basszus szólam hozza a 60. ütemtől kezdve. A téma hexachord dallamához a kromatikusan ereszkedő kvart, az ún. *passus duriusculus* figura csatlakozik. Ez a dallam nem sokkal a tétel zárása előtt hangzik el, és az a szerepe, hogy a kiinduló g-moll hangnembe vezessen vissza. A kórus Isten dicsőítésére szólít fel.

58
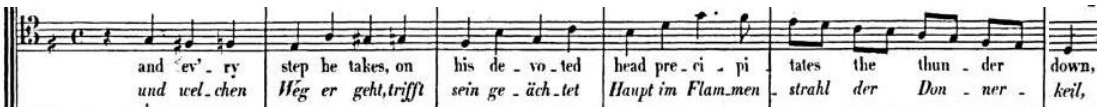


62



10.18132/LFZE.2011.5
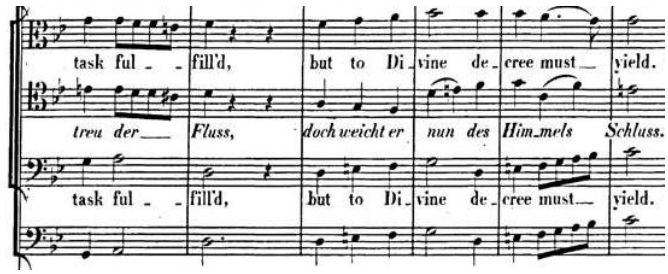
A „By slow degrees…” kórus 94. ütemétől kezdve több szólamban is felhangzik egy lefelé haladó hosszú skála. Maga az imitáció alapjául szolgáló téma sem rövid, a skála pedig 11 hangból áll. A sok egyirányú hanggal és azok irányával Händel talán a lecsapó vihart próbálta megidézni („and ev'ry step he takes, on his devoted head precipitates the thunder down” – „minden megtett lépésénél lecsap fejére a vihar”). A 134. ütemtől egyre sűrűsödnek a skálák, majd homofon zárással ér véget a tétel.

91



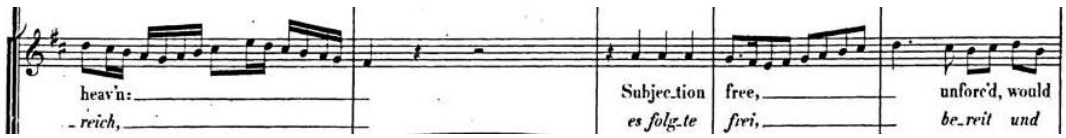
A 3/4-es középrészben találjuk az egyetlen felfelé futó skálát (a basszus szólamban): „but to Divine decree must yield” – „az Isteni határozatnak engedni kell”.

89
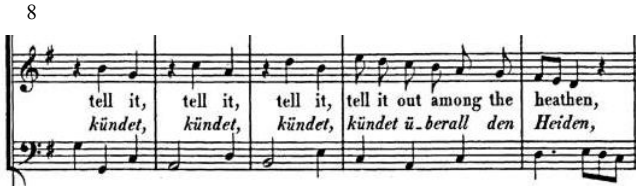


A következő részletben a „free” szóra esik felfelé haladó skála (31. ütem).

28



E műben utoljára a „Tell it…” kezdetű kórusban találhatunk többnyire lefelé haladó skálákat. A szólista anyagát imitálja a többi szólam, melynek szövege kétféle: vagy a mondat első felére („tell it out among the heathen” – „hirdessétek a pogányok között”) vagy csak a „heathen” („pogányok”) szóra írta Händel a skálát.
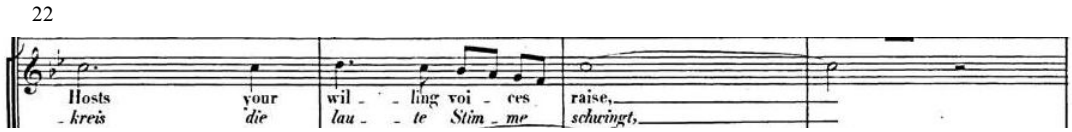
8



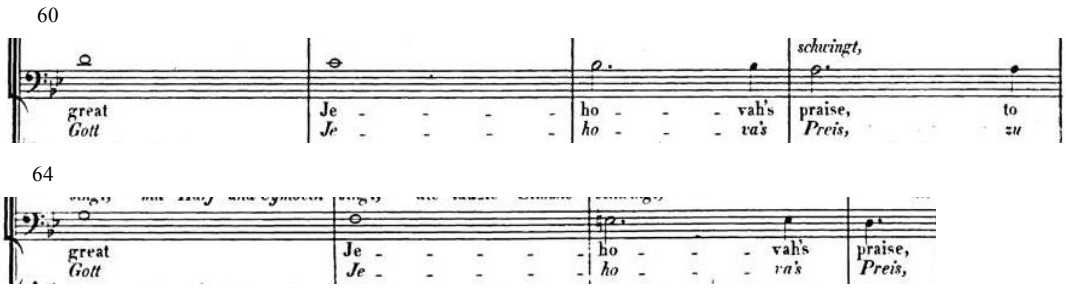
10.18132/LFZE.2011.5

Solomon

Lefelé haladó hexachord dallam szól a „Your harps and cymbals sound…” kezdetű tételben „your willing voices raise” szöveg felett. Először a szoprán 1-ben halljuk ezt a motívumot, mely a kánon témájának második része (23. ütem). A tétel folyamán minden szólamban felhangzik a dallam legalább egyszer.

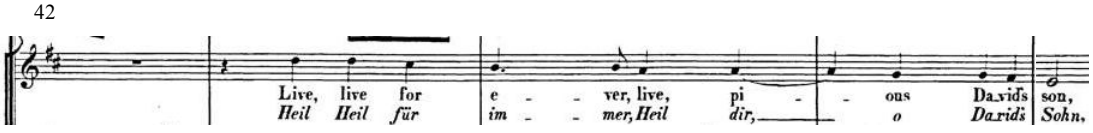


A 60. ütemben új skálát hallunk a basszusban. Terjedelmében (8 ütemnyi) és ritmikájában is (egész hangok a nyolcadok helyett) különbözik a témában megszólaló hexachordtól. Ez a hely körülbelül a tétel pozitív aranymetszéspontjára esik. Ezen a ponton a skála felett megszólaló akkordok segítségével Händel g-mollból d-mollba modulál.



Imitációs szerkesztésű tételben („Throughout the land…”) szól egy újabb skála, bár nem annak témája (basszus 27-33. ütem). Ez a skála az első imitációs szakaszt zárja. A tétel bővebb elemzése a *Homofon és polifon tételek szerkesztésmódja* című fejezetben olvasható.
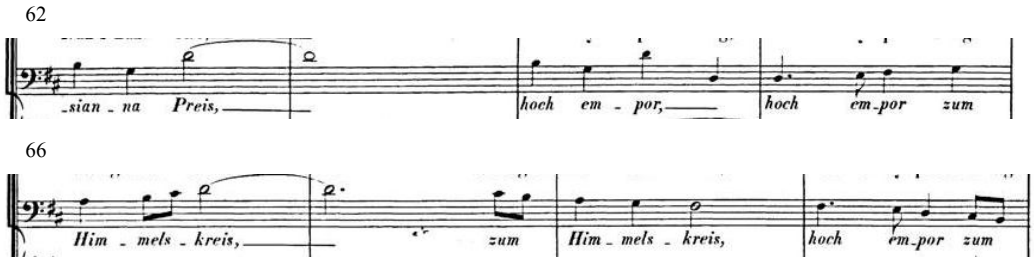
A második felvonás nyitó kórusa Salamont élteti: „Live, live for ever, live, pious David’s son”. A polifon szakasz témája egy skála, melyet a szoprán szólam indít (43. ütem), majd több helyen is megjelenik (alt 46. ütem, basszus 49. ütem, majd újra alt 68. ütem).
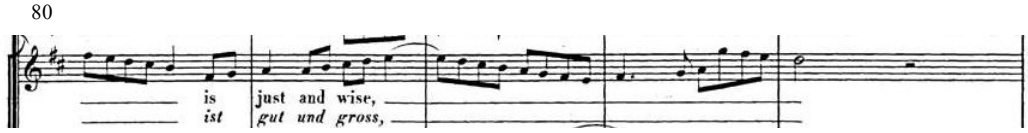


A mű egyik legnagyobb szabású kórusa a „Praise the Lord…” kezdetű. Ebben a tételben két olyan skála van, mely az imitáció alapjául szolgál. Az elsőt a basszus 1 szólamban találjuk a 65. ütemtől kezdve. Ezt követően a megjelenések sorrendjében az alábbi

10.18132/LFZE.2011.5

szólamokban hallhatjuk: basszus 2, szoprán 1 (ehhez szólampáros szerkesztéssel kapcsolódik a szoprán 2), szoprán 2.



A második a szoprán 2-ben indul (81. ütem), majd felhangzik a szoprán 1-ben (87-88. ütem). A tételben ezeken kívül még több skálaindítás is található, azonban egyik sem sorolható be e kategóriákba.

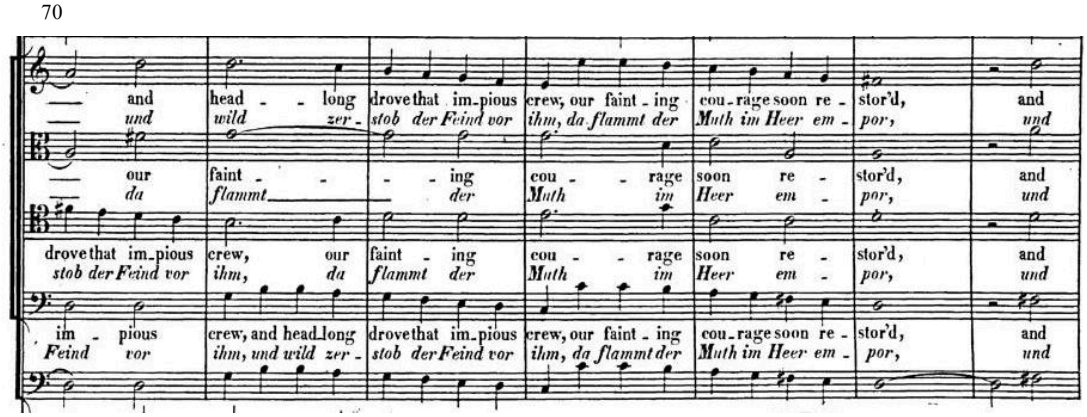


Polifon szakasz lezárása

Ez a fajta skálahasználat viszonylag ritka Händelnél, ám meg kell különböztetnünk a második csoporttól.

Saul
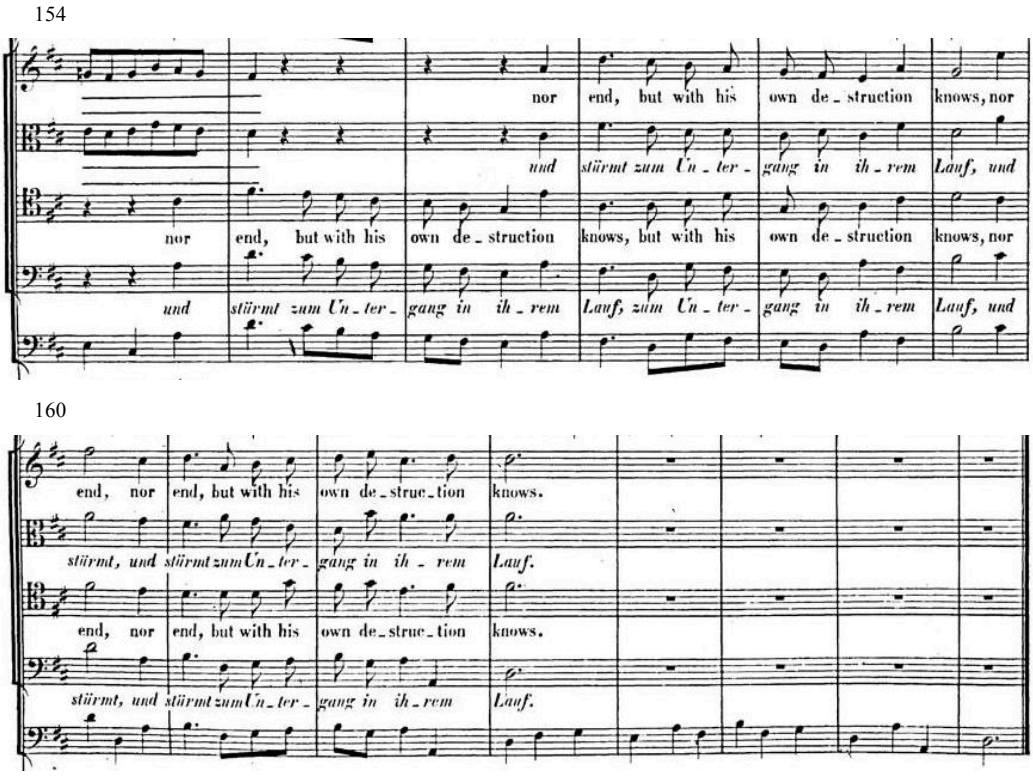
A „The youth inspir'd by thee…" tételben a polifon szakasz végén (71-74. ütem) a szoprán és basszus szólampáros szerkesztéssel énekli a lefelé tartó skálamotívumot, mely az imitáció alapjául szolgált.[106]



[106] A szöveg azonban más: a bátorság erejének visszatértéről szól.
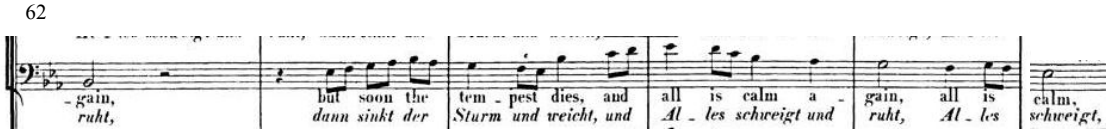
10.18132/LFZE.2011.5

Az „O fatal Consequence of Rage…” kezdetű tétel utolsó szakaszában az imitációs szakaszt zárja a szoprán szólam a téma első felének felelevenítésével (157. ütemtől). Händel gyakran ír kánont imitációs szerkesztésű szakaszokba. Ezt teszi itt is: a basszus dallamát (155. ütem) szólaltatja meg a szoprán is. Ezután már csak a tétel homofon zárása hallható.



Solomon

A „Thus rolling surges rise…” tételben a basszus szólam ereszkedő oktávskálája zárja az imitációs szakaszt (65-66. ütem). A vihar (polifónia?) hamar elül és minden újra csendes (homofónia?) lesz.
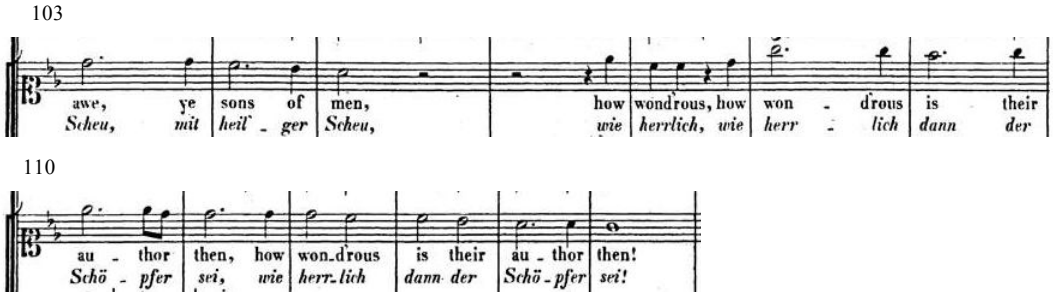


Kórustétel zárása

Néhány hexachord dallam vagy hosszabb skála azt a célt szolgálja, hogy a kórustételt lekerekítse. Ilyenkor a szerző a szoprán szólamba írja, a skála lefelé halad és néhány ütemmel a tétel vége előtt hallható.

10.18132/LFZE.2011.5
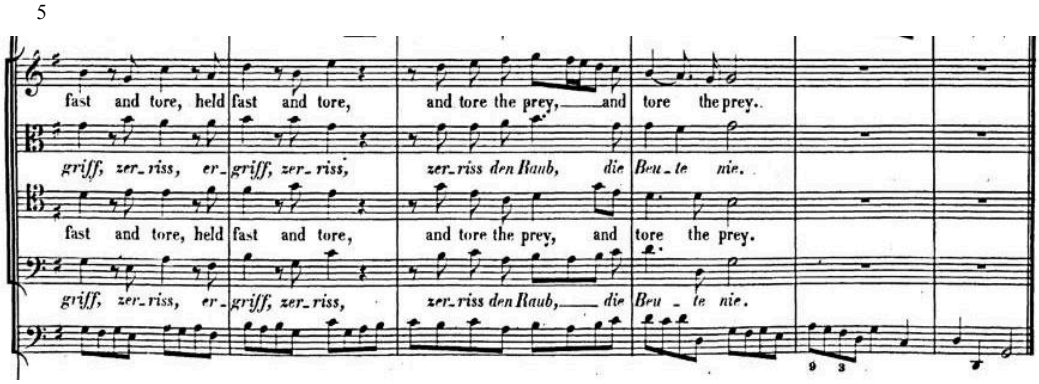
Athalia

A szoprán szólam ereszkedő hexachord dallama zárja a mű első tételét („The rising world…”), melyben a kórus a Teremtő csodálatosságáról énekel.
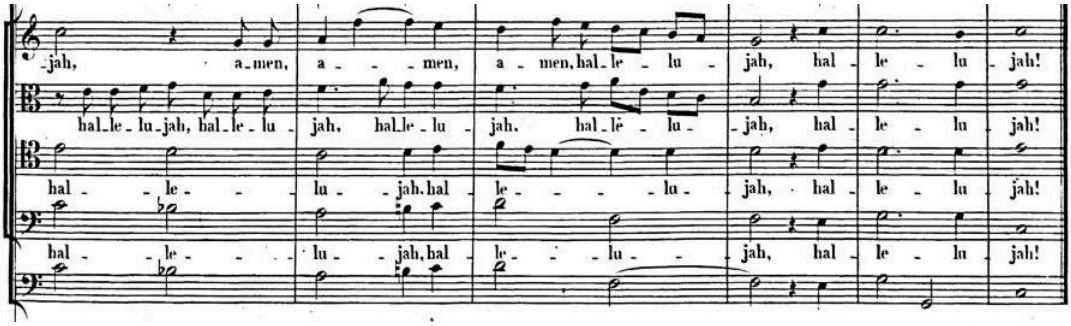


Saul

Saul és Jonatán halálára Dávid király valóban írt egy gyászéneket. Ebből csak egy rövid részletet ragadott ki Händel szövegírója. A kórustételt („Eagles were not so swift…”) a szoprán lefutó skálája zárja.



Belshazzar
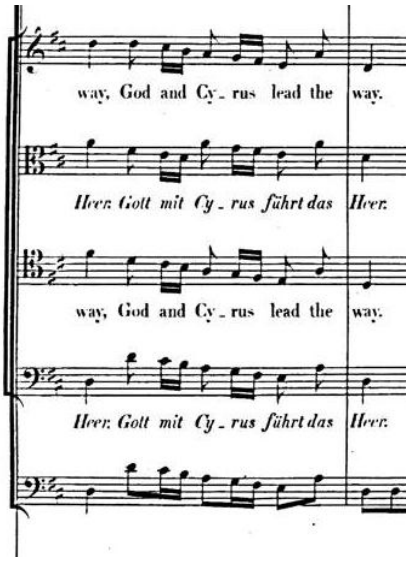
A „Sing, oh ye heavens” tétel zárásában skála kerekíti le a polifon szakasz végét, majd egy negyednyi *pausa* után felhangzik a pár ütemes homofon zárlat. A skála alatt megszólaló harmóniák képviselik a zárlat szubdomináns funkciójú akkordját, a szünet után már csak D-T lépés van.



10.18132/LFZE.2011.5

A perzsákat csatába szólító tétel („To arms”) zárásában is ezt figyelhetjük meg. A szoprán, tenor és basszus szólamokban lefelé halad a skála, mintha mutatná az utat, amint azt a szöveg jelzi.
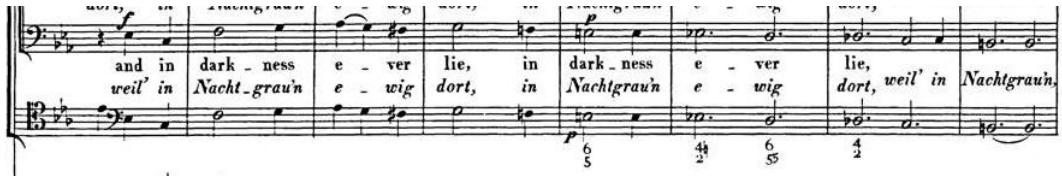
11
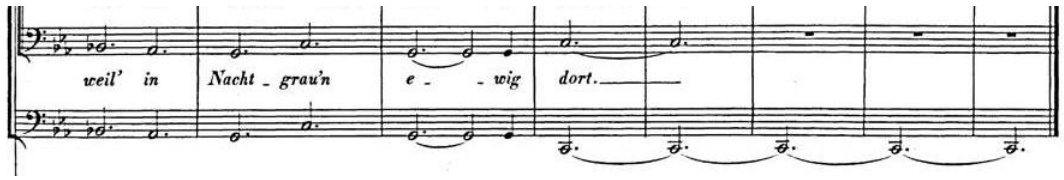


Alexander Balus

Az „Oh calumny!” tétel végén a basszus szólamban egy kromatikus, lefelé haladó skála szól, mely a sötétség világába kívánja e rossz emberi tulajdonságot.

127
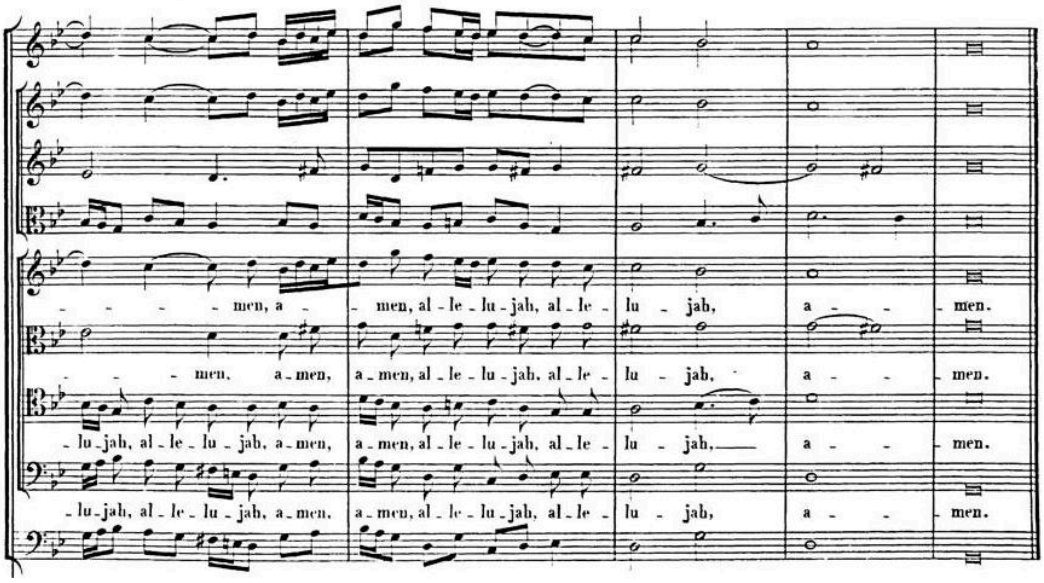


135



Hosszú melizmatikus dallamot énekel a basszus szólam a „Sun, moon, and stars…” kezdetű tétel vége előtti ütemekben. Ez a dallam egyben a polifon szakasz végét is jelzi.
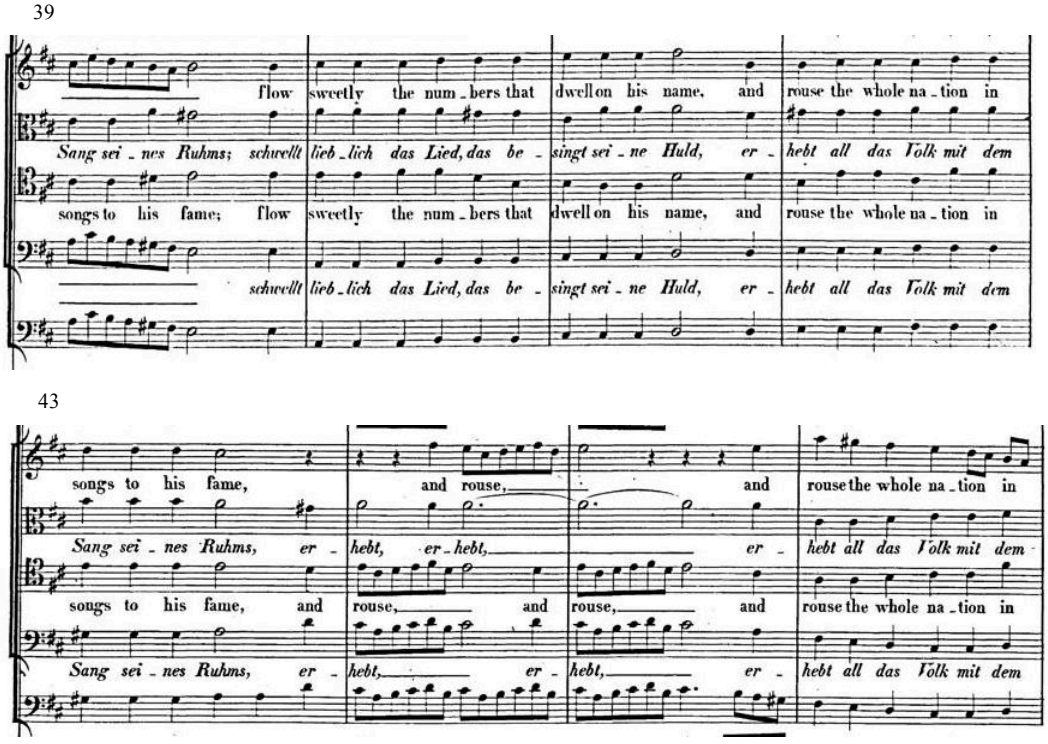
A zárótétel utolsó ütemeiben jól kiemelten hallható a lefelé tartó oktávdallam a szopránban, melyet a két oboaszólam és az első hegedű erősít.

10.18132/LFZE.2011.5
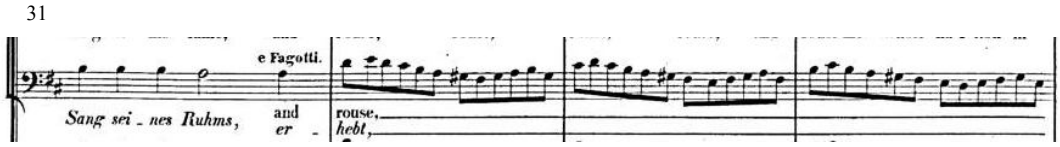


Solomon

A „Swell the full chorus…” kezdetű tétel ismét Salamon dicsőítésére szólít fel. A kórus középrészének zárásánál tűnik fel egy hosszú skála a szoprán szólamban (46. ütem). Néhány ütemmel korábban a basszusban szól egy teljes A-dúr skála (40. ütemtől).



Néhány ütemmel korábban a basszus szekvenciázó skálamotívumokat tartalmazó figurákat szólaltat meg.
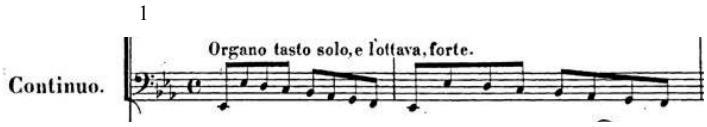
10.18132/LFZE.2011.5
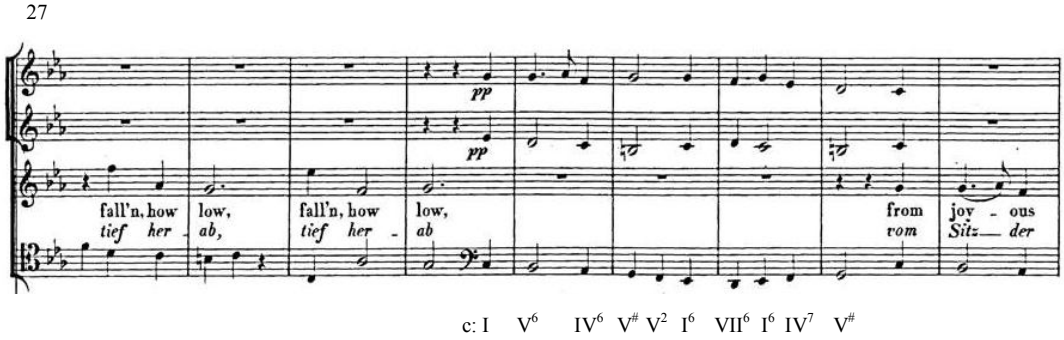


2. Passacaglia-jellegű basszustémák

Nem igazán „passacaglia”-ra, inkább csak ismétlődő basszusdallamra kell gondolnunk Händel oratóriumaiban, melyekben mindössze két ilyen szerkesztésű tétel van. Mégis ebbe a témakörbe tartozónak érzem ezeket, mivel a basszusdallam mindkét esetben egy-egy skála.

Az egyik tétel a *Saul* második felvonásának nyitótétele. Ebben az irigységről énekel a kórus egy lefelé haladó Esz-dúr skála fölött. A tétel nagy részében ez a dallam szól a basszusban, ám a szigorúan homofon szerkesztésű hétütemes szakaszban nem szerepel.

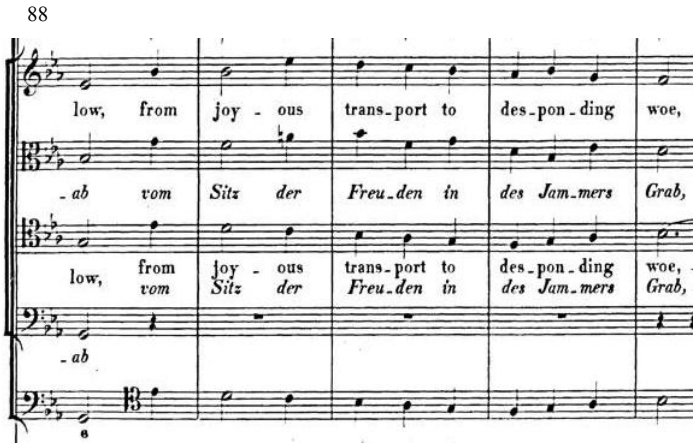


A másik tétel a *Judas Maccabaeus* egyik kórusa. A szoprán szólista áriájával induló tételben („Ah! Wretched Israel!”) sem szól végig a basszusdallam: többször megszakad. Csak a 31. ütem felütésével indul és a kórus belépéséig tart, majd néhány ütem kihagyása után újra megjelenik (a 65. ütem felütésétől a 84. ütemig).
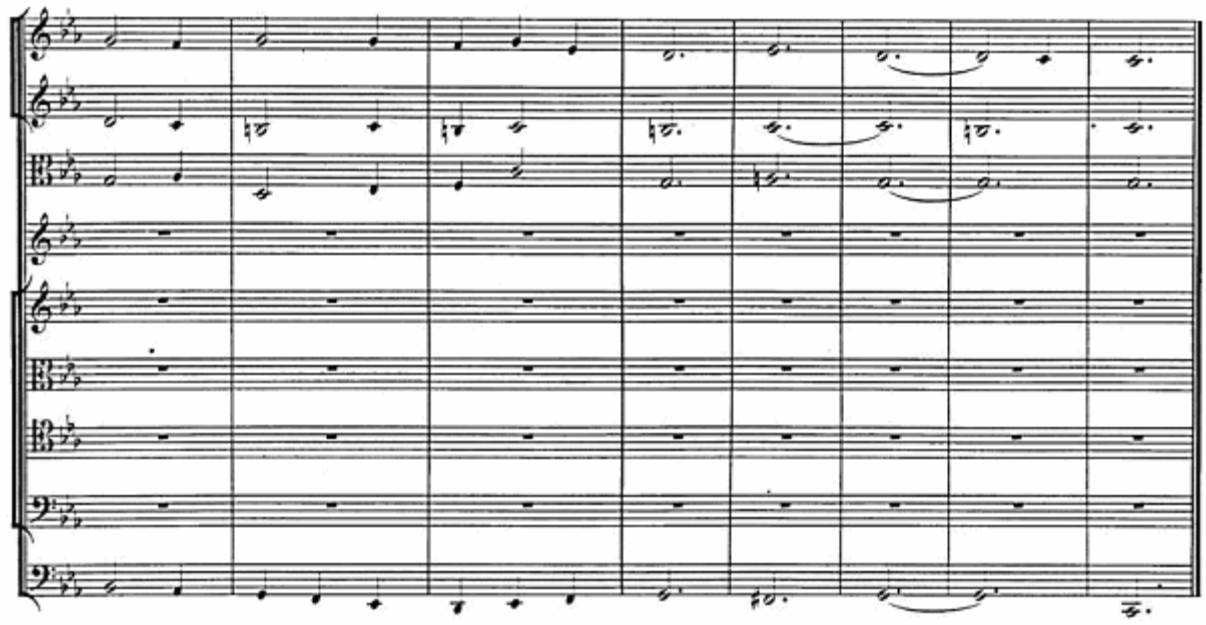


A 89. ütemtől a dallam dúrváltozata jelenik meg háromszor.

10.18132/LFZE.2011.5



Ezt követően újra szünetel, majd a tétel végéhez közeledve még kétszer felhangzik eredeti alakjában (110-117. ütem). A kórus Adagio-szakasza után halljuk utoljára a motívumot. Mivel a dallam utolsó hangja a skála ötödik foka, ezért mindig folytatást igényel. Az utolsó felhangzást már csak szubdomináns (szűkített IV^7), domináns (V^{43} majd V^{54} – ez a zárlati domináns, melyben egymást követően hallunk előbb késleltetést, majd előlegzést, mely meglehetősen jellemző Händelre) és tonika követi (I fok terchang nélkül).



c: V^6 IV^6 $V^{\#}$ V^2 I^6 $VII^{6\#}$ I^6 IV^7 $V^{\#}$ IV^7 V^4 $^{3\#}$ ^{54} I

eol

10.18132/LFZE.2011.5

I. Függelék

Az *Ószövetségi témájú oratóriumok Händel előtt* című fejezethez

Ószövetségi témájú oratóriumok jegyzéke[107]

Szerző	Az oratórium címe	Szövegkönyvíró	Az első előadás helye	Az első előadás időpontja
Albergati (Capacelli), Pirro	Nabucodonosor	?	Bologna, S Maria di Galliera	1686. virágvasárnap
	Giobbe	?	Bologna, S Maria di Galliera	1688 böjtjének 3. vasárnapja
	Il convito di Baldassare	?	Bologna, S Maria di Galliera	1691
Alessandri Chiapetta, Giulio d'	La Bersabea	M. Brugueres	Milánó	1686
Aliotti, Bonaventura [Padre Palermino]	Il trionfo della morte per il peccato d'Adamo	?	Ferrara	1677
	Il Sansone	?	Nápoly	1686

[107] Az összeállítás kiindulópontját Günther Massenkeil *Oratorium und Passion I-II.* című könyveinek végén lévő rövid műlisták adták. Az ott feltüntetett szerzők ószövetségi témájú műveit kutattam a *The New Grove*-ban, melyekből az oratórium megjelölésű művek összesítése található ebben a függelékben.

10.18132/LFZE.2011.5

Ariosti, Attilio	Dio sempre grande	A. Gargiera	Mantova	1696. március 20.
	La madre dei Maccabei	G. Gigli után	Bécs, Hofkapelle	1704
	Le profezie d'Eliseo nell'assedio di Samaria	G. B. Neri	Bécs, Hofkapelle	1705
	Nabuccodonosor	R. M. Rossi	Bécs	1706
Arrigoni, Carlo	Il pentimento d'Acabbo doppo il rimprovero della strage di Nabot	G. G. Arrigoni	Firenze	1722
Badia, Carlo Agostino	Il sacrificio d'Abramo	?M. Cavesano	Bécs, St. Ursula	1696. október 21.
	La vicende di Giosafatte, Re di Giuda	?Cupeda	Bécs, Hofkapelle	1698 böjt
	Il ritorno di Tobia	?G. B. Lampugnani	Bécs, St. Ursula	1698. október 21.
	Il trionfo della bellezza, della grazia e della virtu espresso nelle felicissime nozze di Ester, la piu degna vergine del popolo eletto, con Assuero, il maggior monarco del mondo	G. Frigimelica Roberti	Bécs, St. Ursula	1699. október 21.
	La clemenza di Davide	P. Ruggieri	Bécs, Hofkapelle	1703. böjt

10.18132/LFZE.2011.5

	La Giuditta	?P. Ottoboni	Bécs, St. Ursula	1704. október 21.
	Il ritorno di Tobia	P. A. del Negro	Bécs, Hofkapelle	1707. böjt
	Il pentimento di Davide	S. Stampiglia	Bécs, Hofkapelle	1708. böjt
	Il martirio de'Maccabei	Stampiglia	Bécs, Hofkapelle	1709. böjt
	La Giuditta	Stampiglia	Bécs, Hofkapelle	1710. böjt
	La esaltazione di Salomone	B. Maddali	?	? 1716. október 21.
	Ismaele	B. Perfetti	Bécs, Hofkapelle	1717. március 11.
	Il profeta Elia	G. Zati	Bécs, Hofkapelle	1730. március 2.
Bassani, Giovanni Battista	La tromba della divina misericordia	G. B. Rosselli	Modena	1676
	Il mistico Roveto	L. Lotti	Mirandola	1681
	Il Davide punito overo la pestilente strage d'Israele	G. V. Snodelli	Bologna	1682. december 10.
	Il Giona	Ambrosini	Modena	1689
	Mosè risorto dalle acque	?	Ferrara	1694
	Susanna	?	Ferrara	1697
Bazzani, Francesco Maria	La caduta del Gerico	?	?	1693
	Mose in Egitto	?	?	?

10.18132/LFZE.2011.5

Bencini, Antonio	Il sacrifizio d'Abramo	?	Róma	1736
	Mosè liberato dalla tirannia di Faraone	Vanstryp	?	?
Bencini, Pietro Paolo	Susanna a propheta Daniele vindicata	G. A. Magnini	Róma, SS Crocifisso	1698. március 7.
	Il sacrificio d'Abramo	Buonaccorsi	Róma, Palazzo Cancelleria	1708. február 22.
	La Jezabel	?	?	?
Bicilli [Becilli, Biccilli], Giovanni	Oratorio dei Maccabei	?	?	?
	Ismaele esiliato	?	Bécs	1698
Biffi, Antonio [Antonino]	La manna in deserto	?	Velence	1723
Bononcini, Giovanni	La vittoria di Davidde contro Golia	P. P. Seta	Bologna, Oratorio di S Filippo Neri	1687. március 9.
	Giosuè	T. Stanzani	Bologna, Oratorio di S Filippo Neri	1688. március 25.
	La città di Sion festeggiante nel ritorno di Davide dalla valle di Raffaim	A. Bianchi	Bologna	1702.
Caldara, Antonio	Abisai	?	Róma, Palazzo Gaetani	1715. március 31.

10.18132/LFZE.2011.5

	Jefte	?	Róma, Palazzo Gaetani	1715. április 7.
	La ribellione d'Assalonne	?	Róma, Palazzo Gaetani	1715. április 21.
	La caduta di Gerico	A. Gargieria	Bécs, Hofkapelle	1719
	Assalonne	G. A. Bergamori	Bécs, Hofkapelle	1720. február 23.
	Giuseppe	Zeno	Bécs, Hofkapelle	1722. március 12.
	Ester	F. Fozio	Bécs, Hofkapelle	1723. február 25.
	Le profezie evangeliche di Isaia	Zeno	Bécs, Hofkapelle	1725. március 23.
	Gioseffo, che interpreta I sogni	G. B. Neri	Bécs	1726. március 28.
	Gioaz	Zeno	Bécs	1726. április 4.
	Gionata	Zeno	Bécs, Hofkapelle	1728. március 4.
	Naboth	Zeno	Bécs, Hofkapelle	1729. március 31.
	David umiliato	Zeno	Bécs, Hofkapelle	1731. március 12.
	Sedecia	Zeno	Bécs, Hofkapelle	1732. március 27.
	La morte d'Abel figura di quella del nostro Redentore	Metastasio	Bécs, Hofkapelle	1732. április 8.
	Gerusalemme convertita	Zeno	Bécs, Hofkapelle	1733. március 31.
Caproli [Caprioli, Del Violino], Carlo	David' prevaricante e poi pentito	L. Orsini	?	1683

10.18132/LFZE.2011.5

Carissimi, Giacomo	Abraham et Isaac (Tentavit Deus Abraham)	?	?	?
	Baltazar (Baltazar Assyriorum rex)	?	?	?
	Diluvium universale (Cum vidisset Deus)	?	?	?
	Ezechias (Aegrotante Ezechia)	?	?	?
	Interfecto Sisara	?	?	?
	Jephte (Cum vocasset in proelium)	?	?	?
	Jonas (Cum repleta esset Ninive)	?	?	?
	Judicium Salomonis (A solis ortu)	?	?	?
	Cain	?	?	?
	Historia Davidis et Jonathae	?	?	?
	Job (Audi Job)	?	?	?
	Oratorio di Daniele profeta	?	?	?

10.18132/LFZE.2011.5

	Giuditta	?	?	?
	Il sacrificio d'Isaaco	?	?	?
	Persarum rex maximus Assuerus	?	?	?
	Stabat adversus Israel Philisteus	?	?	?
	Diluvium universale	?	?	?
Casali, Giovanni Battista	Il roveto di Mosè	?	Róma	1755
Casini, Giovanni Maria	Il viaggio di Tobia	?	Firenze, Oratorio di S Filippo Neri	1695
	La nascita di Samuele	?	Firenze, Oratorio di S Filippo Neri	1696
	Giacobbe in Mesopotamia	?	Firenze, Oratorio di S Filippo Neri	1698
	Sara in Egitto	D. Canavese	Firenze, Compagnia di S Marco	1708
Chelleri, Fortunato	Dio sul Sinai	?	Drezda	1731. március 24.
	David umiliato	?	Würzburg	1732
	Il serpente di bronzo	S. B. Pallavicini	Würzburg	1733 után
Cherici	La caduta d'Uria	?	?	1678

10.18132/LFZE.2011.5

[Chierici, Clerici], Sebastiano				
	La Susanna	A. Passarelli	?	1678. március 25.
Clari, Giovanni Carlo Maria	La morte di Saul	B. Nencini	Pistoia, Confraternità di S Giuseppe	1709
	La difesa della verità e dell'innocenza	P. A. Ginori	Firenze, Compagnia di S Niccoló detto Il Ceppo	1715
	Esther, ovvero L'umiltà coronata	?L. Venerosi	Pistoia, Palazzo del Comune	1716
	L'innocenza difesa in Susanna	?	Pistoia, Palazzo del Comune	1716
	Adamo	B. Pamphili után	Pistoia, S Prospero	1724. január
Colonna, Giovanni Paolo	Il Sansone	G. Balbi	Bologna	1677
	Salomone amante	Bergamori	Bologna	1679. március 16.
	Giudith	Bergamori	Modena	1684
	Absalone [L'Assalone]	?	Modena	1686
	Il Mosè legato di Dio	G. B. Giardini	Modena	1686
	La profezia d'Eliseo	G. B. Neri	Modena	1686
	La caduta di Gerusalemme	Bergamori	Modena	1688
	Bettuglia liberata	Bergamori	Bologna	1690

10.18132/LFZE.2011.5

Conti, Francesco Bartolomeo	Il Gioseffo	?	Bécs	1706
	La colpa originale	Pariati	Bécs	1718
	Dio sul Sinai	G. Giardini	Bécs	1719
	Mosè preservato	?	Bécs	1720
	Naaman	Zeno	Bécs	1721
	Il David persequitato da Saul	A. di Avanzo	Bécs	1723
	David	Zeno	Bécs	1724. március 30.
	L'osservanza della divina legge nel martirio de'Maccabei	A. Lucchini	Bécs	1732
	Gioseffo, che interpreta i Sogni	G. Neri	Bécs	1736. február 23.
	Il martiro della madre de' Maccabei	A. Lucchini	Brno, San Michel' Arcangelo de' Padri Predicatore	1736
Conti, Ignazio Maria	Mosè nell'Egitto	L. de Villati	Bécs, Hofkapelle	1729
	Ezechia	A. M. Luchini	Bécs, Hofkapelle	1733
	Il giusto afflitto nella persona di Giobbe	Pasquini	Bécs, Hofkapelle	1736

10.18132/LFZE.2011.5

	La colpa originale	P. Pariati	Bécs, Hofkapelle	1739
Degli Antoni [Antonii], Pietro	L'innocenza depressa	?	?	?
	Il Nabal overo L'ingratitudine punita	A. Sacchi, G. Malisardi, A. Fanti	Bologna	1682. április 5.
De Grandis, Vincenzo (ii)	Il nascimento di Mosè	G. B. Giardini	Modena	1682
	Il matrimonio di Mosè	Giardini	Modena	1684
	La caduta d'Adamo	C. Nencini	?Modena	1689
Draghi, Antonio	Oratorio di Giuditta	?	Bécs	1668
	La vedova generosa	?	Bécs	1668/9
	La caduta di Salomone	D. Federici	Bécs	1674
	Debora e Jaele	G. B. de Santis	Bécs	1676
	Jephte	G. F. Apolloni	Prága	1680
Duni, Egidio	Athalie	?	?	?
	Le sacrifice d'Issac	?	?	?
Fabbrini [Fabrini], Giuseppe	La madre de'Maccabei	Gigli	?	1688
Fago, Nicola	Il Faraone sommerso	?	?	1709
Feo, Francesco	Tobias	?	?	1741
	La Ruth	G. Lupis	Róma, Oratorio di S Girolamo della Carità	1743. április 7.

10.18132/LFZE.2011.5

Ferrari, Benedetto	Il Sansone	G. B. Giardini	Modena, Oratorio di S Carlo Rotondo	1680
Foggia, Francesco	David fugiens a facie Saul	?	?	?
	Tobiae oratorium	?	?	?
	?Daniele	?	?	?
Franceschini, Petronio	Gefte	?	Ferrara, Confraternita della Morte	1679
Freschi, (Giovanni) Domenico	Giuditta	?	?	1705
Fux, Johann Joseph	La Regina Saba	P. M. Ruggieri	?	1705. április
	La donna forte nella madre de' sette Maccabei	Pariati	?	1715. április 4.
	Il disfacimento di Sisara	?	?	1717. február 18.
Gabrielli, Domenico ['Minghino dal violoncello']	Elia sacrificante	P. P. Sita	Bologna	1688
Gaffi [Caffi], Tommaso Bernardo	L'Abigaille	F. Bambini	Modena	1689
	Adam	F. Ciampetti	Róma	1692. március 14.
	L'innocenza gloriosa	?	Róma	1693

10.18132/LFZE.2011.5

	Il sacrificio del verbo umano	?	Róma	1700
Galuppi, Baldassare	Tobia il giovane	D. Giupponi	Macerata, Chiesa della Compagnia di Gesù	1734
	Prudens Abigail	Pasquali	Velence, Mendicanti	1742. július 22.
	Isaac	?	Velence, Mendicanti	1745
	Judith	?	Velence, Mendicanti	1746
	Adamo	?	Róma, Chiesa Nuova	1747. február 19.
	Sagrifizio di Jefte	?	Velence, S Maria della Consolazione detta Della Fava	1756
Garbi, Giovanni Francesco	David penitente	?	Róma	?
	David trionfante	?	Róma	?
	Il trionfo del celeste amore nel pentimento di Davide	?	Róma	?
Gasparini, Francesco	Iudith de Olopherne triumphans	B. Pamphili	Róma, Arciconfraternita del SS Crocifisso	1689. március 25.
	Atalia	?	Róma, Collegio Clementino	1692
	Giacobbe in Egitto	?	Firenze,	1695

10.18132/LFZE.2011.5

			Casino di S Marco	
	Mosè liberato dal Nilo	?	Bécs	1703
	L'onestà combattuta di Sara, ovvero Sara in Egitto	D. Canavese	Firenze, Oratorio di S Filippo Neri	1708
	Moisè liberato dal Nilo	?	Velence, Ospedale della Pietà	1712
	Sara consolata	?	Róma	1717
Giannettini [Gianettini, Zanettini, Zannettini], Antonio	Jefte	G. B. Neri	Modena, Confraternita della SS Annunziata	1687
	Dio sul Sinai	Giardini	Modena, Confraternita della SS Annunziata	1691
Gratiani, Bonifatio	Adae	?	?	?
Hamal, Jean-Noël	Jonas	?	?	1746
	Judith triumphans	?	?	?1747-50
Harrer, (Johann) Gottlob	La morte d'Abel	P. Metastasio (Harrer fordította németre)	Lipcse, Nikolaikirche	1753. nagypéntek
Hasse, Johann Adolf	Daniello	A. Zeno	Bécs, Hofkapelle	1731. február 15.
	Serpentes ignei in deserto	B. Bonimo	Velence, Incurabili	1735-36
	Giuseppe riconosciuto	P. Metastasio	Drezda, Hofkapelle	1741. március 31.

10.18132/LFZE.2011.5

	La caduta di Gerico	Pasquini	Drezda, Hofkapelle	1745. április 17.
Haym, Nicola Francesco	David sponsae restitutus	F. Posterla	Róma, SS Crocifisso	1699. március 13.
Lanciani, Flavio Carlo	Excidium Abimelech	S. Mesquita	Róma, SS Crocifisso	1683
	Judith Bethuliae obsessae propugnatricis triumphus	?	Róma, SS Crocifisso	1689. április 1.
	L'Absalone ribello	A. Ottoboni	Róma, ?Palazzo della Cancelleria	1691
	Gesta Iosue	Di Napoli	Róma, SS Crocifisso	1693. március 6.
	Innocentiae de hypocrisi triumphus	F. Capistrelli	Róma, SS Crocifisso	1696. április 13.
	Abimelech amor et poena seu Abrae pudica simulatio	?	Róma, SS Crocifisso	1704. február 22.
	Pharaonis poena mendacium amoris	?	Róma, SS Crocifisso	1705. március 13.
	Pudicitia ab innocentia vindicata	G. B. Vaccondi	Róma, SS Crocifisso	1706. március 5.
Legrenzi, Giovanni	Gli sponsali d'Ester	?	Modena, Palazzo Ducale	1676
	Il Sedecia	?	Ferrara,	1676

10.18132/LFZE.2011.5

			Accademia della Morte	
	Il Sisara	?	Ferrara, Chiesa di S Filippo Neri	1678
Leo, Leonardo	La morte di Abele	Metastasio	Bologna	1738
I. Lipót német-római császár	Il sacrifizio d'Abramo	Conte Caldana	Bécs	1660. március 26.
Lonati [Lunati, Lainati, Leonati], Carlo Ambrogio [Ambrosio]	L'innocenza di Davide	F. Sacrati	Modena	1686
Lotti, Antonio	La Giuditta	?	?	1701
	Gioas, re di Giuda	Z. Valaresso	Velence, Incurabili	?1701
	Il voto crudele	Pariati	Bécs	1712
	L'umiltà coronata in Esther	Pariati	Bécs	1714 körül
	Il ritorno di Tobia	G. Melani	Bologna, Madonna di Galliera	1723
	Judith	?	Velence, Incurabili	?
Lulier, Giovanni Lorenzo [Giovannino del Violone]	La Bersabea	M. Brugueres	Róma, Seminario Romano	1692. március 26.
Mancini, Francesco	L'Arca del Testamento in Gerico	A. Perrucci	Nápoly, Oratorio del SS Rosario di Palazzo	1704

10.18132/LFZE.2011.5

	Il Giuseppe venduto	?	Palermo, Ospedale di S Bartolomeo	1711
	La caduta di Gerico	?	Lucca, S Maria Corteorlandini	1721
	Il zelo animato, ovvero Il gran profeta Elia	A. Perrucci	Nápoly, Conservatorio di S Maria di Loreto	1733
Marcello, Benedetto Giacomo	La Giuditta	?	?Velence	1709. november
	Joaz	?	Velence	?1727
Martini, (Giovanni) Marco	Il disfacimento di Sisara	?	Modena	1693
Masini, Antonio	La morte di Saul	?	Róma, Oratorio della Pietà in S Giovanni dei Fiorentini	1675
	Sommersione di Faraone	?	Róma, Oratorio della Pietà in S Giovanni dei Fiorentini	1675
	Sposalizio di Salomone	?	Róma, Oratorio della Pietà in S Giovanni dei Fiorentini	1675
	Sacrifizio d'Abram	?	Róma, Oratorio della	1675

10.18132/LFZE.2011.5

			Pietà in S Giovanni dei Fiorentini	
	Tobia	?	Róma, Oratorio della Pietà in S Giovanni dei Fiorentini	1675
Melani, Alessandro	La morte di Oloferne [La Giuditta]	Nencini	Róma, S Giovanni de'Fiorentini	1675
	Il fratricidio di Caino [Abel; Il sacrificio di Abel]	B. Pamphili	Róma, Palazzo Pamphili	1677
	Golia abbatuto	?	Róma	1685
	Il giudizio di Salomone	?	Bologna	1686
	Giuditta	?	Firenze	1693
Pacieri [Paceri], Giuseppe	Atalia	?A. Polioni, Racine nyomán	Róma, Seminario Romano	1700
	La cetra piangente de Davide nella morte de Gionata	?	?	?
Pagano, Tommaso [Tomaso]	La fornace di Nabuc di Nasor	?	?	? (legkésőbb 1690)
Pallavicino [Pallavicini], Carlo	Il trionfo dell'innocenza	Piccioli	Velence, Ospedale degli Incurabili	1686

10.18132/LFZE.2011.5

Pasquini, Bernardo	Caino e Abel	?	Róma, Cappella del Principe Borghese	1671
	L'Agar	F. B. Nencini	Róma, Oratorio della Pietà	1675. március 17.
	L'idolatria di Salomone	?L'Orsini	Róma, Collegio Clementino	1686
	I fatti di Mosè nel deserto	G. B. Giardini	Modena	1687
	L'Abramo	?	Palermo, Congregazione dell'Oratorio	1688
	David trionfante contro Goliath	?	Firenze, Oratorio di S Filippo Neri	1694
	Oratorio a 5 [on Cain and Abel]	?	?	?
Passarini [Passerini], Francesco [Camillo]	Il sacrifizio d'Abramo	G. B. F. Lutti	Bécs	1685
	Abrame sagrificante	T. Stanzani	Bologna, Arciconfraternita dei SS Sebastiano e Rocco	1689. március 27.
Perroni, [Peroni], Giovanni	Il sagrificio di Noè	S. Stampiglia	Bécs	1722. március 5.
	Giobbe	L. Villatti di	Bécs	1725. február 22.

10.18132/LFZE.2011.5

		Villatburg		
Perti, Giacomo Antonio	Abramo [Abramo vincitore; Agar; Agare scacciata; Sara]	G. Malisardi	Bologna	1683. december 10.
	Mosè	G. B. Giardini	Modena	1685
	Profetia di Nabucodonosor	?	?	?
Pistocchi, Francesco Antonio Mamiliano ['Il Pistocchino']	Il sacrificio di Gefte	?	Bologna, Madonna di Galliera	1720
	Davide	?	Bologna, Madonna di Galliera	1721. március 19.
Pollarolo, Carlo Francesco	Jefte	Frigimelica Roberti	Bécs	1702
	Jesabelle	?	?	?
	Sansone	?	?	1706
	Saule indemoniato	?	?	?
	La clemenza di Salomone	Frigimelica Roberti	Velence	1702
	Samson vindicatus	?	Velence	1706
	Joseph in Aegypto	?	Velence, Incurabili	1707
	Il convito di Baldassar	P. A. Ginori	Róma, Palazzo della	1708

10.18132/LFZE.2011.5

			Cancelleria	
	Davidis de Goliath Triumphus	?	Velence	1718
Porpora, Nicola	David e Bersabea	P. A. Rolli	?	1734. március 12.
Porsile, Giuseppe	Sisara	Zeno	Bécs, Hofkapelle	1719. március 23.
	Tobia	Zeno	Bécs, Hofkapelle	1720. március 14.
	Il zelo Nathan	G. Velardi	Bécs, Hofkapelle	1721
	Il trionfo Giuditta	Maddali	Bécs, Hofkapelle	1723. február 18.
	Il sacrifizio di Gefte	G. Salio	Bécs, Hofkapelle	1724. március 9.
	Mosè liberato dal Nilo	?	Bécs, Hofkapelle	1725. március 1.
	Assalone nemico del padre amante	?	Bécs, Hofkapelle	1726. március 14.
	L'esaltazione de Salomone	Maddali	Bécs, Hofkapelle	1727. március 6.
	L'ubbidienza a Dio	A. M. Lucchini	Bécs, Hofkapelle	1730. március 9.
	Due re, Roboamo e Geroboamo	F. Fozio	Bécs, Hofkapelle	1731. február 23.
	Giuseppe riconosciuto	Metastasio	Bécs, Hofkapelle	1733. március 12.
	La madre de' Maccabei	F. Manzoni-Giusti	Bécs, Hofkapelle	1737. március 14.
Predieri, Giacomo Cesare	Mosè bambino esposto al Nilo	?	Bologna	1698 virágvasárnap
	Davide perseguitato	?	Bologna	1702

10.18132/LFZE.2011.5

	Il Gefte	?	Bologna	1706. március 11.
(Arrestivel együtt)	Jezabelle	?	Bologna	1719. március 25.
Predieri, Luca Antonio	L'Adamo	G. Melani	Bologna, Madonna di Galliera	1723
	La caduta di Gerusalemme	?	Bologna, Oratorio di S Maria della Vita	1727 nagyböjtjének első csütörtöke
	Il sacrificio d'Abramo	F. Menzoni-Giusti	Bécs	1738
	Isacco figura del Redentore	?	?	1740. február 12.
Richter, Ferdinand Tobias	La caduta di Gerico	?	Bécs	1695
	L'incoronazione di Salomone	S. Amerighi	Bécs	1696
Rossi, Camilla de	Il sacrifizio di Abramo	F. Dario	Bécs, Hofkapelle	1708
Rossi, Luigi	Gioseppe	?F. Buti	?	?
Schiassi, Gaetano Maria	Geremia in Egitto	?	Bologna, Oratorio Filippini	1727
	Il sacrificio d'Isaac	Metastasio	Lisszabon	?
	Giuseppe riconosciuto	Metastasio	Lisszabon	?
	Gioas rè di Giuda	Metastasio	Lisszabon	?
Tomasi,	La superbia punita,	?	Padova	1686

10.18132/LFZE.2011.5

Giovanni Battista	ovvero Il Nabuccodonosor			
	Susanna	?	Mantova	1687
	Jefte	G. F. Apolloni	Mantova	1689
Torri, Pietro	Abelle	?	?Brüsszel	1692 és 1701 között
	La martir des Maccabèes	?	?Brüsszel	1705 és 1714 között
	Giacobbe [Rebecca]	?	?	1705 és 1714 között
	Elia	Villati	München, Hofkapelle	1730 böjt
	Abramo	Lalli	München, Hofkapelle	1731 böjt
	Gionata	?	München, Hofkapelle	?1733 böjt
Vignola, Giuseppe	La regina Ester	Badiale	?	1691. október 28.
	Il Gedeone geroglifico	A. Peruccio	?	1701
	La fionda di David	?	Firenze	1707
	La Debbora profetessa guerriera	?	?	1711
Vinaccesi [Vinacesi, Vinacese], Benedetto	Gioseffo che interpreta i sogni	Neri	Modena	1692
	Susanna	G. B. Bottalino	Modena	1694
Vivaldi, Antonio	Moyses Deus Pharaonis	?	Velence, Ospedale della Pietà	1714
	Juditha triumphans devicta Holofernes	G. Cassetti	Velence, Ospedale della Pietà	1716

10.18132/LFZE.2011.5

	barbarie			
Ziani, Marc'Antonio	La Giuditta	?	?	1686
	Davide liberato	L. Verzuso Beretti	?	1687
	Il giudizio di Salomone	R. Cialli	?	1687/1698
Ziani, Pietro Andrea	Assalone punito	V. Lepori	Bécs, Eleonóra császárné kápolnája	1674 és 1685 között (böjt)

10.18132/LFZE.2011.5

II. Függelék

Az *Ószövetségi témájú oratóriumok Händel előtt* című fejezethez

Olyan ószövetségi témájú művek jegyzéke, melyek műfaji meghatározásuk szerint nem oratóriumok, vagy amelyeknek szerzősége vitatott[108]

Szerző	A mű címe és műfaji megjelölése	Szövegkönyvíró	Az első előadás helyszíne	Az első előadás időpontja
Bencini, Pietro Paolo	Salomon sacred drama	F. Posterla	Róma, SS Crocifisso	1704. március 14.
	Oloferne Nincs meghatározva	Buonaccorsi: *La Giuditta* nyomán	Montefiascone	1720
	Mosè esposto all'onde Nincs meghatározva	?	Würzburg	?
Bernasconi, Andrea	La Betulia liberata componimento sacro	Metastasio	München	1754. március 30.
Brunetti, Giovan Gualberto	Il trionfo della casta Susanna	?	Palermo	1742

[108] Az összeállítás kiindulópontját Günther Massenkeil *Oratorium und Passion I-II.* című könyveinek végén lévő rövid műlisták adták. Az ott feltüntetett szerzők ószövetségi témájú műveit kutattam a *The New Grove*-ban, melyekből sokféle – de nem oratórium megjelölésű – mű összesítése található ebben a függelékben.

10.18132/LFZE.2011.5

Bonno, Giuseppe [Bon, Josephus Johannes Baptizta ; Bono, Josef]	Eleazaro azione sacra	?Pasquini	Bécs, Hofkapelle	1739
Bononcini, Giovanni	Ezechia azione sacra	A. Zeno	Bécs, Császári Kápolna	1737. április 4.
	I trionfi di Giosuè (áriák egy pasticcióban)	G. P. Berzini	Firenze, Congregazione di Gesù Salvadore	1703. böjt
Caldara, Antonio	Sara in Egitto pasticcio oratorio	D. Canavese	Firenze	1708
Carissimi, Giacomo	Cain Motets/oratorios	?	?	?
	Historia Davidis et Jonathae Motets/oratorios	?	?	?
	Job (Audi Job) Motets/oratorios	?	?	?
	Oratorio di Daniele profeta Motets/oratorios	?	?	?
	Giuditta	?	Róma,	1656

10.18132/LFZE.2011.5

	Színpadi mű		Collegio Germanico	
	Il sacrificio d'Isaaco Színpadi mű	?	Róma, Collegio Germanico	1656
Charpentier, Marc-Antoine	Judith sive Bethulia liberata - 'Stabat Holofernes super montes' Dramatic motet (oratorio)	?	?	1670-es évek közepe?
	Historia Esther – 'Assuerus anno tertio regni sui' Dramatic motet (oratorio)	?	?	1670-es évek közepe?
	Sacrificium Abrahae – 'Cum centum esset annorum Abraham' Dramatic motet (oratorio)	?	?	1680-1681
	Mors Saülis et Jonathae – 'Cum essent congregate	?	?	1680-as évek eleje

10.18132/LFZE.2011.5

	ad praelium’ Dramatic motet (oratorio)			
	Josue – ’Cum audisset Adonisedec rex Jerusalem’ Dramatic motet (oratorio)	?	?	1680-as évek eleje
	Judicium Salomonis – ’Confortatum est regnum Israel’ Dramatic motet (oratorio)	?	?	1702
Conti, Francesco Bartolomeo	I trionfi di Giosuè pasticcio-oratórium	G. P. Berzini	Firenze, Compagnia di S Marco	1703
	L’onestà combattuta di Sara ossia Sara in Egitto pasticcio-oratórium	D. Canavese	Firenze, Compagnia di S Marco	1708
García Fajer, Francisco Javier [Garzia,	Il Tobia componimento sacro	G. B. Visconti	Róma	1752

10.18132/LFZE.2011.5

Francesco Saverio; 'Lo Spagnoletto']				
	La Susanna componimento sacro	?	Róma	1754
Gasparini, Francesco	Le nozze di Tobia "Oratóriumok és nagy kantáták" között	?	Lucca, S Maria Cortelandini	1724. szenteste
	Dal trionfo le perdite, o Jefte che sagrifica la sua figlia (zenei betétek)	Canavese	Firenze	1716
	Il padre sacrificator della figlia, ovvero Jephte (zenei betétek)	Canavese	Firenze, Casino di S Marco	1719
Hasse, Johann Adolf	Isacco figura del Redentore (kétséges)	Metastasio	?	?
	Moses (valószínűleg nem ő írta)	?	?	?
Hellmann, Maximilian Joseph	Abigaile azione sacra	F. Manzoni-Giusti	Bécs, Hofburg	1734. április 1.

10.18132/LFZE.2011.5

Lulier, Giovanni Lorenzo [Giovannino del Violone]	Bethsabeae melodrama	G. F. Rubini	Róma, SS Crocifisso	1692. március 21.
Mancini, Francesco	Sara in Egitto pasticcio egyik áriája	D. Canavese	Firenze, Congregazione ed ospizio di Gesù, Maria e Giuseppe e della SS Trinità	1708. február 2.
	Dal trionfo le perdite, ovvero Jefte che sagrifica la figlia pasticcio két áriája	Canavese	Firenze, ?Compagnia della Purificazione	1716. február 2. vagy március 19.
Marazzoli, Marco	Erat fames in terra Canaan latin oratórium	?	Róma, Oratorio del Crocifisso	?
Pagano, Tommaso [Tomaso]	La memoria del Paradiso “concerted sacred work”	?	?	?
Pergolesi, Giovanni Battista	La morte d’Abel (spurious)	?	?	?
	Il pentimento (spurious)	?	?	?

10.18132/LFZE.2011.5

Perti, Giacomo Antonio	I trionfi di Giosuè [Giosuè in Gabaon] pasticcio-oratórium	?	Firenze	1704
	Profetia di Nabucodonosor Nincs meghatározva	?	?	?
Porpora, Nicola	Il Gedeone azione sacra	?A. Perrucci	Bécs, Hofkapelle	1737. március 28.
Vignola, Giuseppe	La Giuditta trionfante scherzo drammatico	G. Badiale	?	?
Zelenka, Jan Dismas	Lamentationes Jeremiae prophetae pro hebdomada sancta zenei betétek a nagyhétre	?	?	1722. nagyhét
	Lamentationes Jeremiae prophetae pro hebdomada sancta zenei betétek a nagyhétre	?	?	1723. nagyhét
	Il serpente di bronzo cantata sacra	S. Pallavicini	?	1730

10.18132/LFZE.2011.5

III. Függelék

Az oratóriumok kialakulása Händelnél című fejezethez

Händel oratóriumainak összefoglaló táblázata kiegészítve azokkal a művekkel, melyeket az egyes oratóriumok előtt és után írt

A mű	**Megírásának helye, ideje**	**Bemutatásának helye, időpontja**	**Megelőző és következő művek**
Il trionfo del Tempo e del Disinganno	Róma, 1707 májusa előtt	Feltehetően Pietro Ottoboni bíboros palotájában (Róma) 1707 tavasza	- *Vincer se stesso è la maggior vittoria (Rodrigo)* - *Diana cacciatrice* (1707. május)
Oratorio per la Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo	Róma, 1708. április (Ruspoli márkinak írta)	Palazzo Bonelli (Róma) 1708. április 8. és 9.	- *Laudate pueri Dominum* (CXII. zsoltár), befejezve 1707 júliusa u. - legalább 40 continuo-kíséretes kantáta
Acis és Galatea	Cannons, 1718. május	Cannons, Edgware 1718.	- *Te Deum, „Chandos”* - *Haman and Mordecai*
Haman and Mordecai (az Esther első változata)	Cannons vagy London, 1718	Cannons, 1718	- *Acis és Galatea* - *„Chandos” anthemek*
Esther	London, 1732	King’s Theatre 1732. május 2.	- *Sosarme* (1732. február 15.) - *Acis és Galatea* kiegészítése

10.18132/LFZE.2011.5

Deborah	London, 1733. február 21-én fejezte be	King's Theatre 1733. március 17.	- *Floridante* felújítása - *Athalia*
Athalia	London?, 1733. június 7-én fejezte be	Oxford, Sheldonian Theatre 1733. július 10.	- *Deborah* - *Ottone* felújítása
Il Trionfo del Tempo e della Verità	London, 1737. március 14-én fejezte be	London, Covent Garden 1737. március 23.	- *Alexander's Feast* felújítása - *Jupiter in Argos*
Saul	London, 1738. július 23. és szeptember 27. között	London, King's Theatre 1739. január 16.	- *Serse* - közben az *Imeneo* - *Israel in Egypt*
Israel in Egypt	London, 1738. október 1. és november 1. között (II-III.)	London, King's Theatre 1739. április 4.	- *Saul* - *Alexander's Feast* felújítása
Messiah	London, 1741. augusztus 22. és szeptember 14. között	Dublin, Neale Music Hall, 1742. április 13.	- *L'Allegro* felújítása - közben a *Samson* - *Samson* kibővítése, átdolgozása
Samson	1741. szeptember és október	London, Covent Garden 1743. február 18.	- *Messiah* - *Messiah*
Joseph and his Brethren	London, 1743. augusztus és szeptember	London, Covent Garden 1744. március 2.	- *The king shall rejoice („Dettingeni" anthem)* - *Samson* felújítása
Belshazzar	London, 1744. augusztus 23. és október 23. között	London, King's Theatre 1745. március 27.	- *Hercules* - *Semele* bővítése öt olasz operai

10.18132/LFZE.2011.5

			betétáriával
Occasional Oratorio	London, 1746 elején	London, Covent Garden 1746. február 14.	- *A Song made for the Gentleman Volunteers of the City of London* - *Júdás Makkabeus*
Judas Maccabaeus	London, 1746. július 8/9. és augusztus 11. között	London, Covent Garden 1747. április 1.	- *Occasional Oratorio* - *Lucio Vero*
Alexander Balus	London, 1747. június 1. és július 4. között	London, Covent Garden 1748. március 23.	- *Rossane* felújítása - *Joshua*
Joshua	London, 1747. július 19. és augusztus 19. között	London, Covent Garden 1748. március 9.	- *Alexander Balus* - *Solomon?*
Solomon	London, 1748. május 5. és június 13. között	London, Covent Garden 1749. március 17.	- *Joshua?* - *Susanna?*
Susanna	London, 1748. július 11. és augusztus 24. között	London, Covent Garden 1749. február 10.	- *Solomon?* - *Music for the Royal Fireworks*
Theodora	London, 1749. június 28. és július 31. között	London, Covent Garden 1750. március 16.	- *„Anthem on the Peace”* - Smollett *Alceste* c. színművéhez kísérőzene
The Choice of Hercules	London, 1750. június 28. és július 5. között	London, Covent Garden 1751. március 1.	- Smollett *Alceste* c. színművéhez kísérőzene? - *B-dúr orgonaverseny* (op. 7 no. 3.)

10.18132/LFZE.2011.5

Jephta	London, 1751. január 21. és február 13. között, majd február 23 - augusztus 30.	London, Covent Garden 1752. február 26.	- *B-dúr orgonaverseny* (op. 7 no. 3.) - a mű felújításához írt kvintett
The Triumph of Time and Truth	London	London, Covent Garden 1757. március 11.	- „Sion now her head shall raise” ária és kórus (*Esther*, 1757) - dalok és „Wise men flattering”
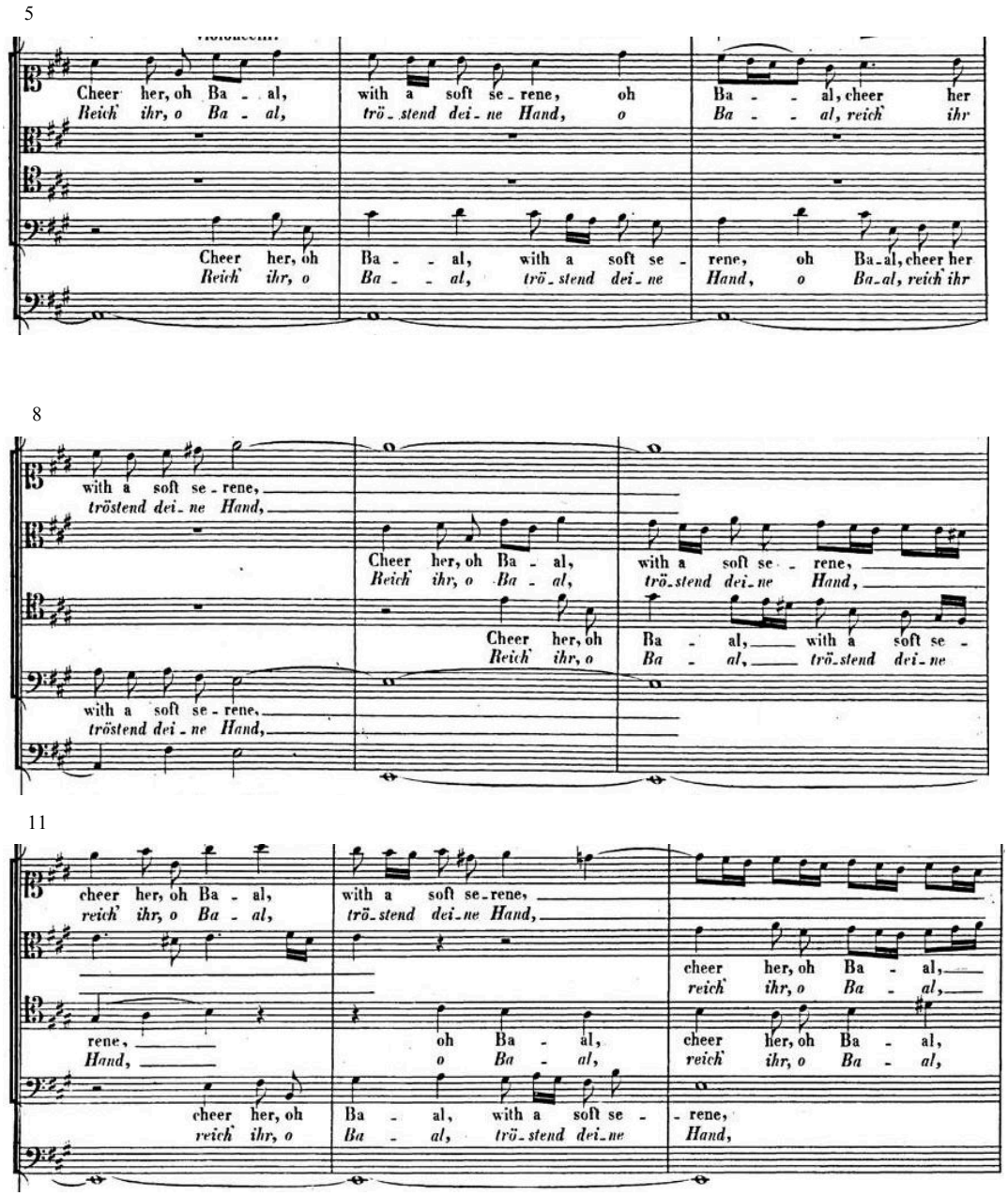
10.18132/LFZE.2011.5

IV. Függelék

A *Homofon és polifon tételek szerkesztésmódja* című fejezethez
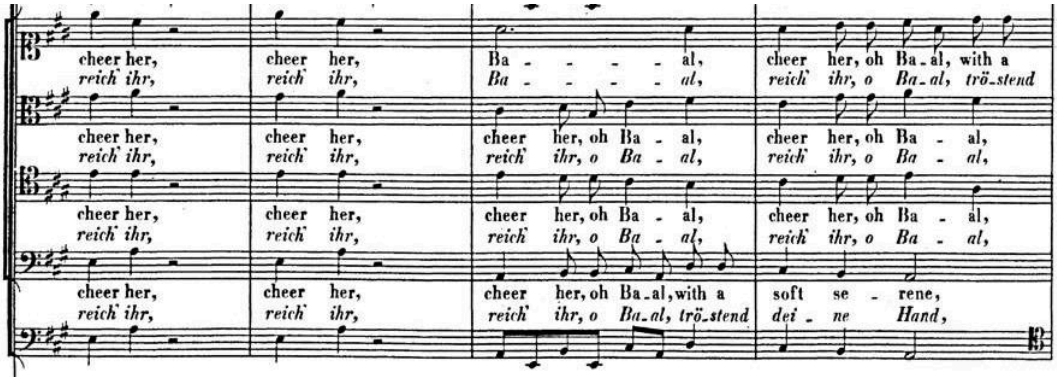
Fúgaexpozíciók

1. kotta
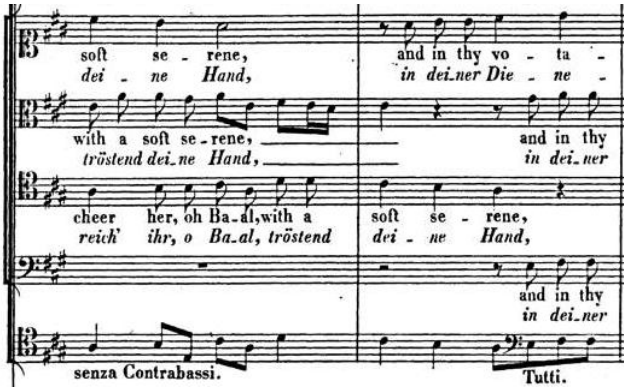


10.18132/LFZE.2011.5

14

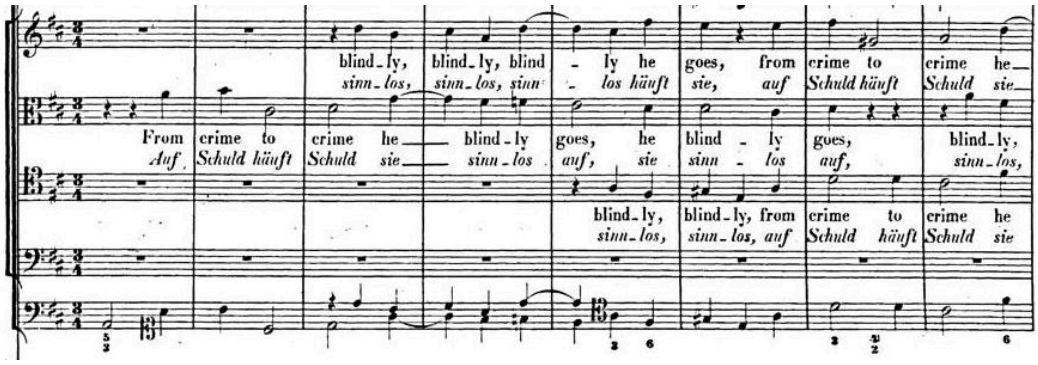


18

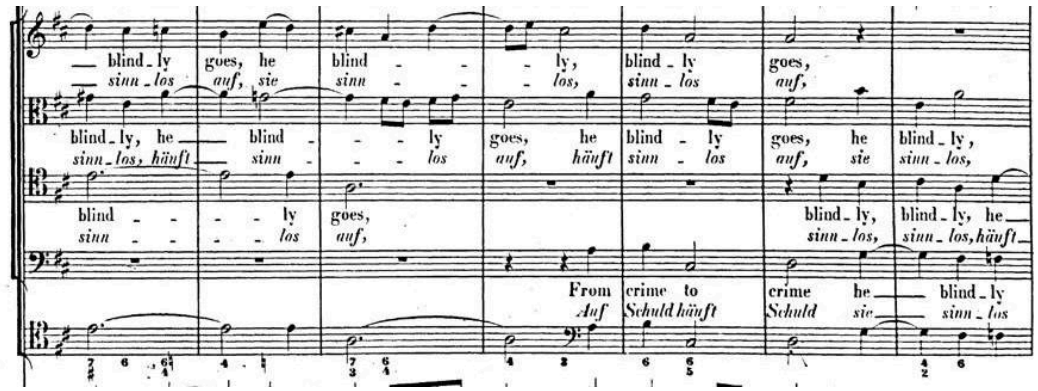


2. kotta

57
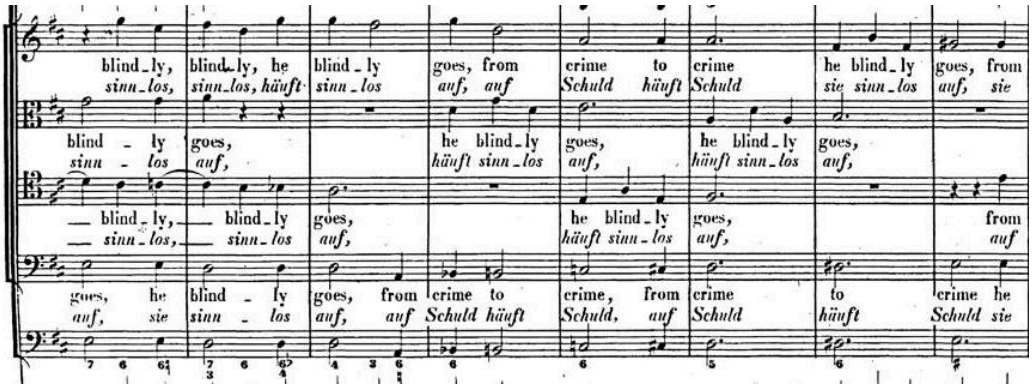


65



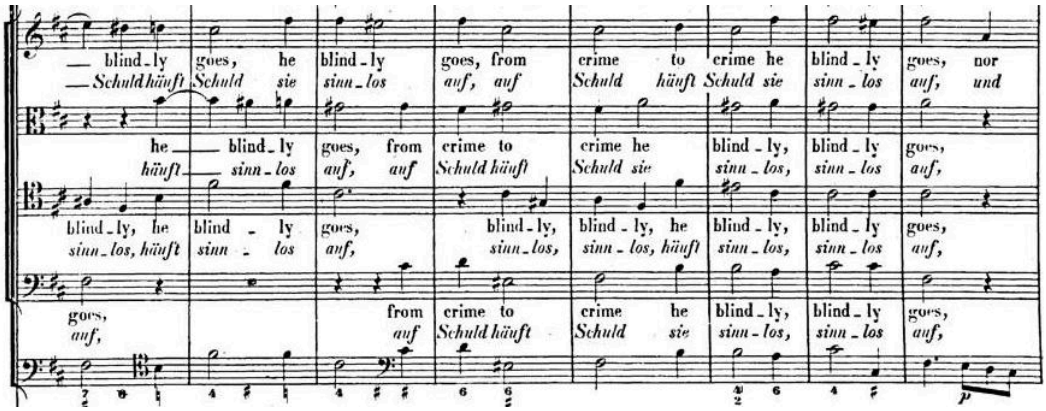
10.18132/LFZE.2011.5

72
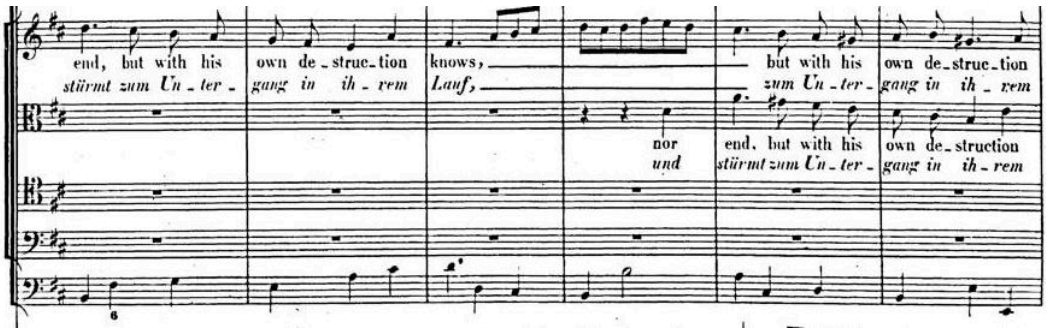


3. kotta
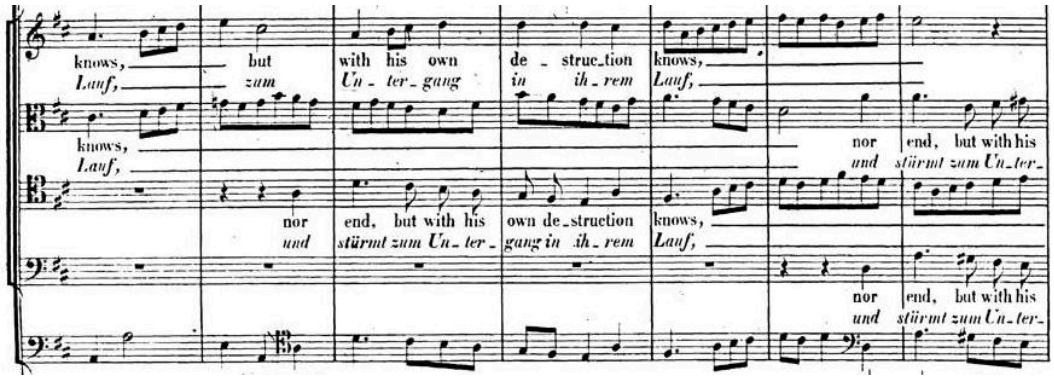
86



94
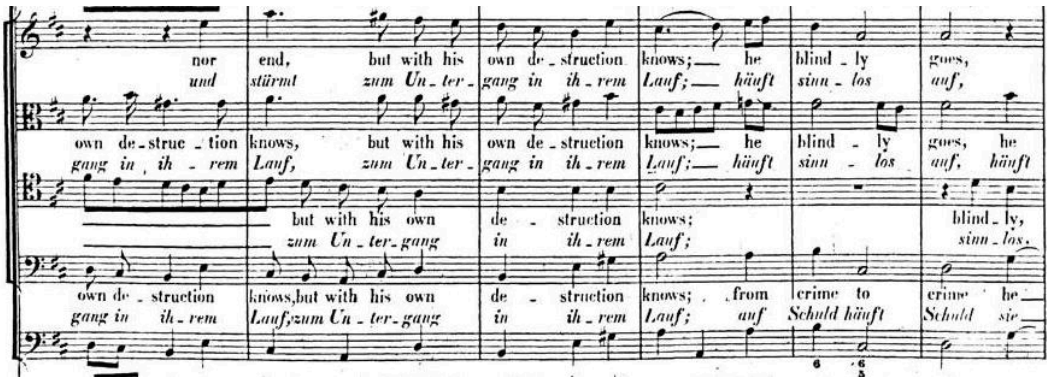


100



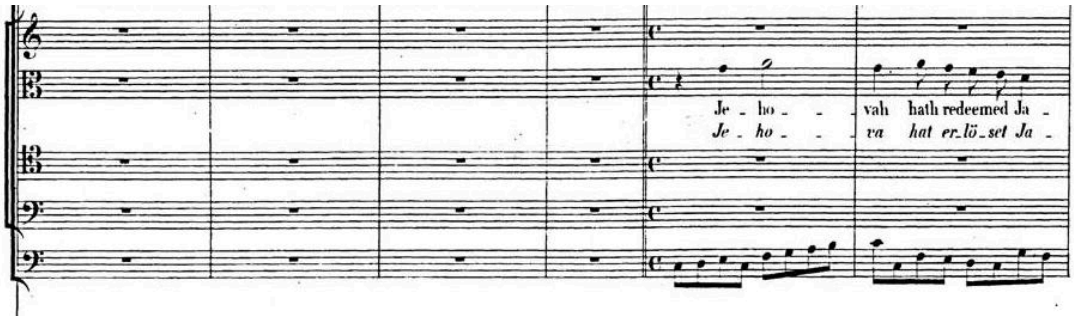
10.18132/LFZE.2011.5

107
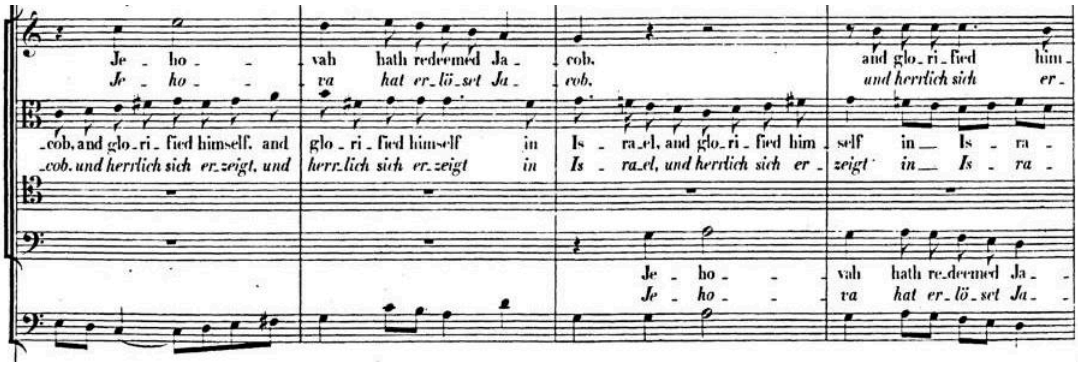


4. kotta

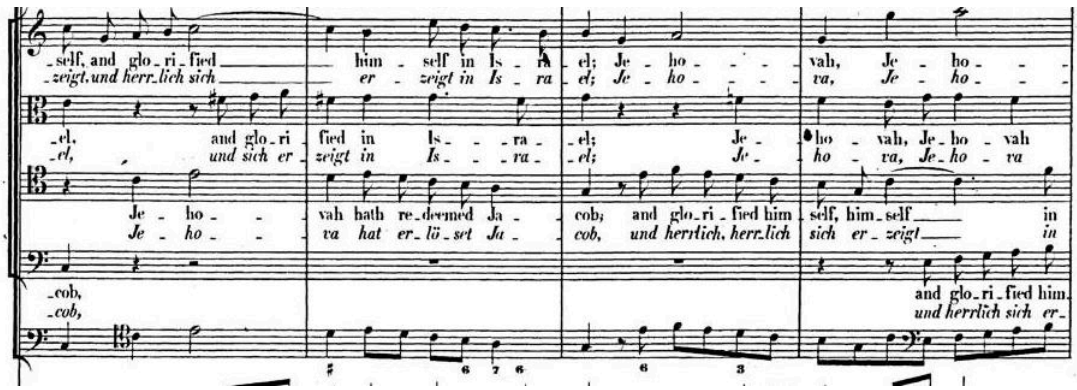
75



81
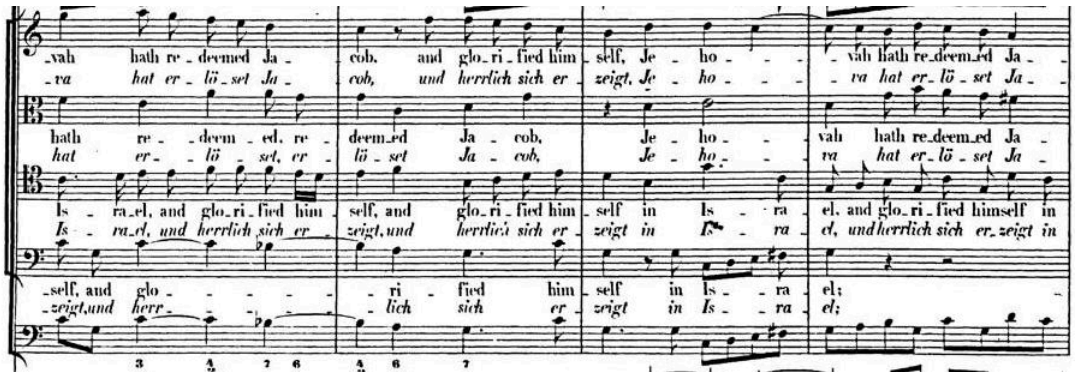


85
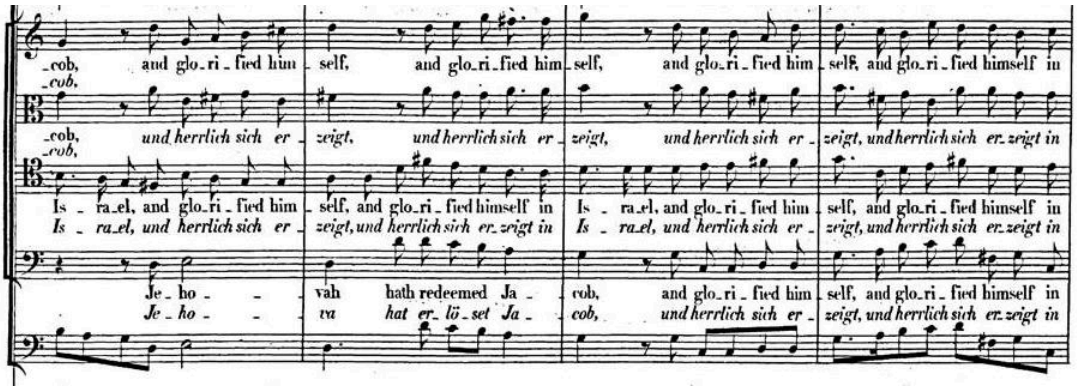


10.18132/LFZE.2011.5
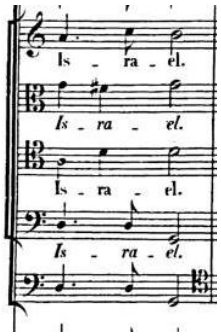
89



93
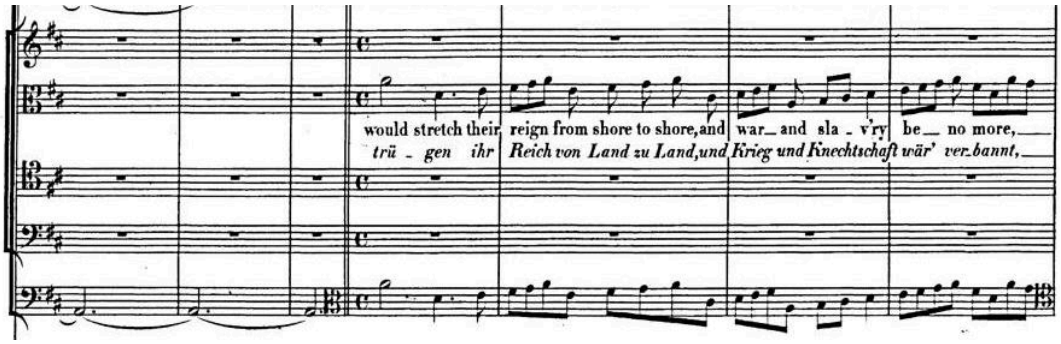


97
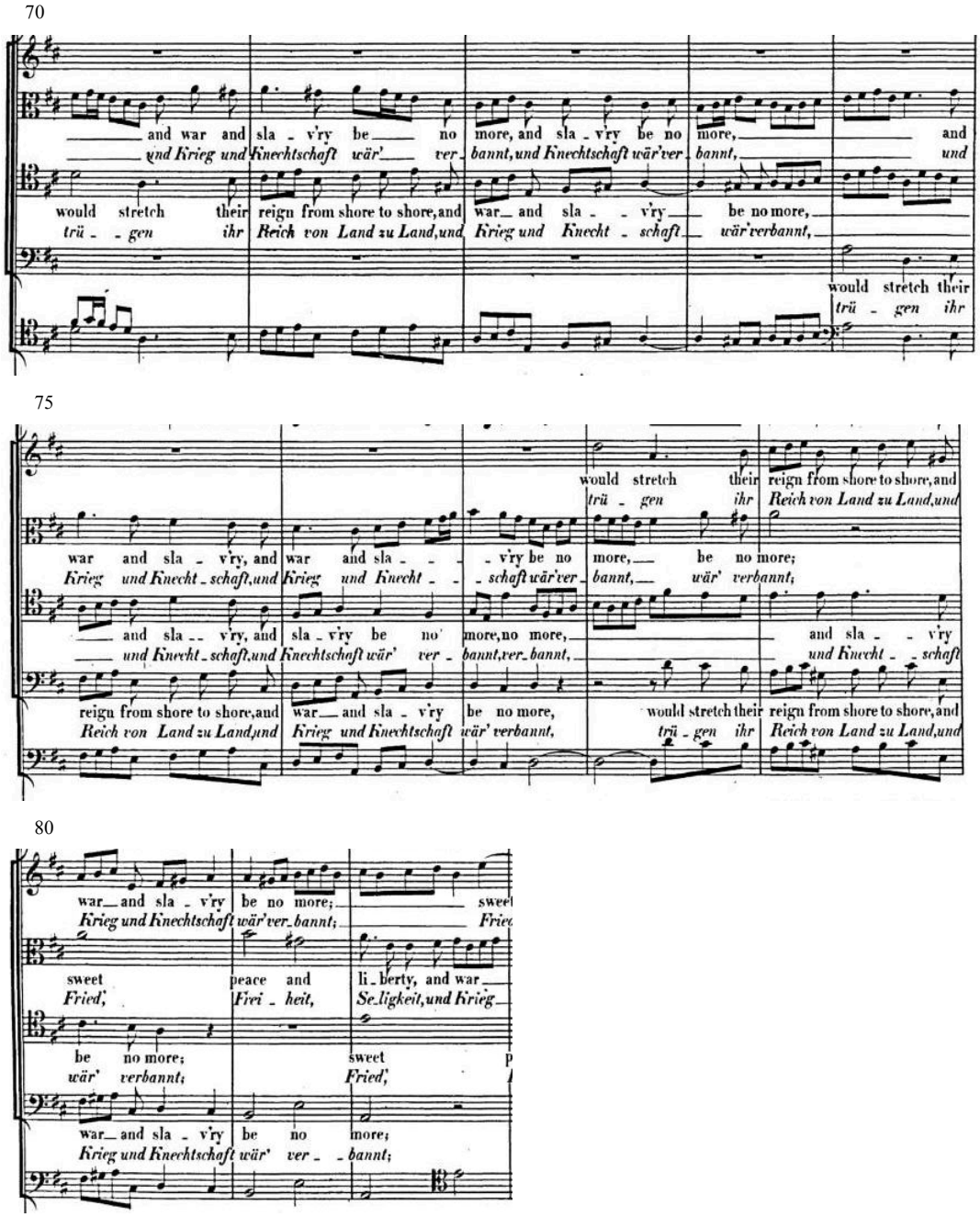


5. kotta
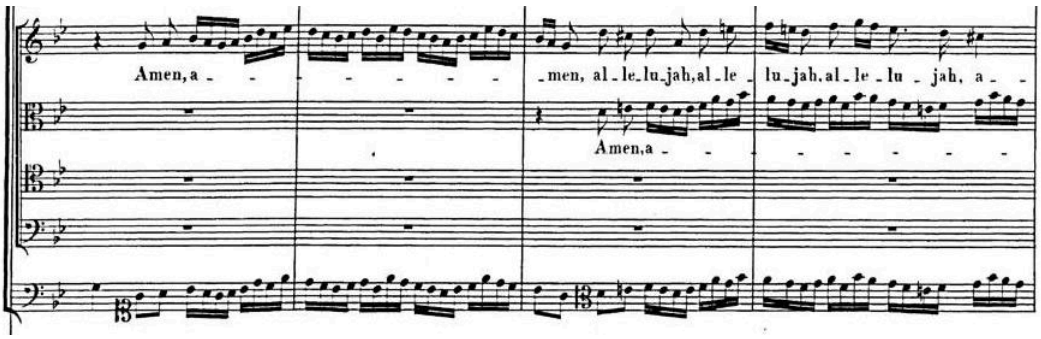
63
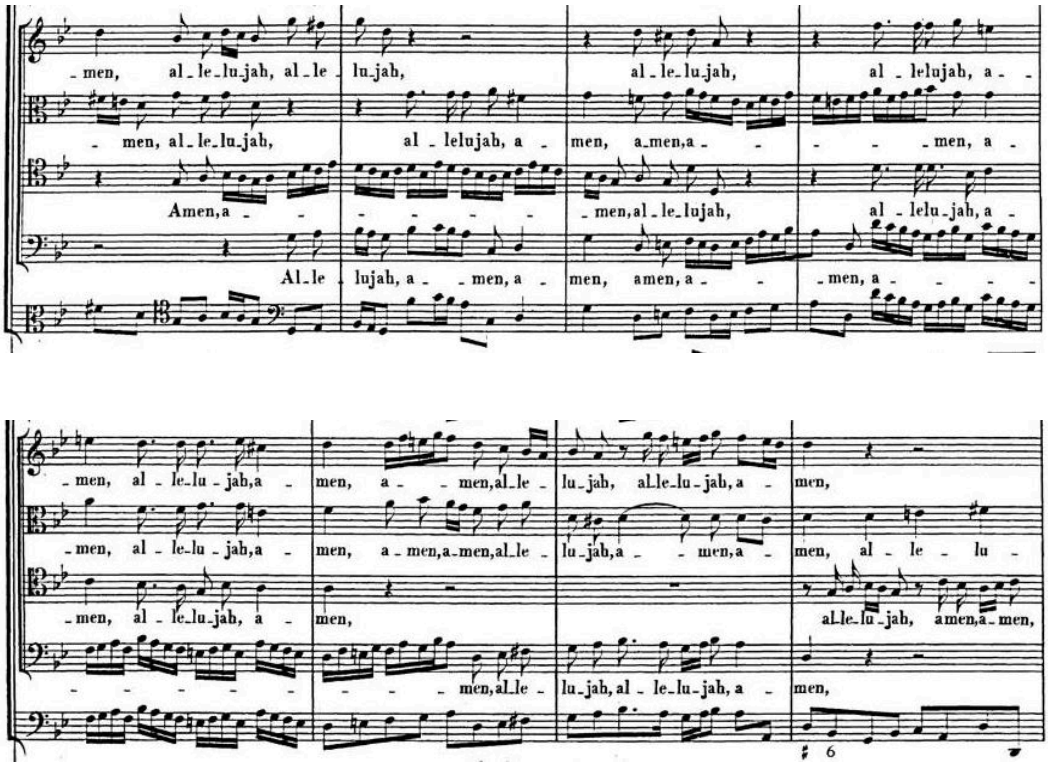


10.18132/LFZE.2011.5
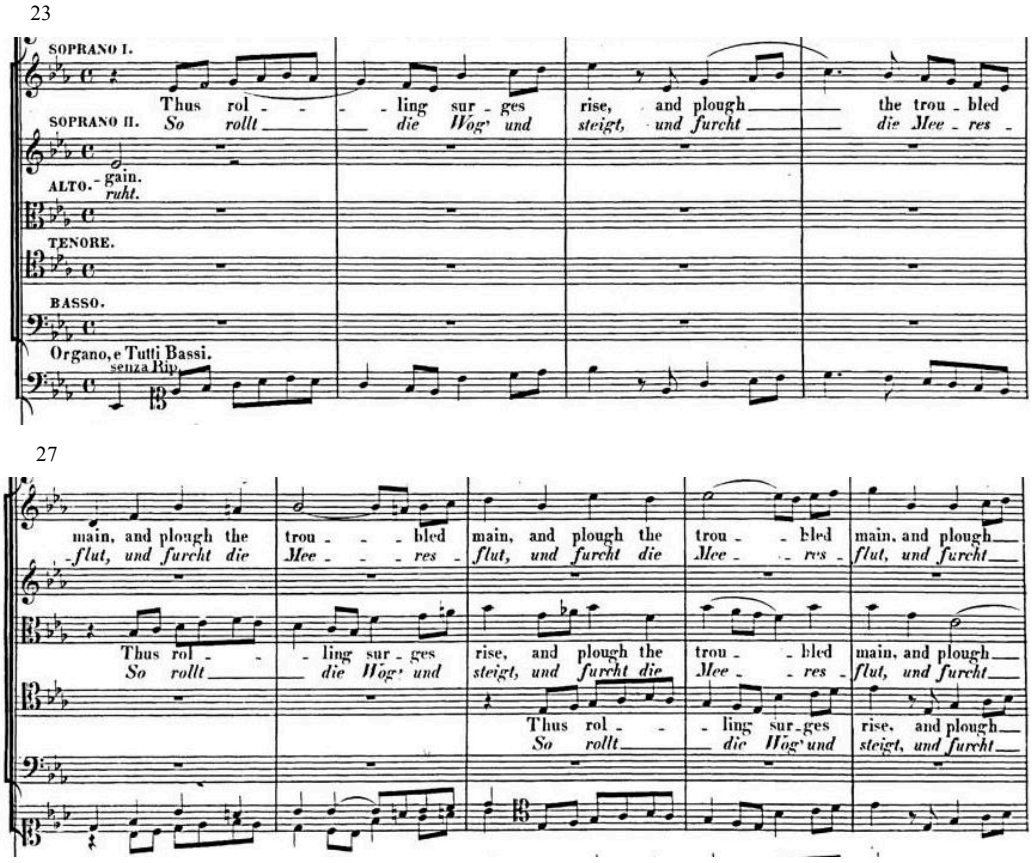


6. kotta



10.18132/LFZE.2011.5

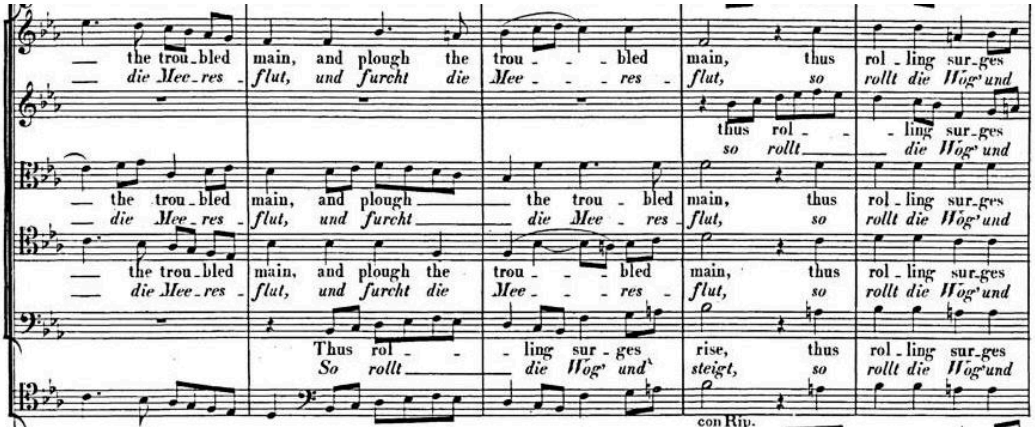


7. kotta
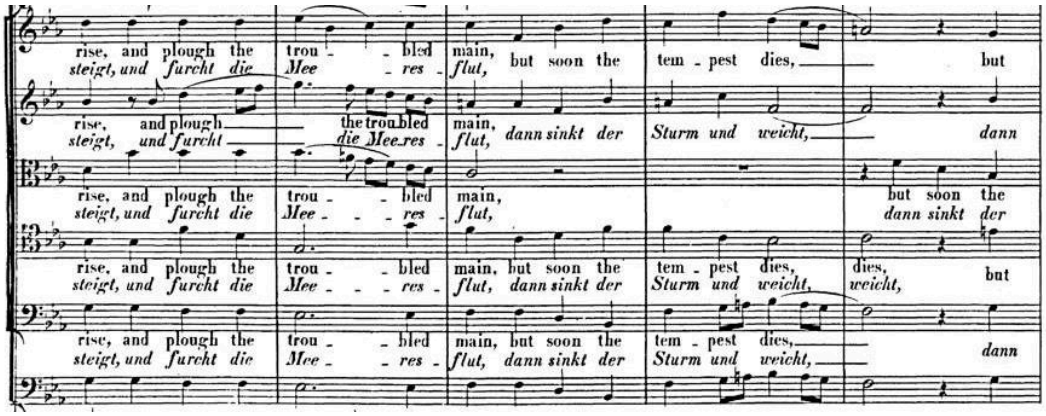


10.18132/LFZE.2011.5
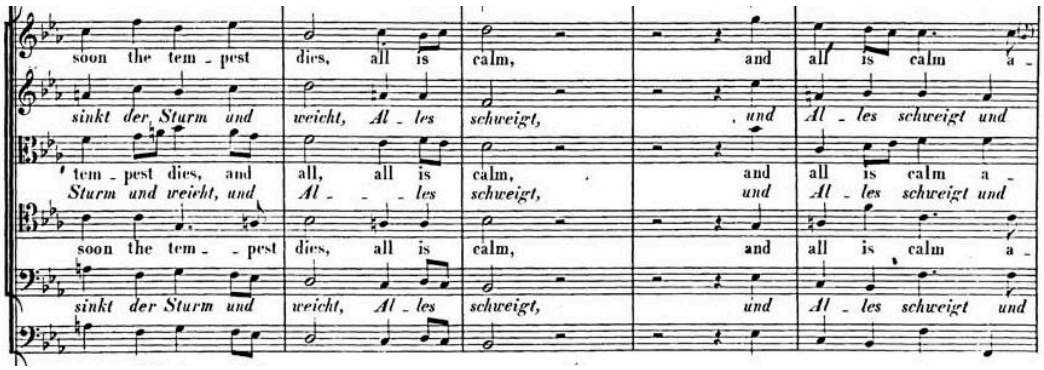
32
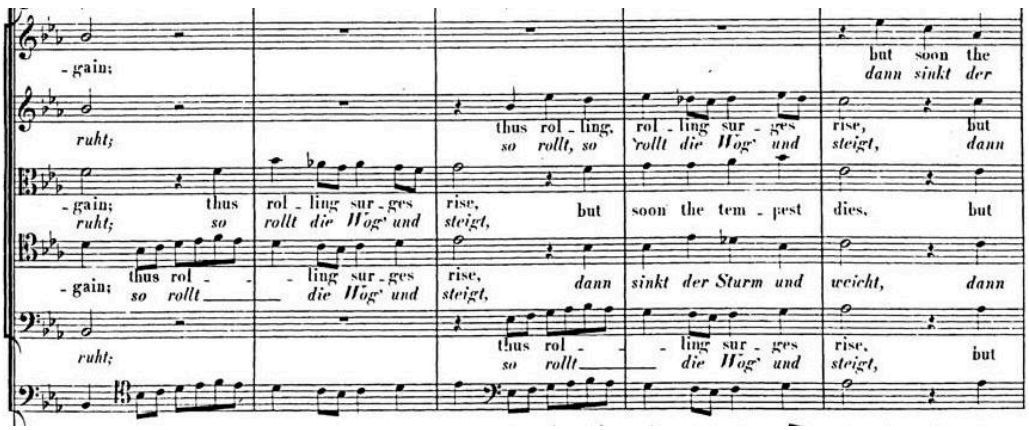


37



42
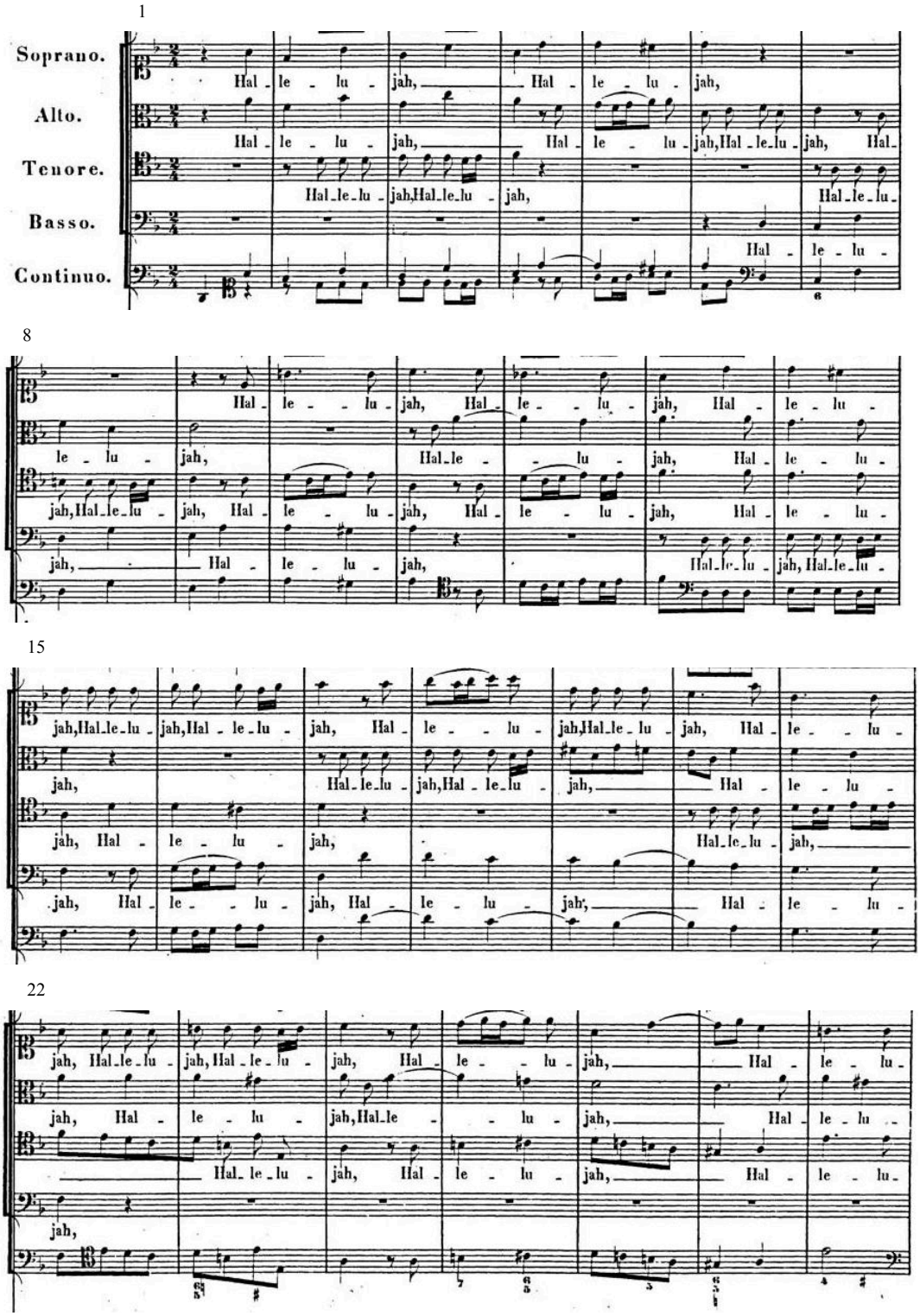


47



10.18132/LFZE.2011.5
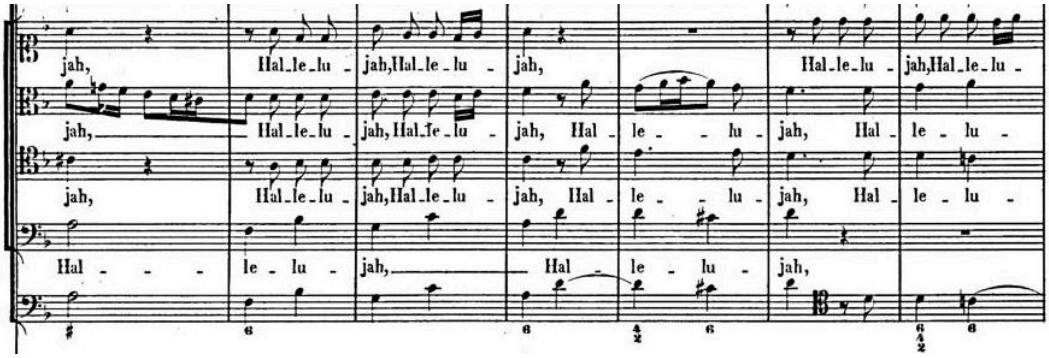
Fúgák

8. kotta: *Athalia*, I. felvonás, „Hallelujah” tétel.
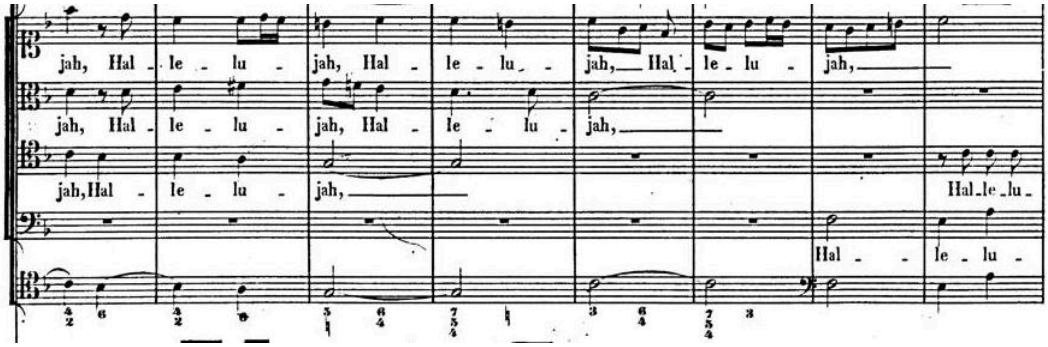


10.18132/LFZE.2011.5
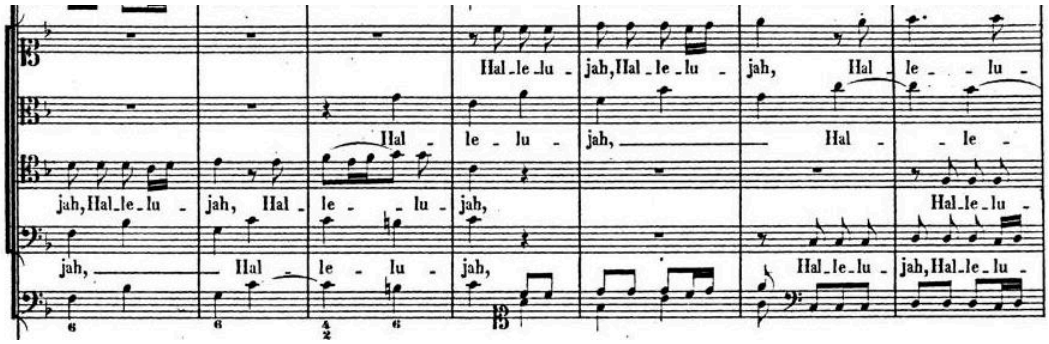
29
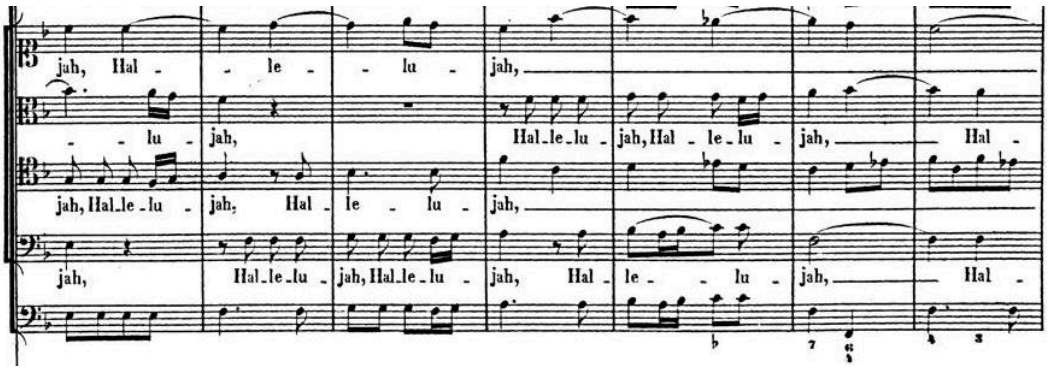


36



44
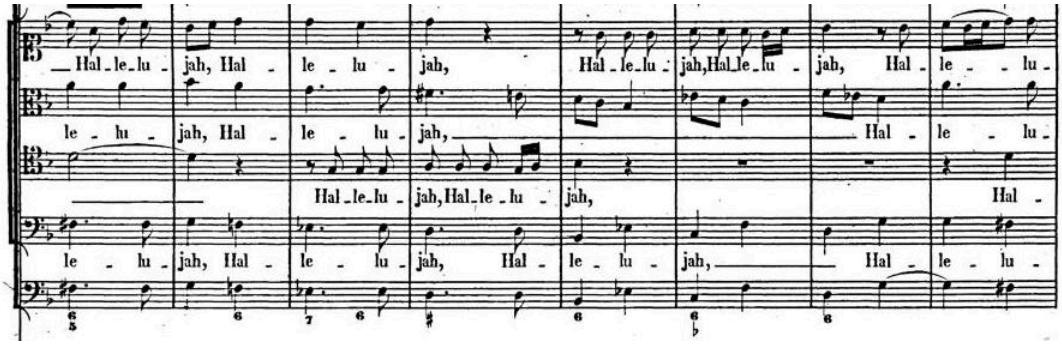


51
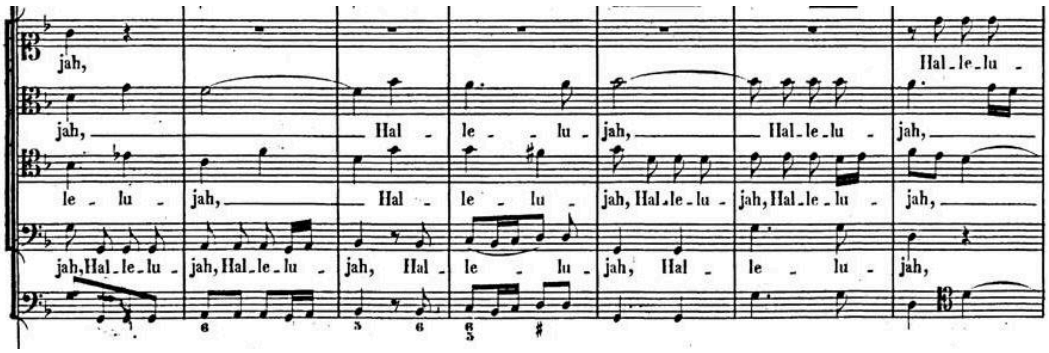


10.18132/LFZE.2011.5
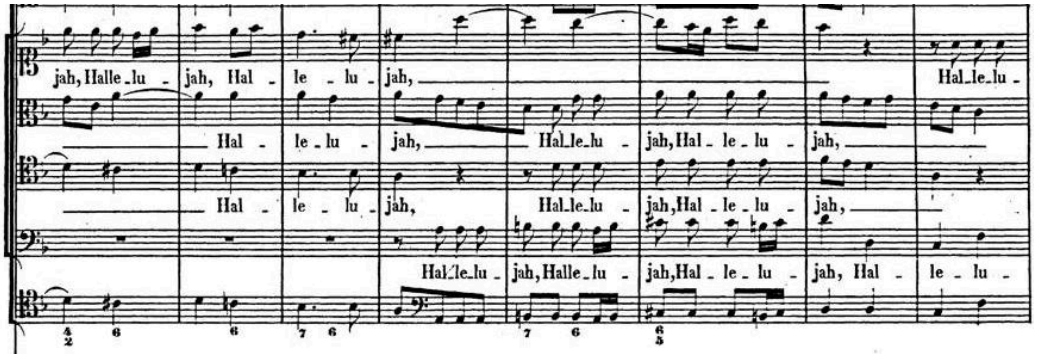
58
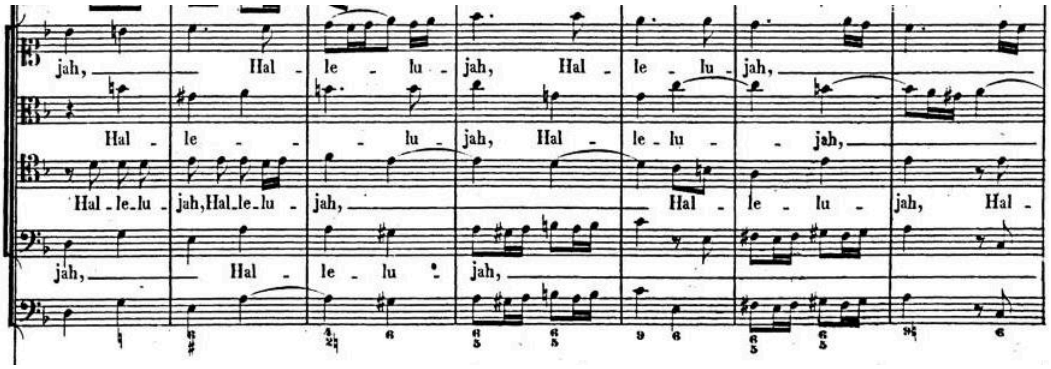


66



73
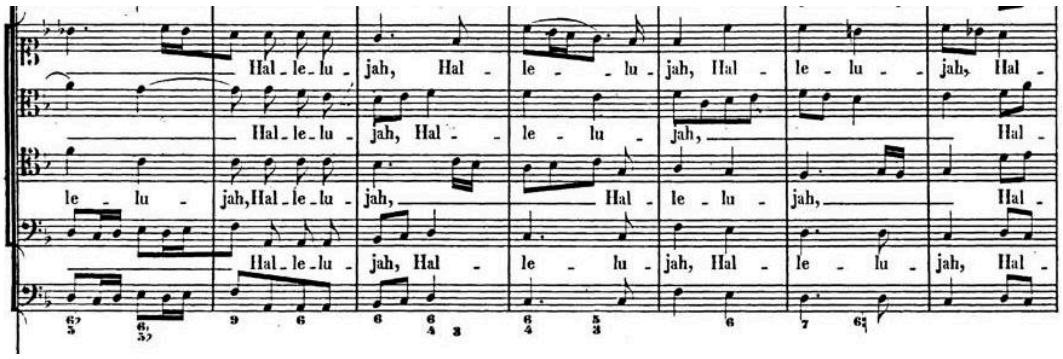


81
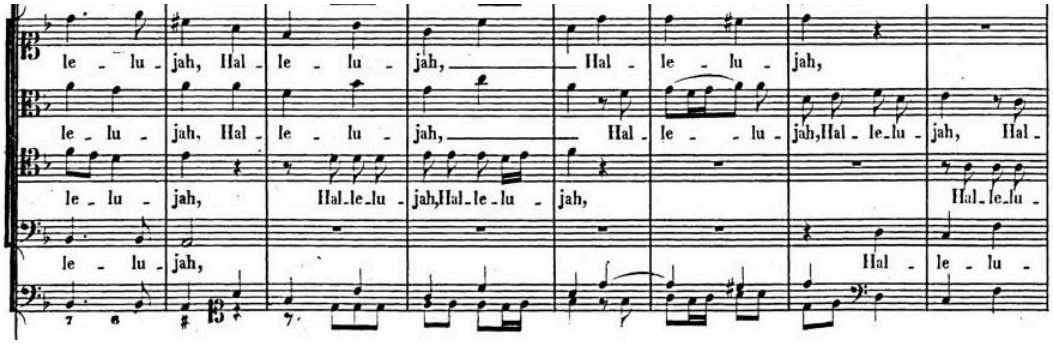


10.18132/LFZE.2011.5
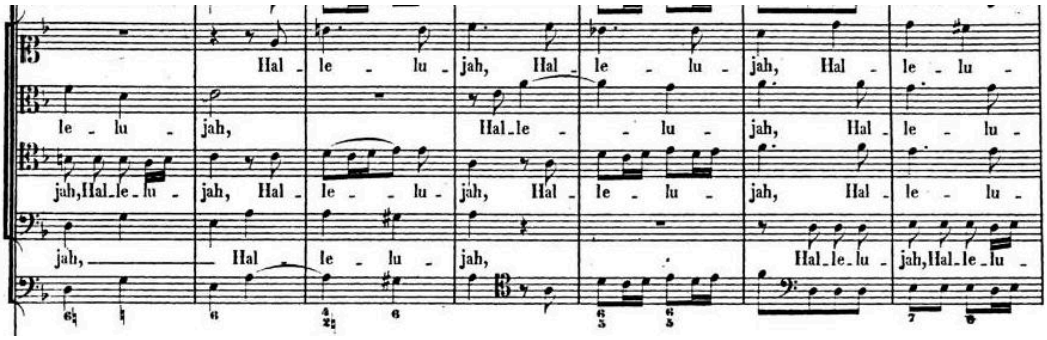
88
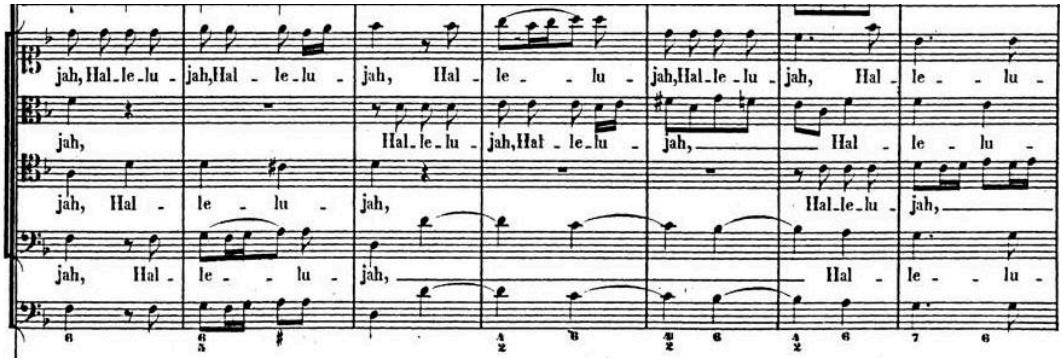


95



103
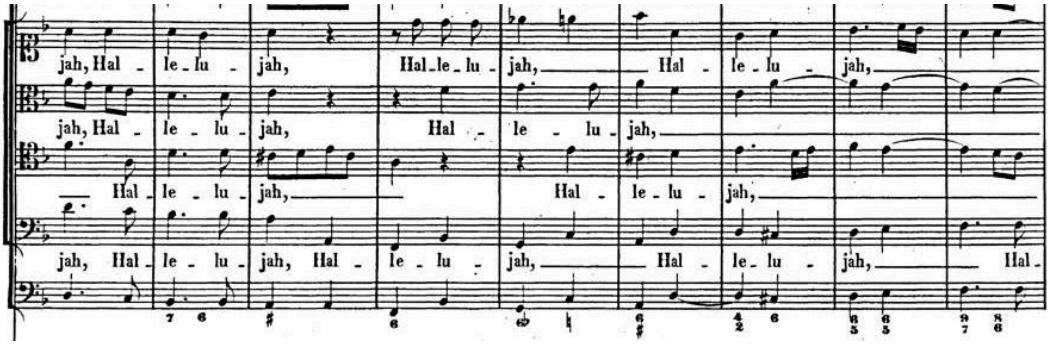


110
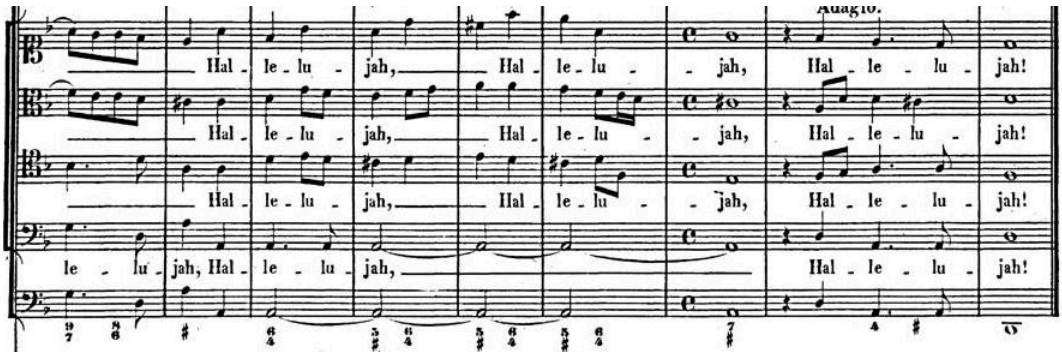


10.18132/LFZE.2011.5

117
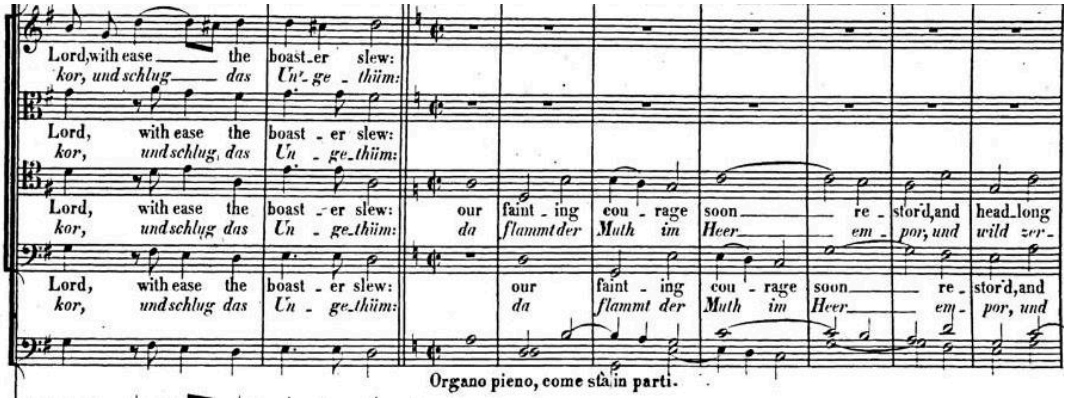


126
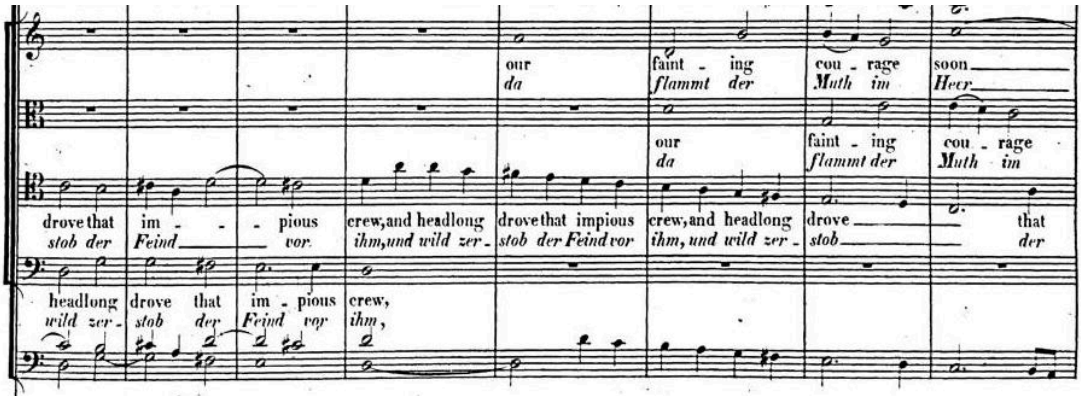


9. kotta: *Saul*, I. felvonás, „The youth inspir'd by Thee, oh Lord…" kezdetű tétel

9

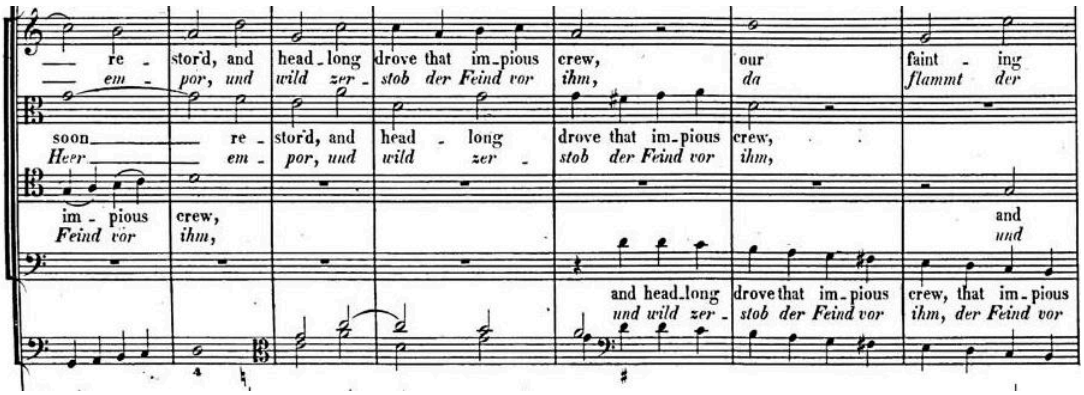


18
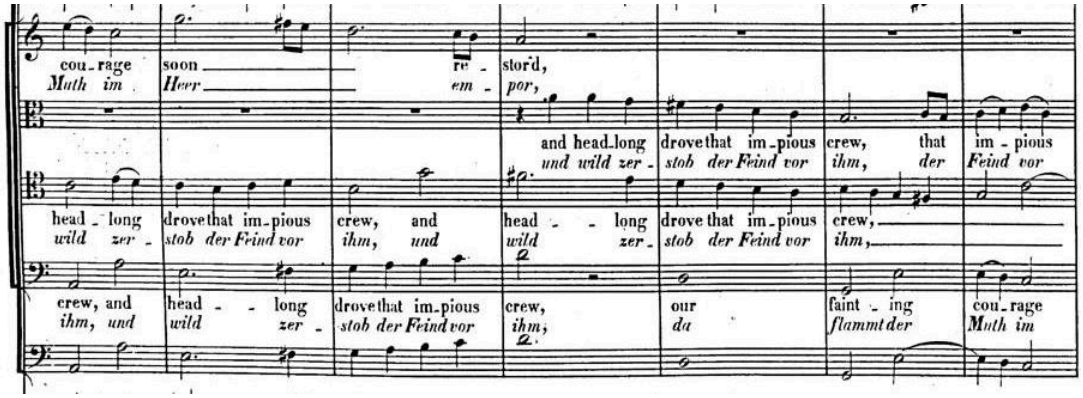


10.18132/LFZE.2011.5
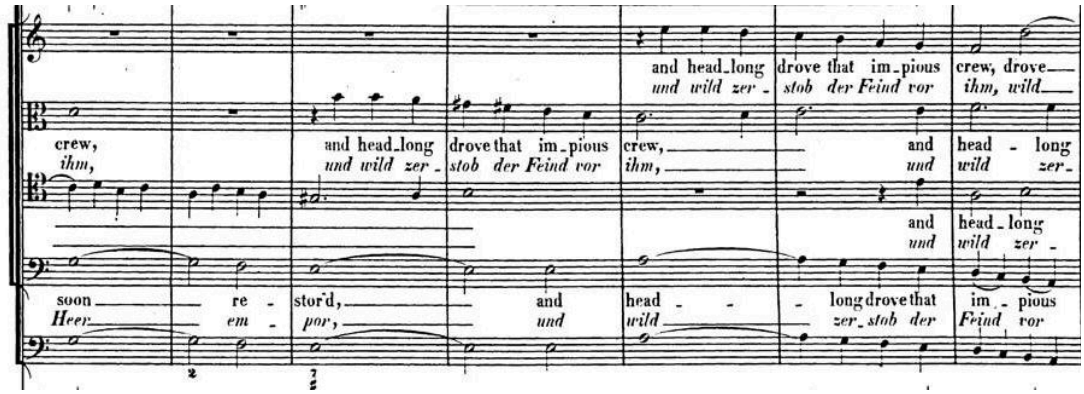
26
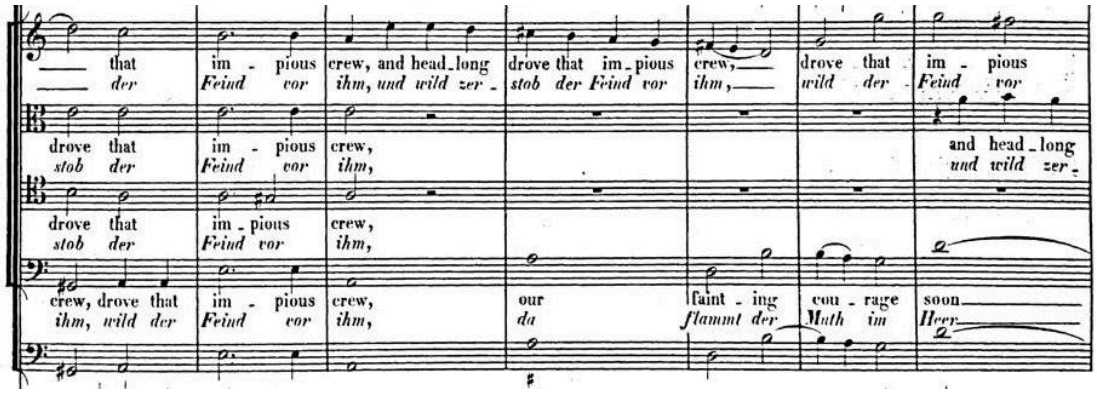


33



40
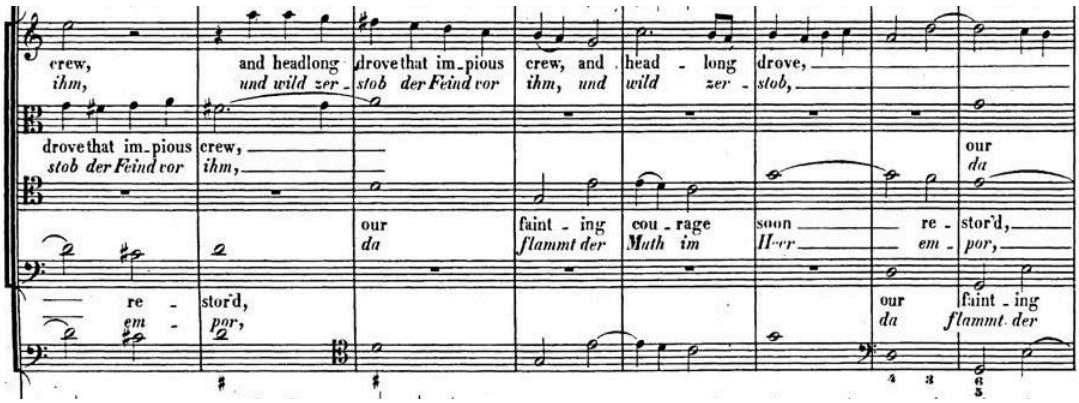


47
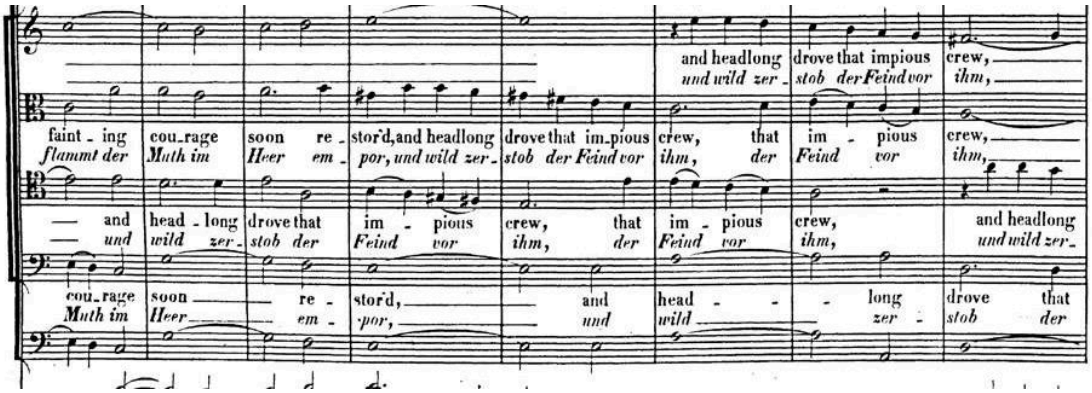


10.18132/LFZE.2011.5

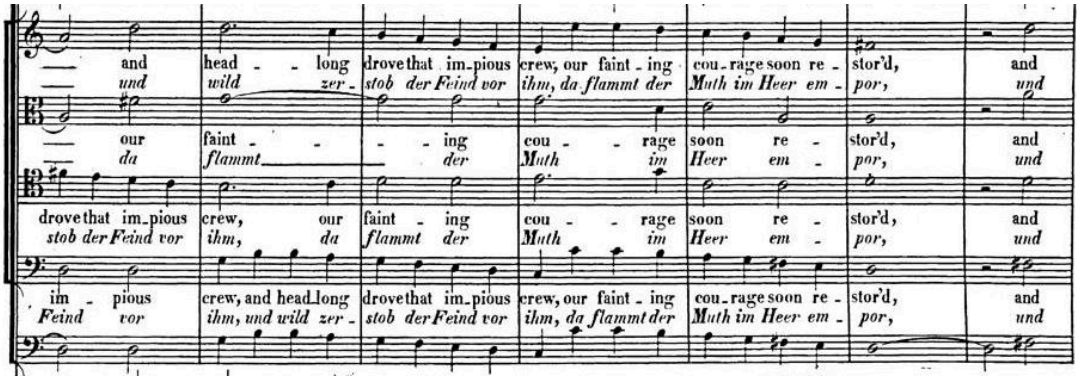
54
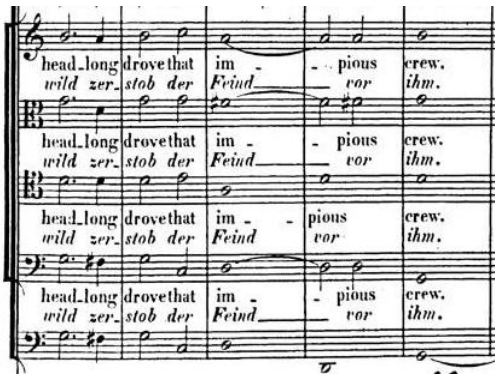


62



70
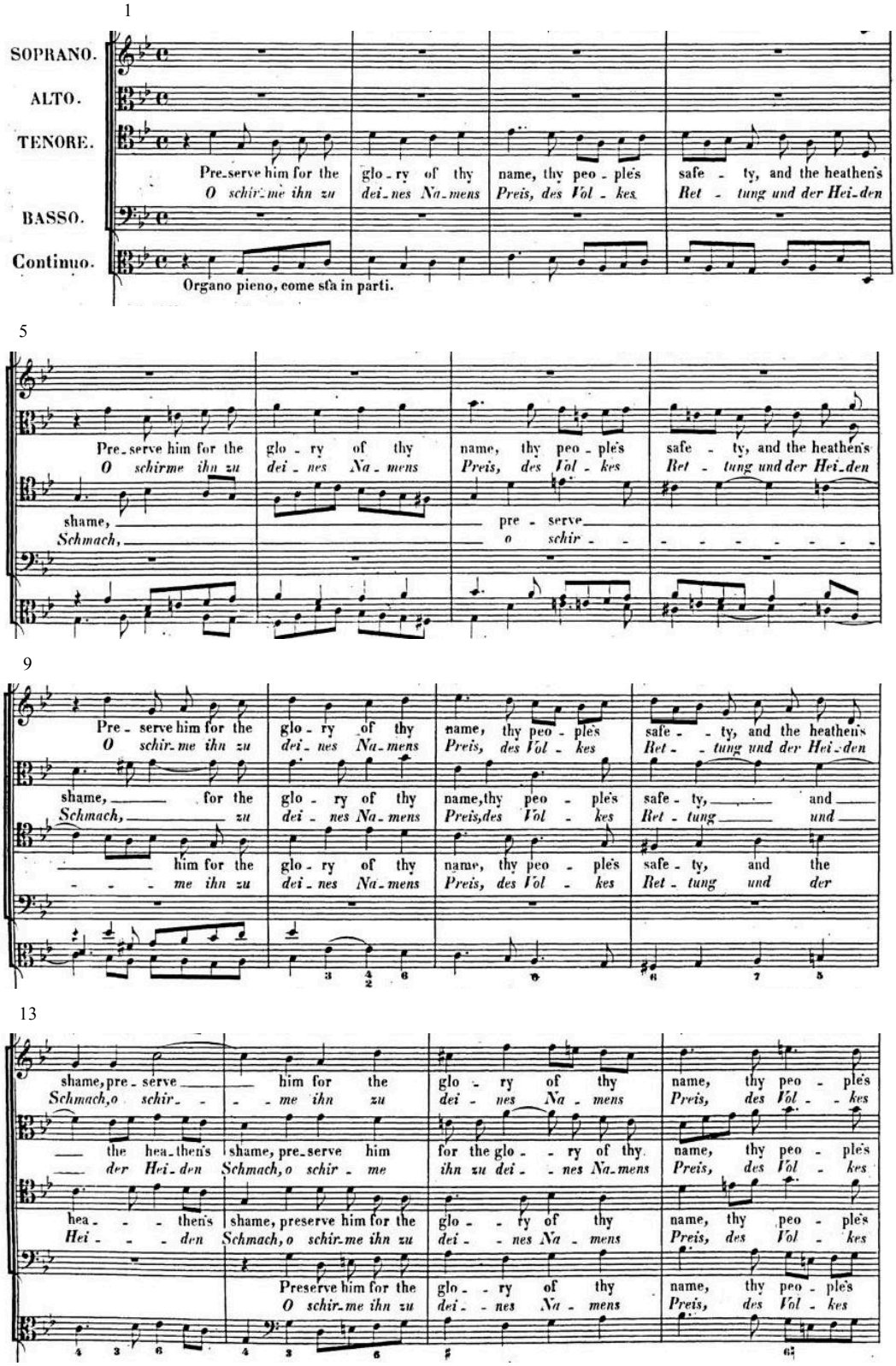


77
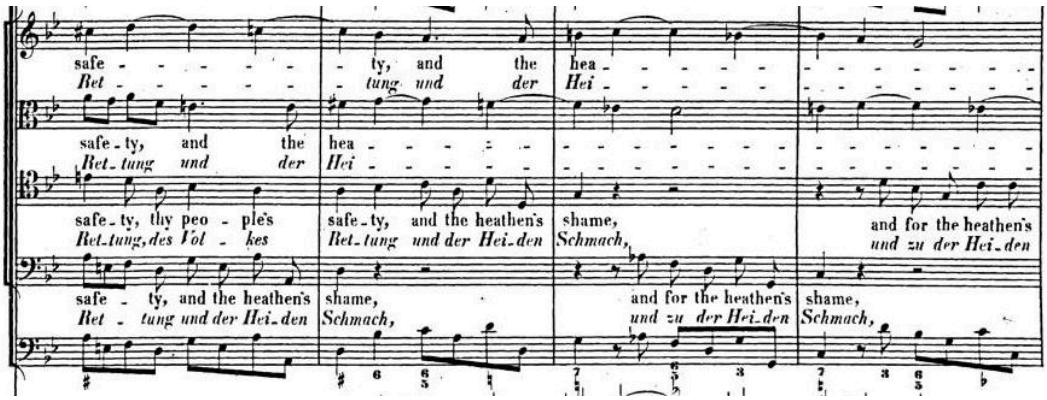


10.18132/LFZE.2011.5

10. kotta: *Saul*, I. felvonás, „Preserve him for the glory of thy name…” tétel

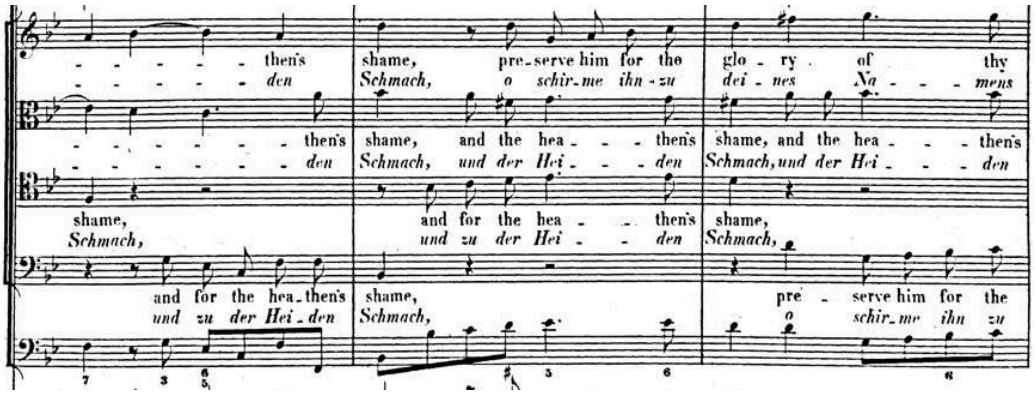


10.18132/LFZE.2011.5
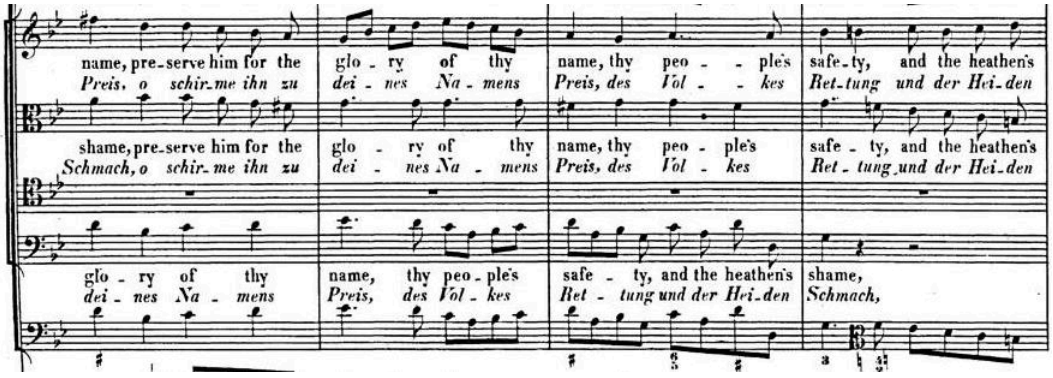
17
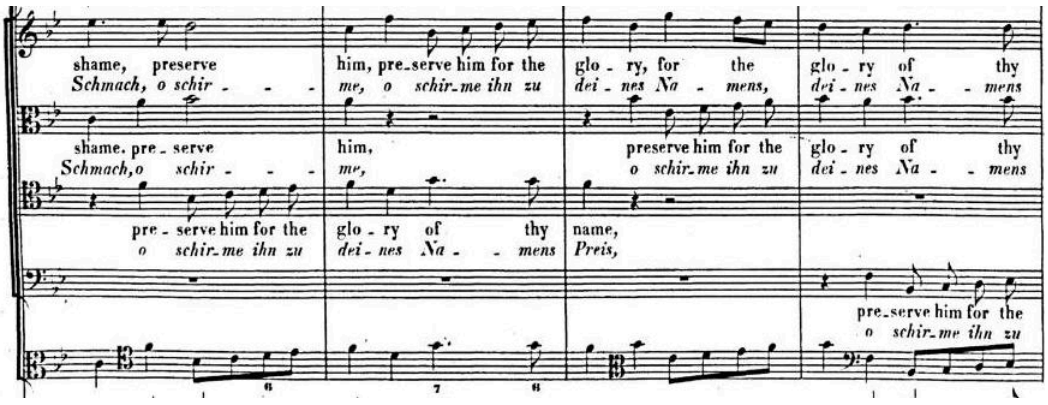


21



24
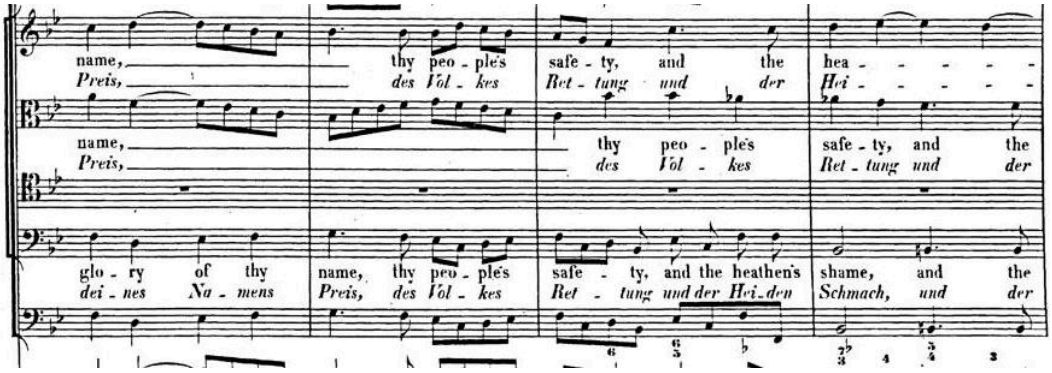


28
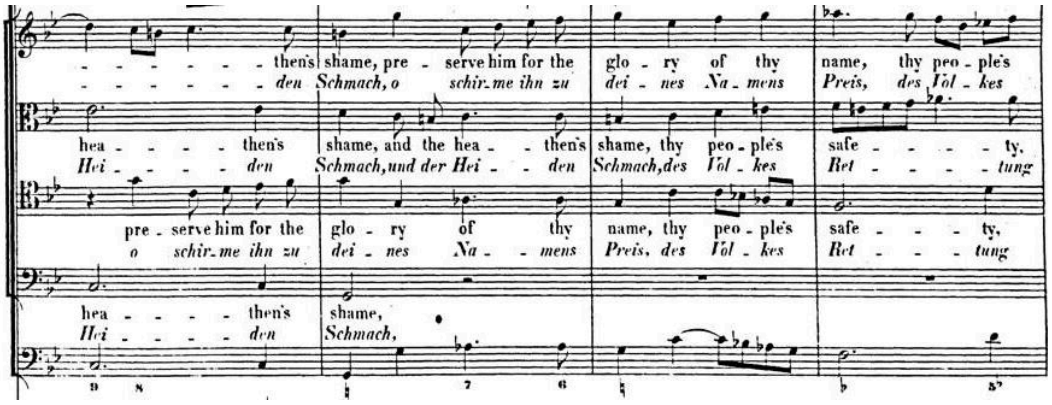


10.18132/LFZE.2011.5
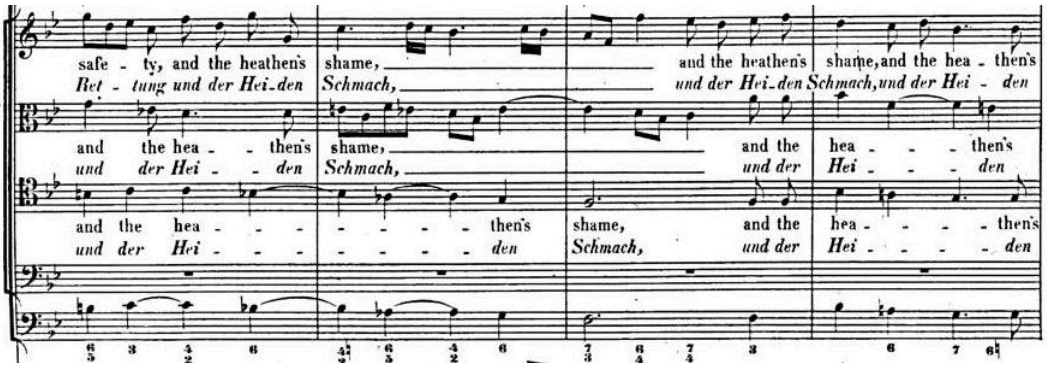
32
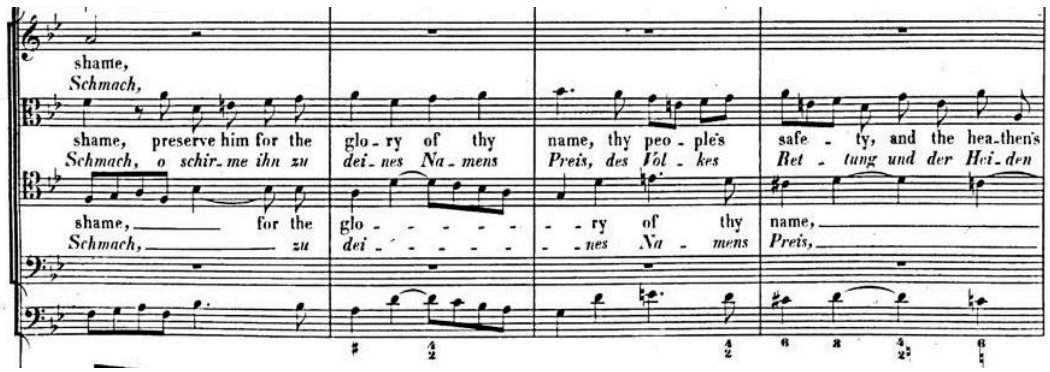


36



40
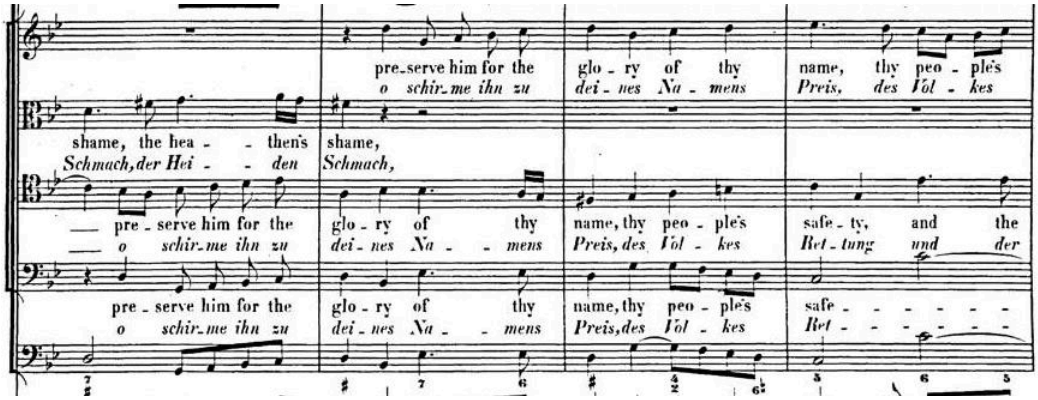


44
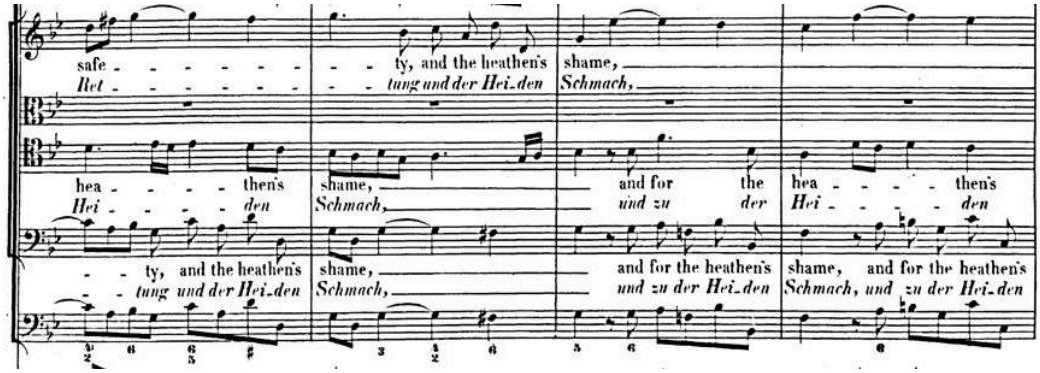


10.18132/LFZE.2011.5
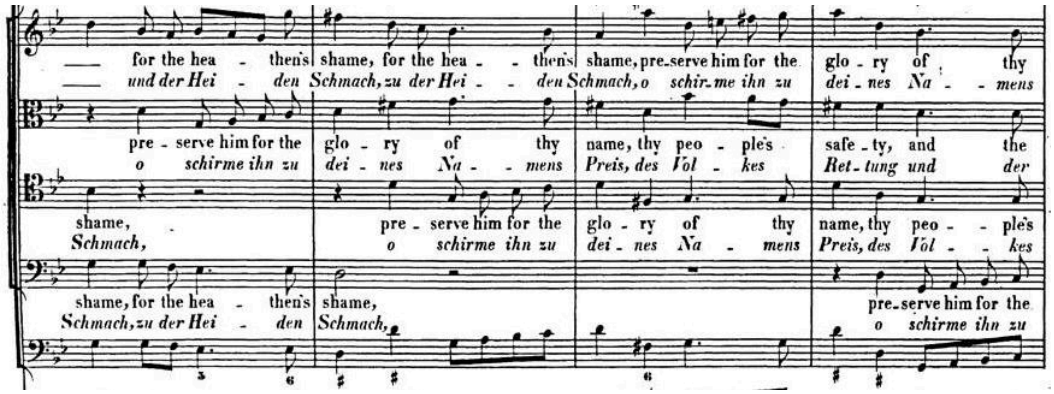
48



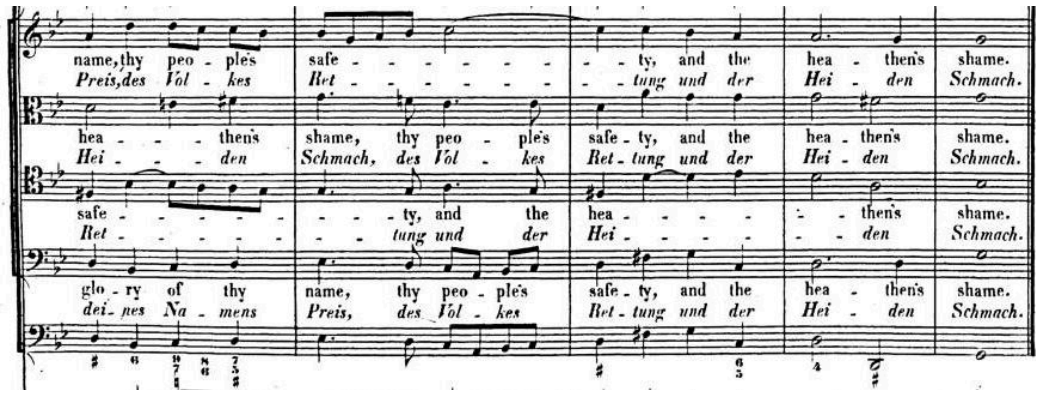
52



56
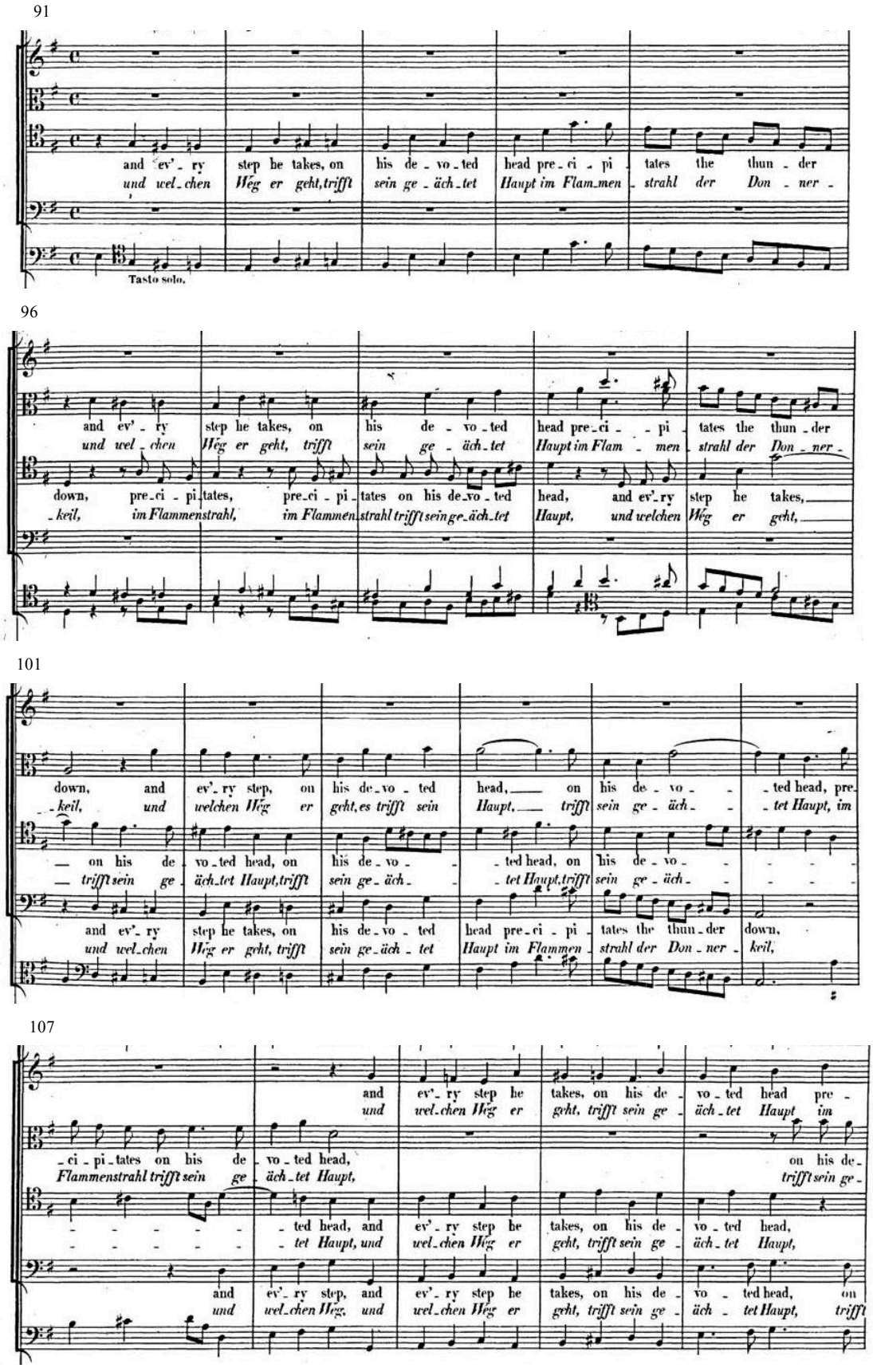


60



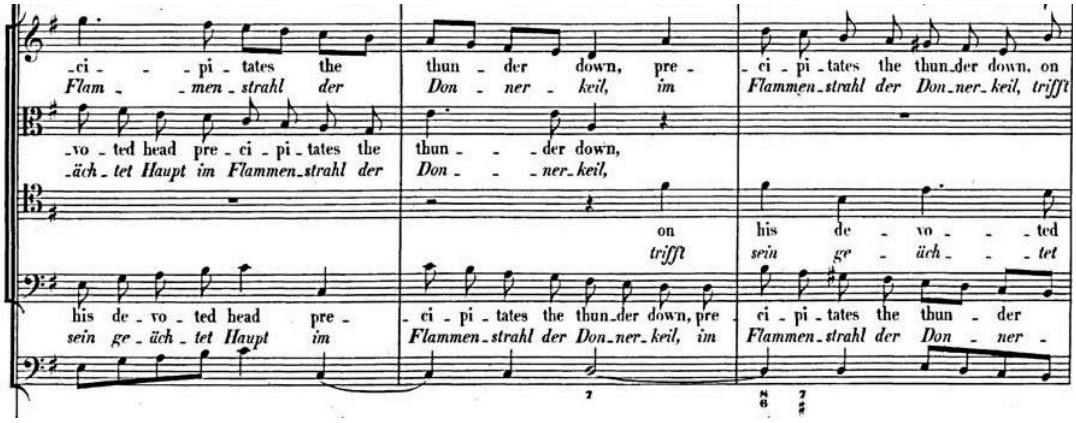
10.18132/LFZE.2011.5

11. kotta: *Belshazzar*, I. felvonás, „By slow degrees the wrath of God…” kezdetű tétel.
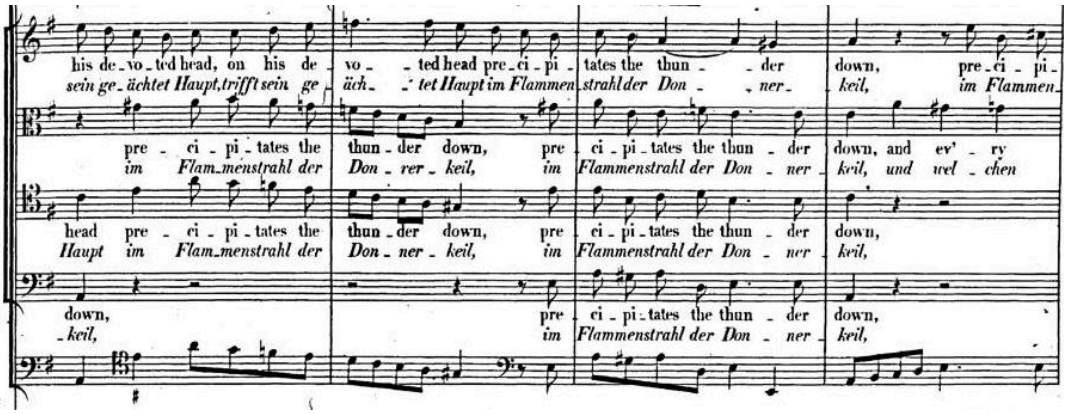


10.18132/LFZE.2011.5

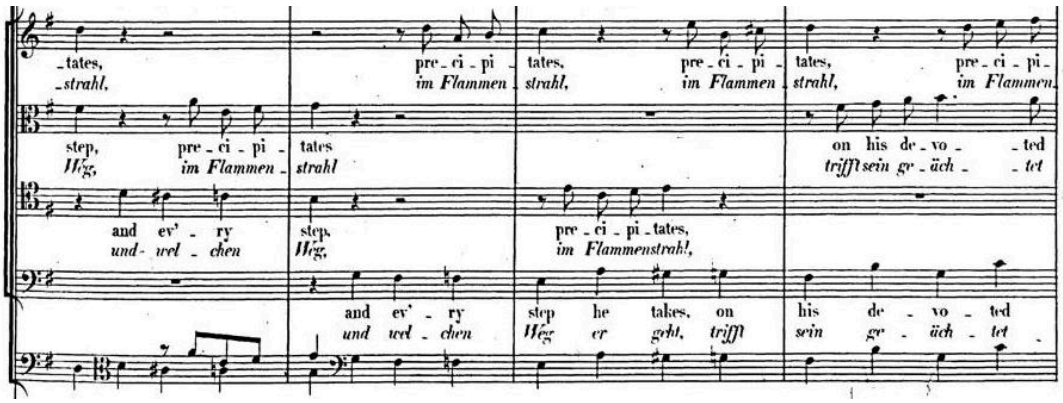
112
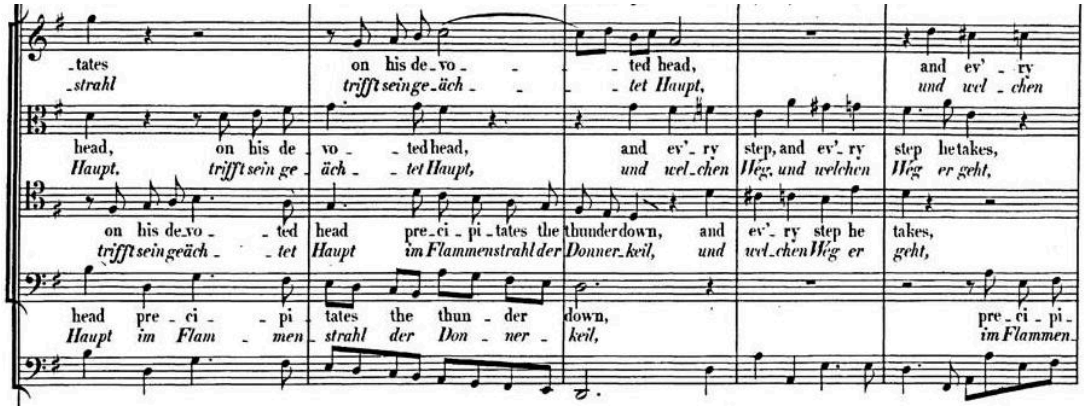


115



119

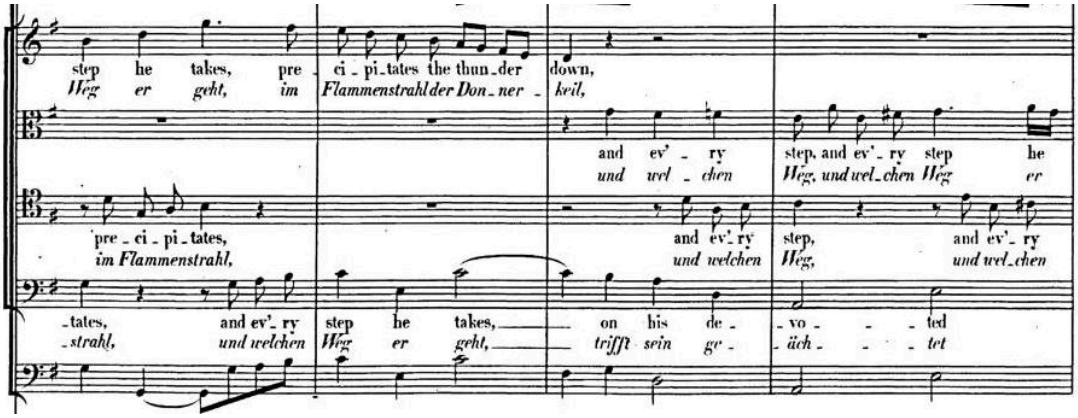


123
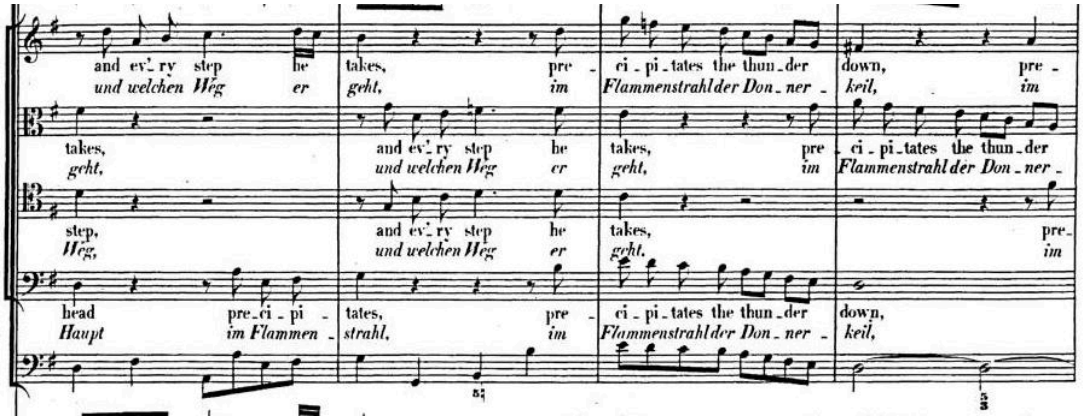


10.18132/LFZE.2011.5
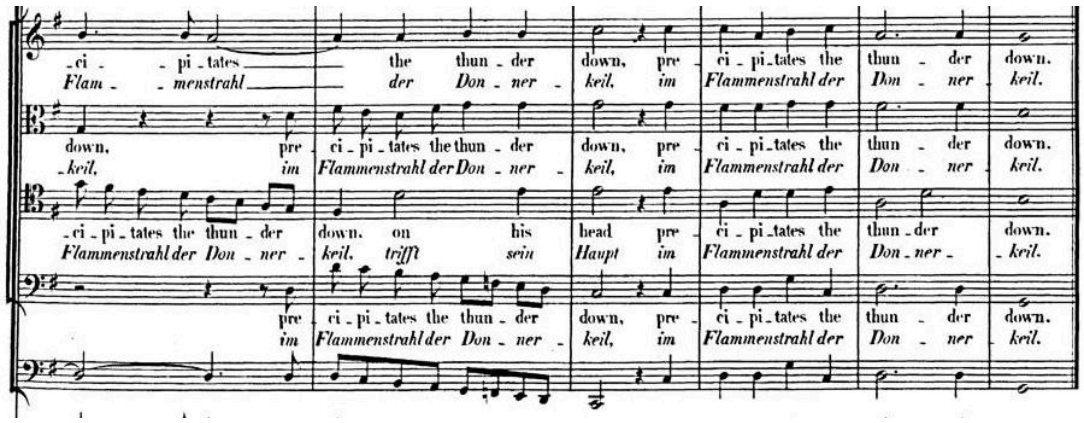
128



132
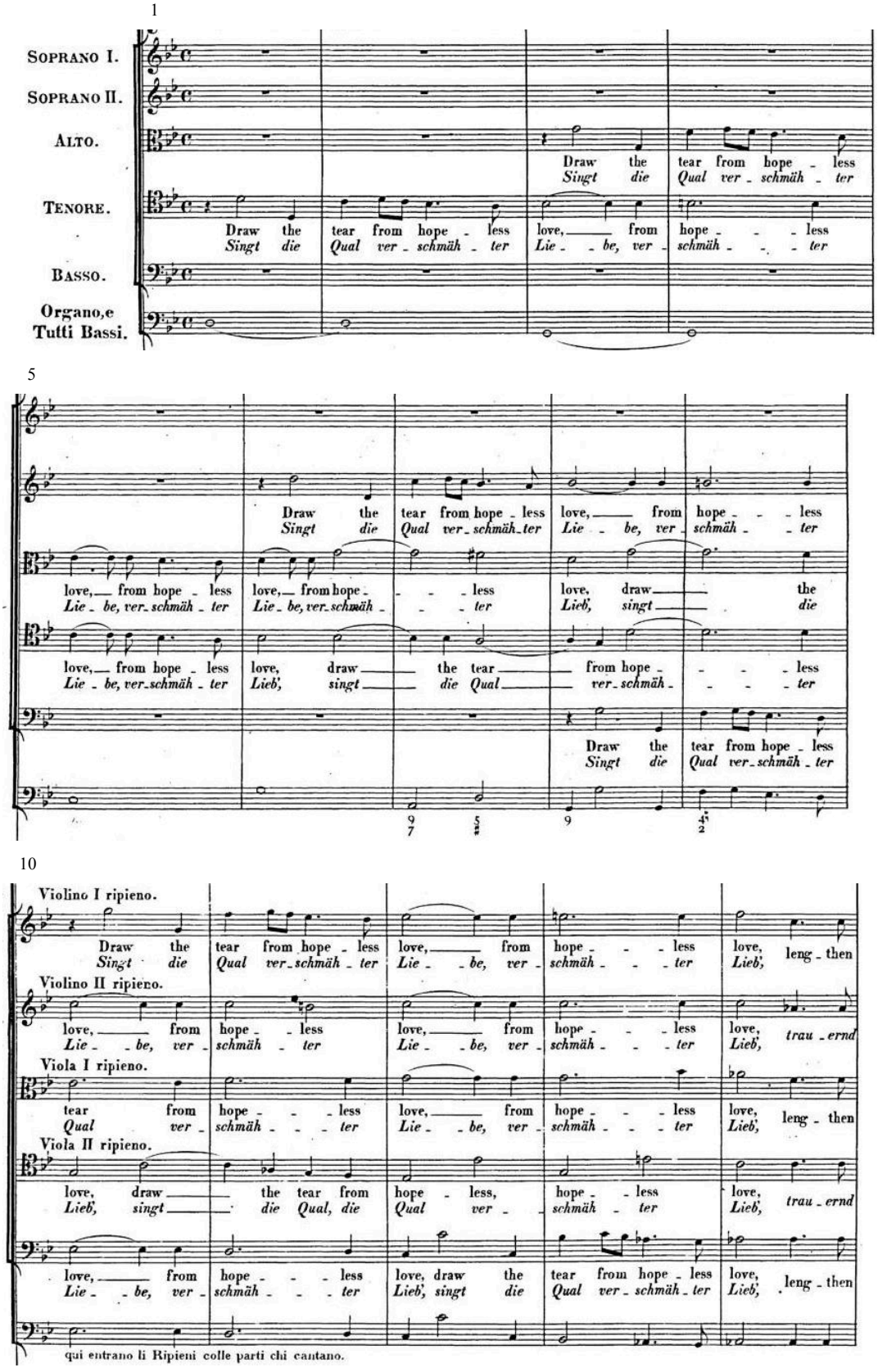


136
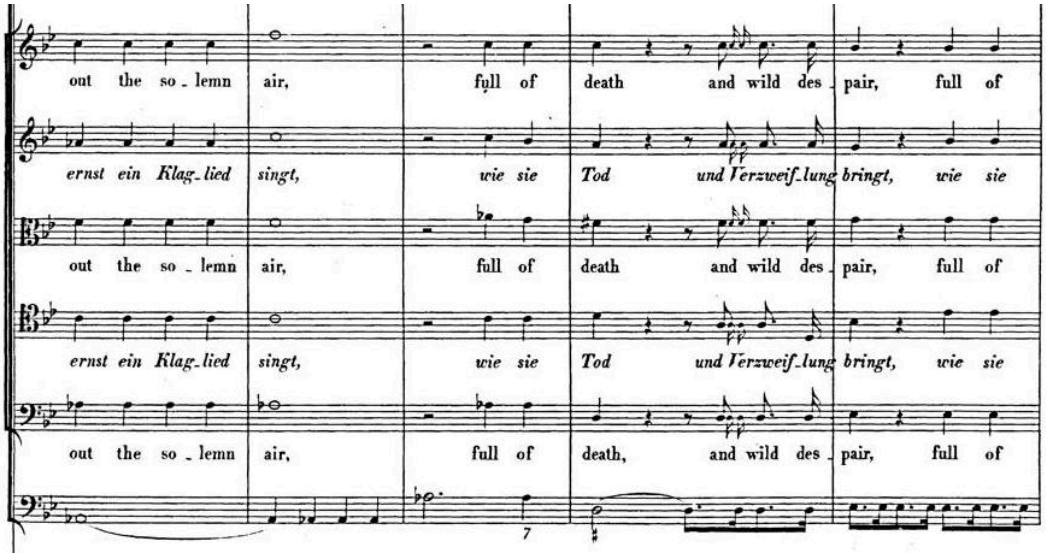


10.18132/LFZE.2011.5

12. kotta: *Solomon*, III. felvonás, „Draw the tear from hopeless love…” tétel.
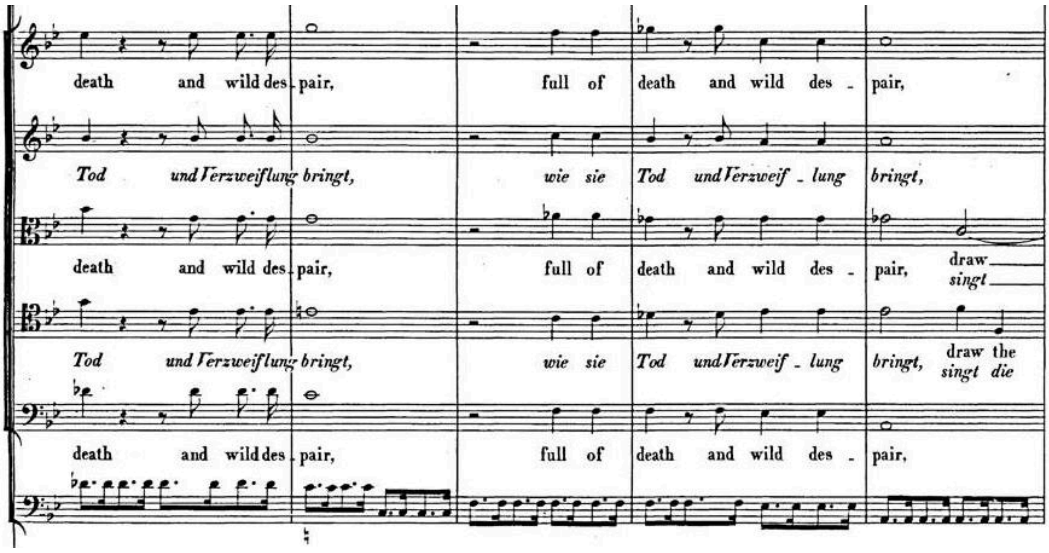


10.18132/LFZE.2011.5

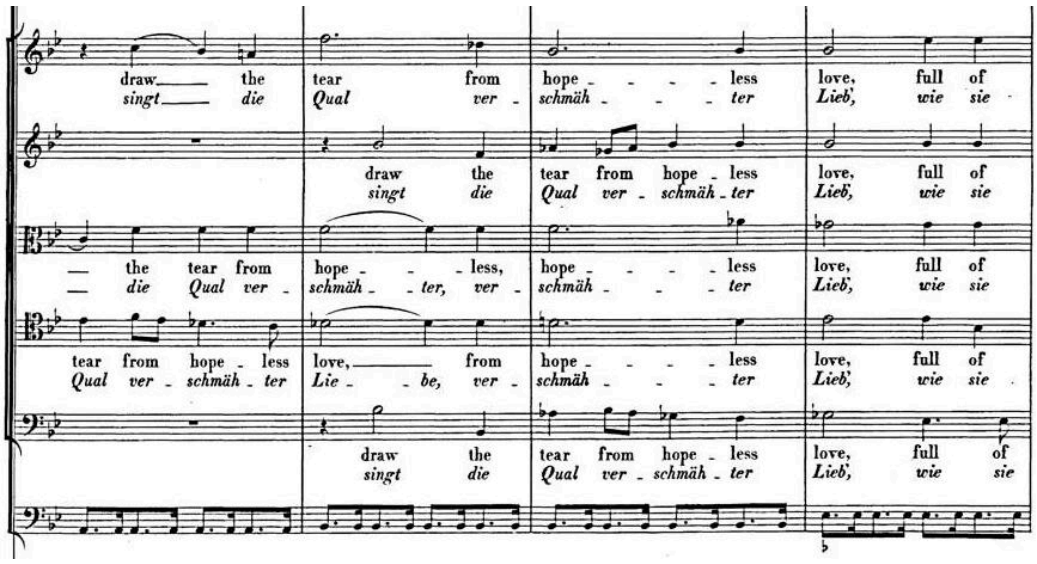
15



20
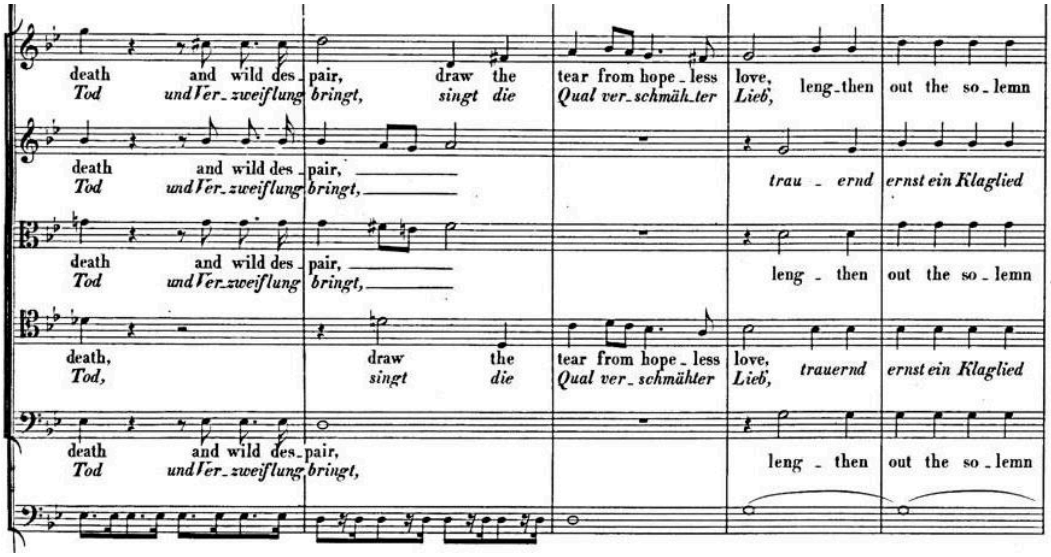


25
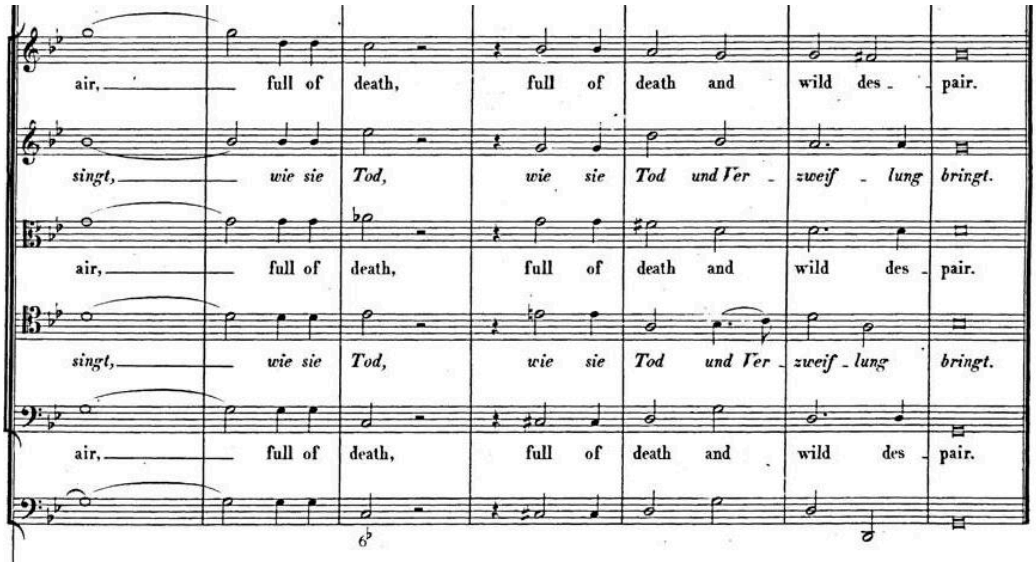


10.18132/LFZE.2011.5

29
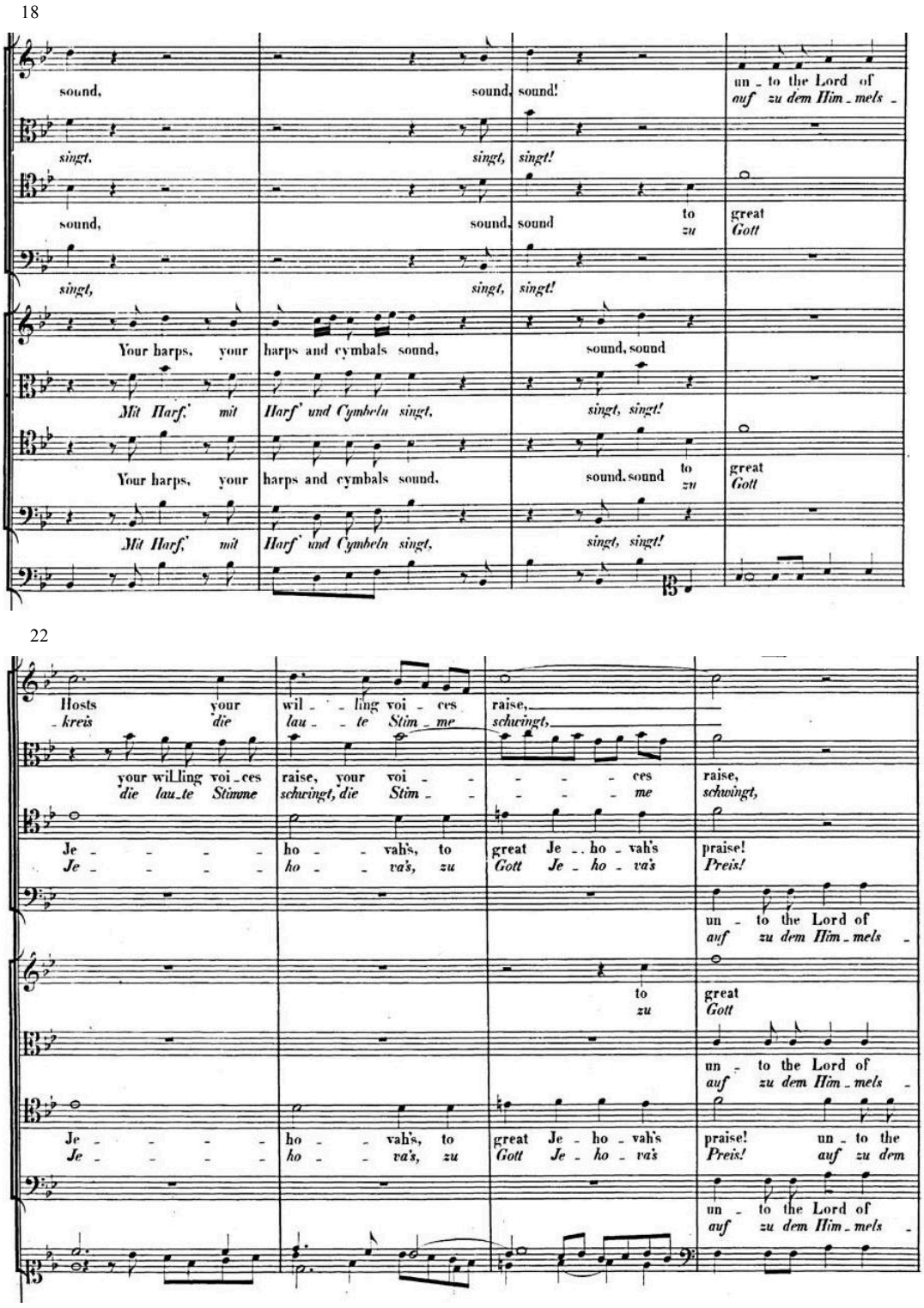


34
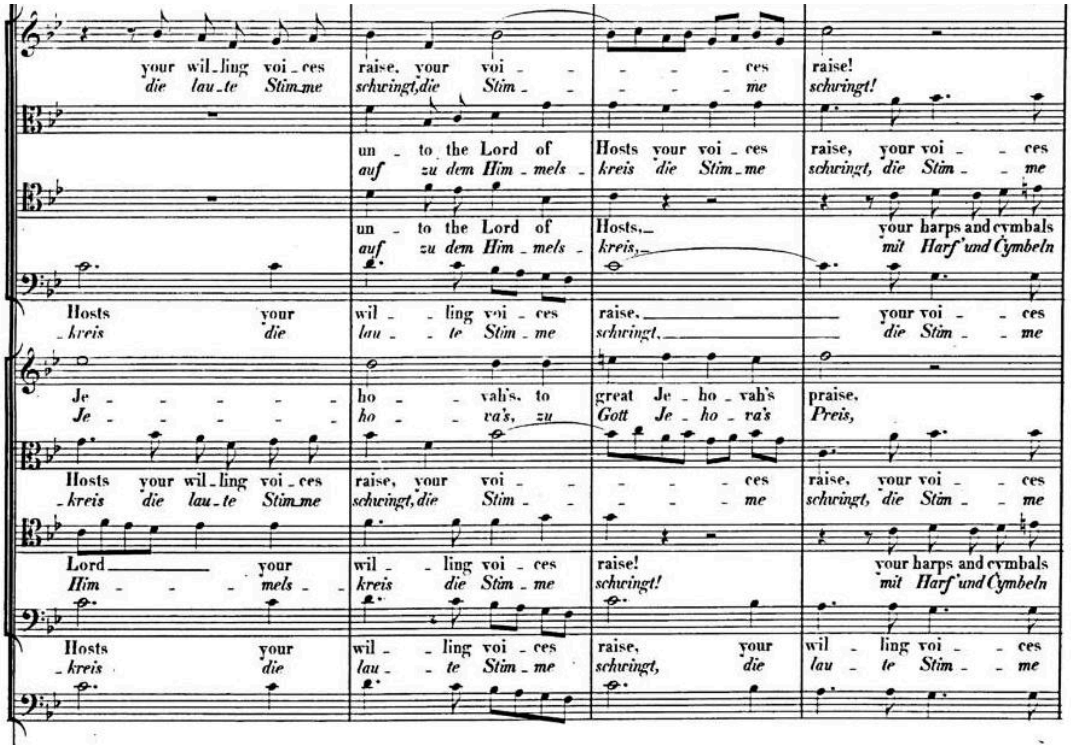


10.18132/LFZE.2011.5

13. kotta: *Solomon*, I. felvonás, „Your harps and cymbals sound…” kezdetű tétel.
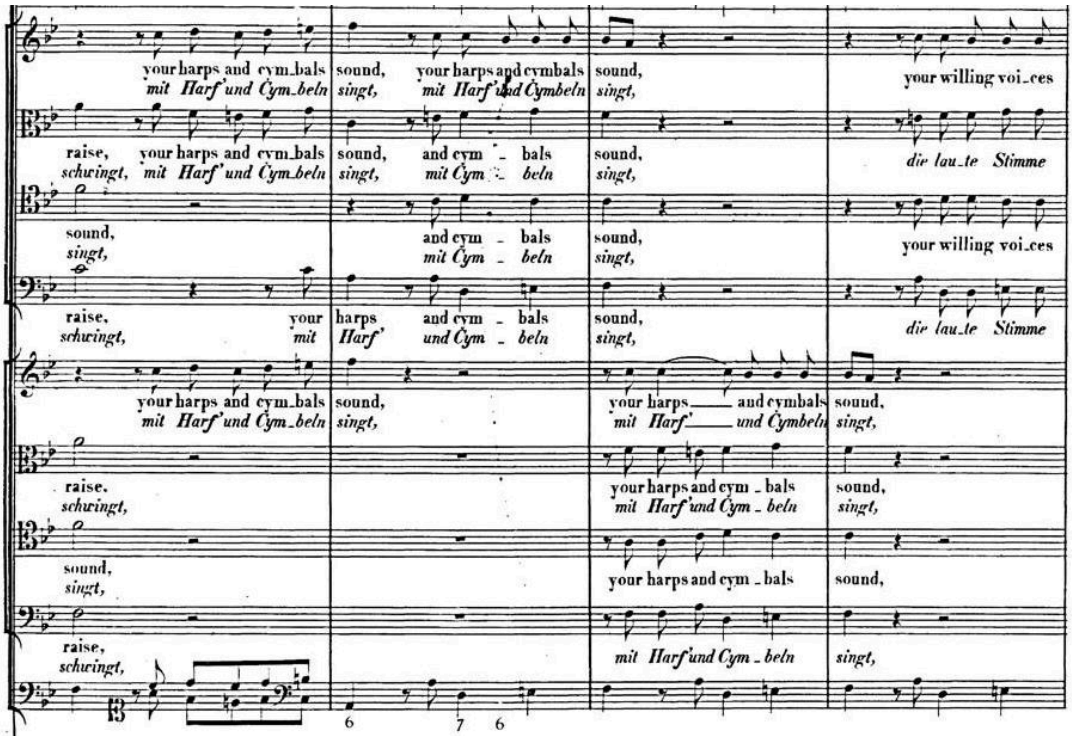


10.18132/LFZE.2011.5

26
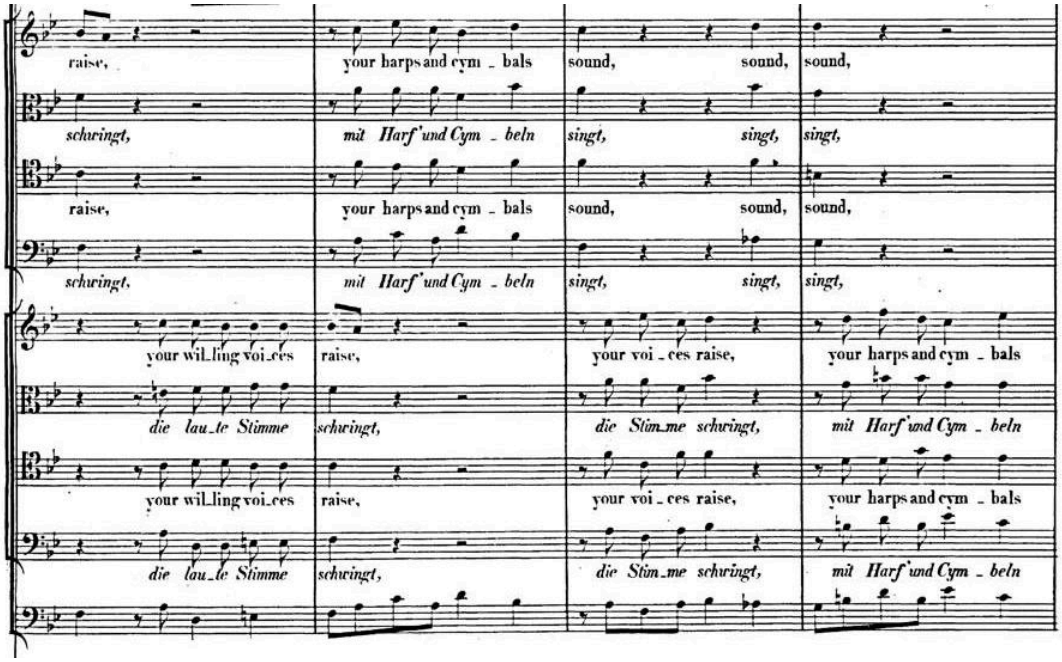


30
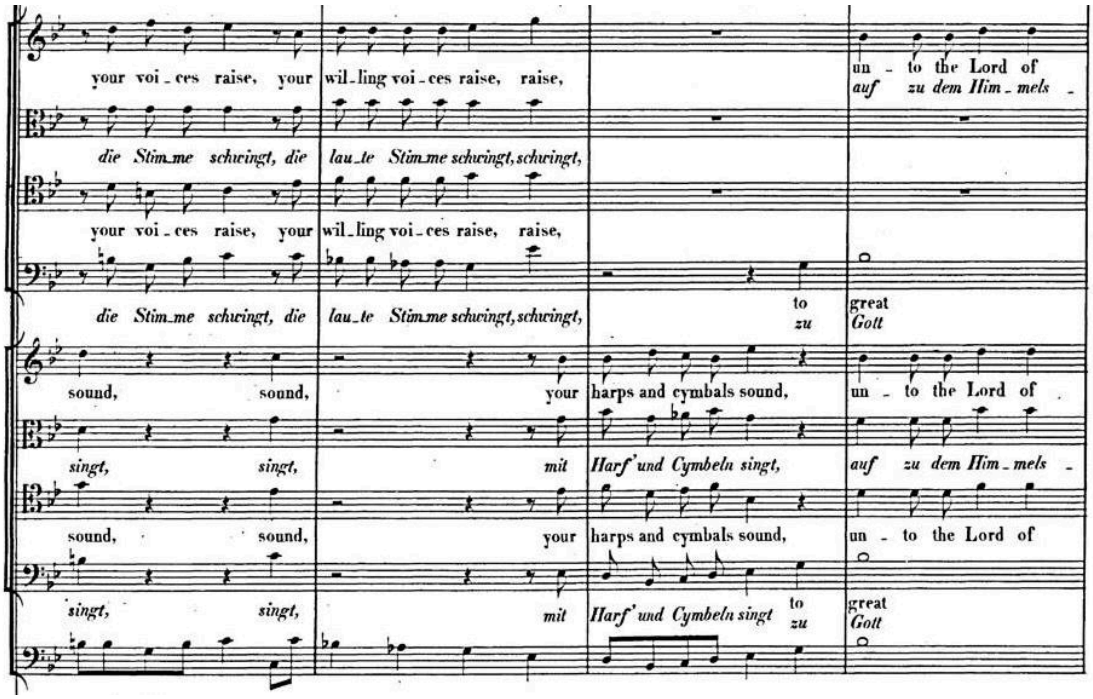


10.18132/LFZE.2011.5

34
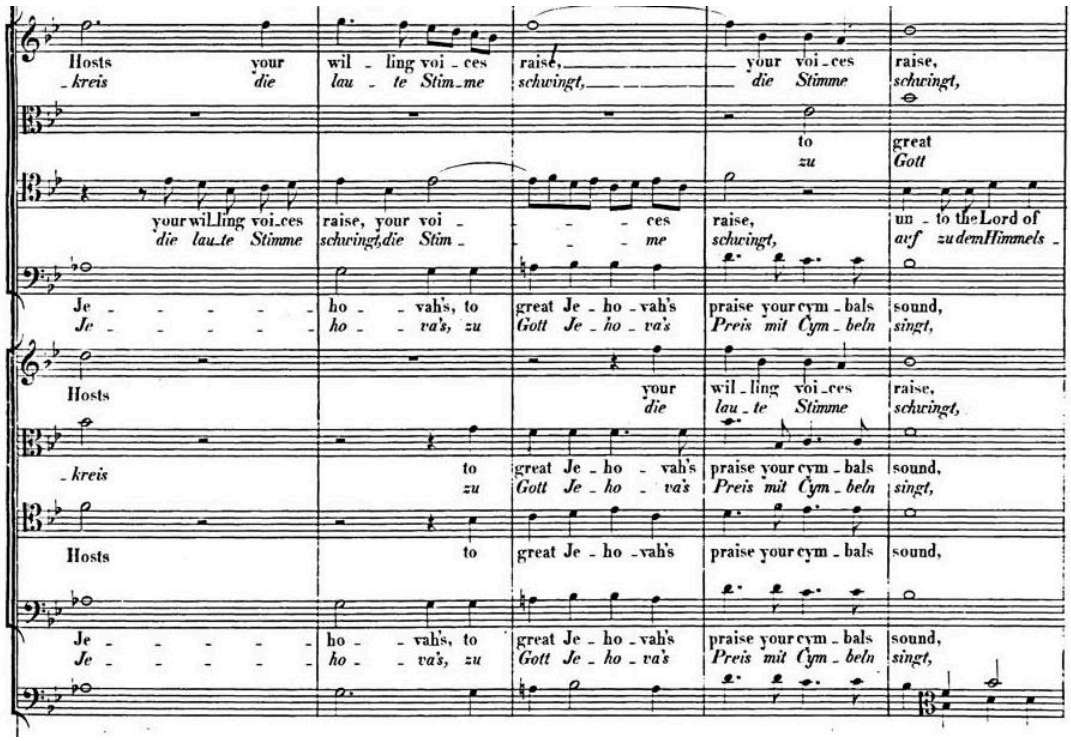


38
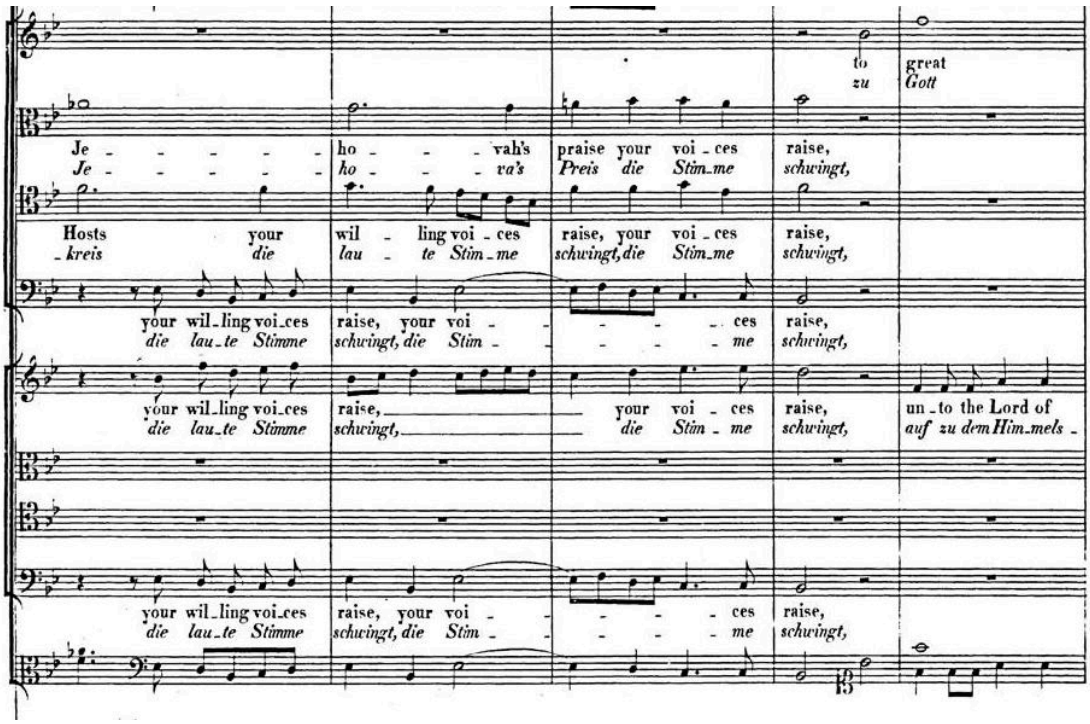


10.18132/LFZE.2011.5

42
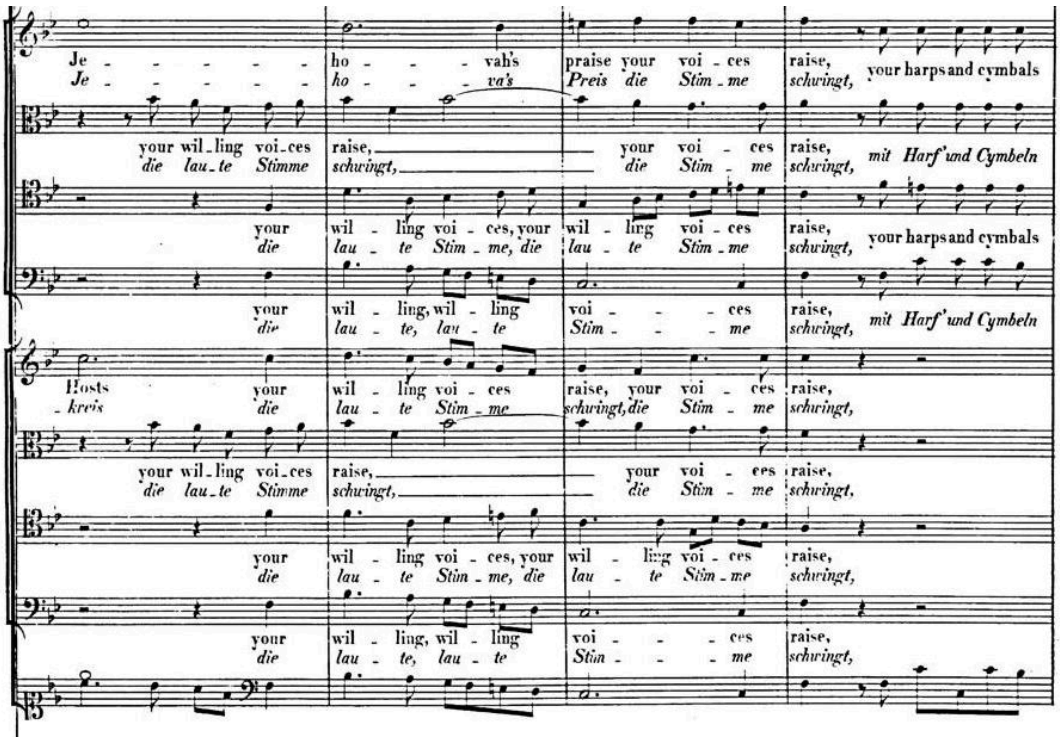


47
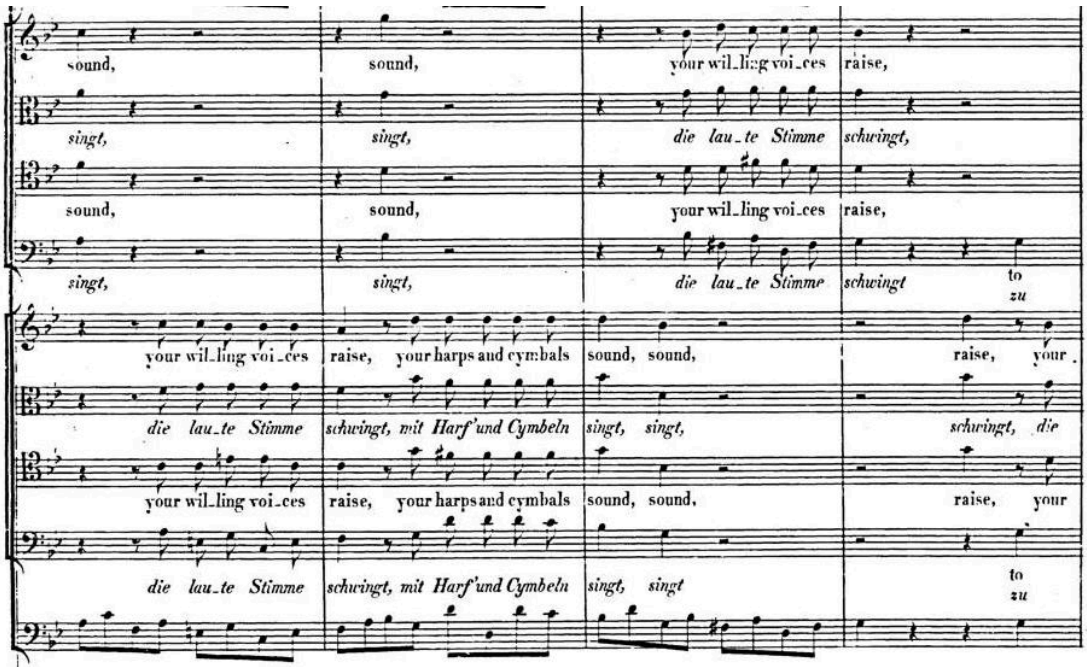


10.18132/LFZE.2011.5

52
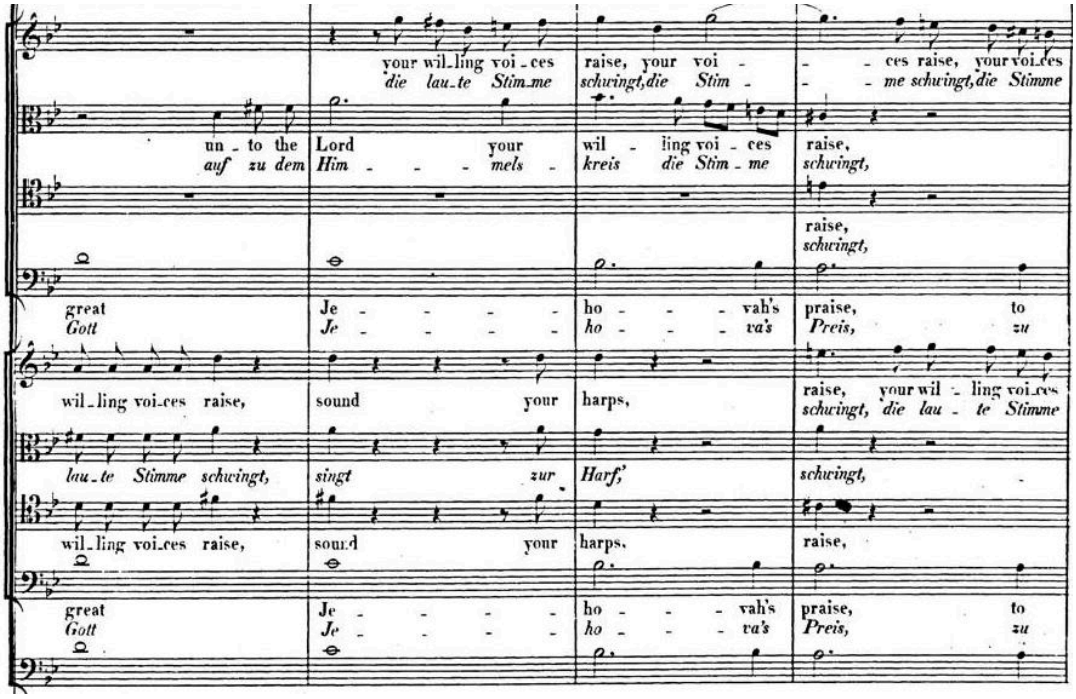


56
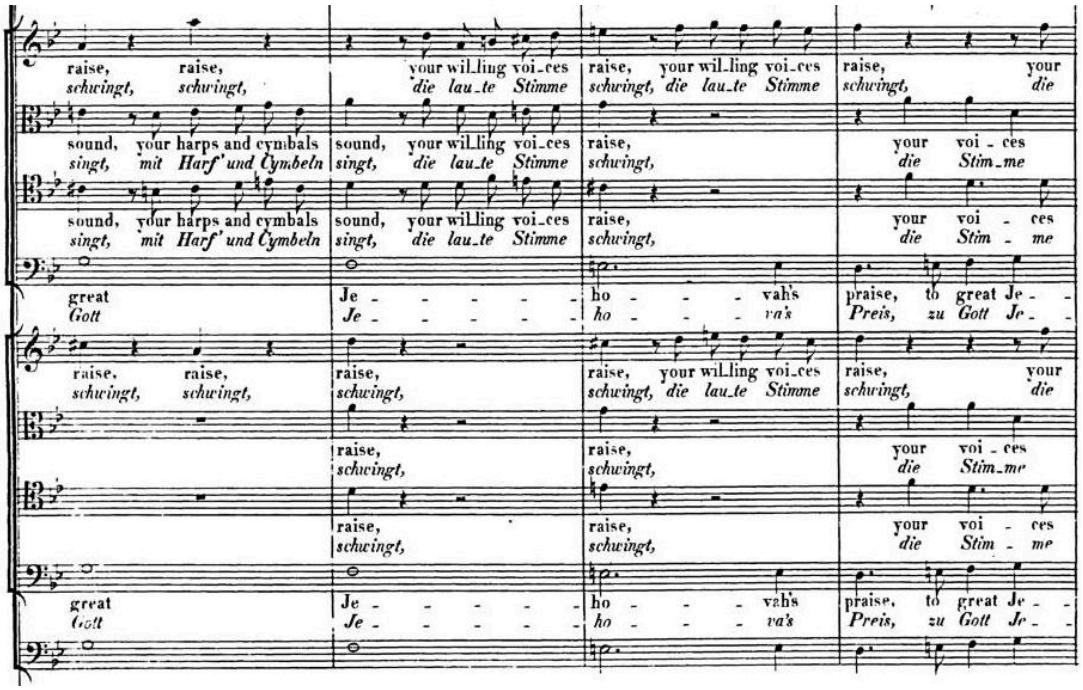


10.18132/LFZE.2011.5

60
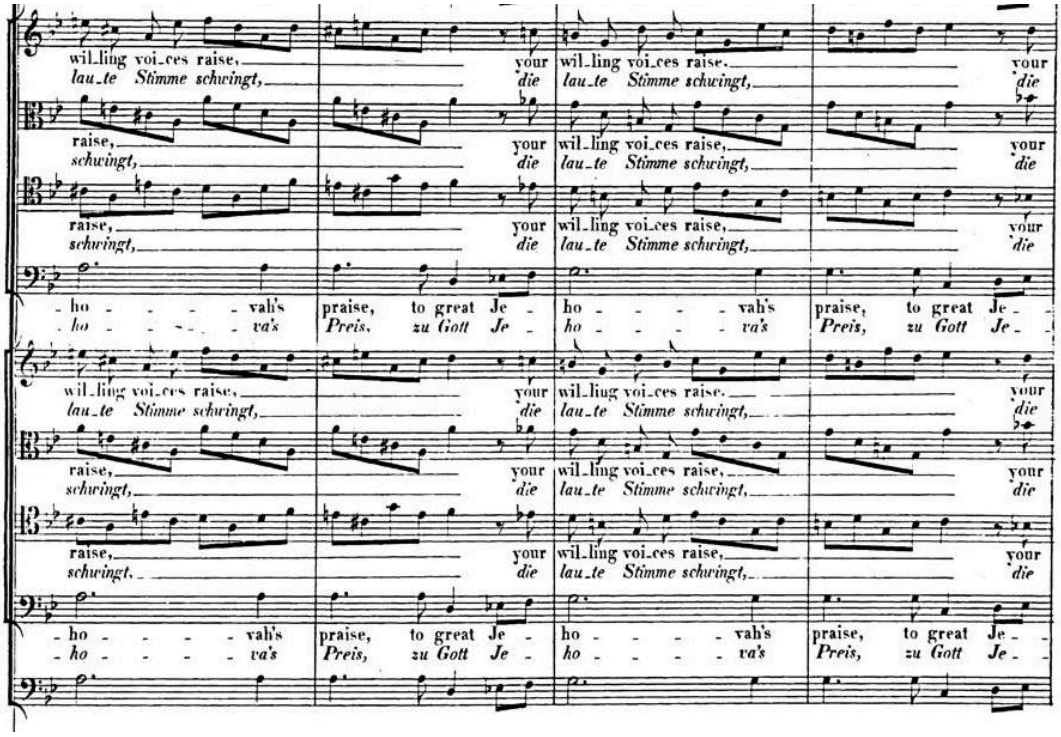


64
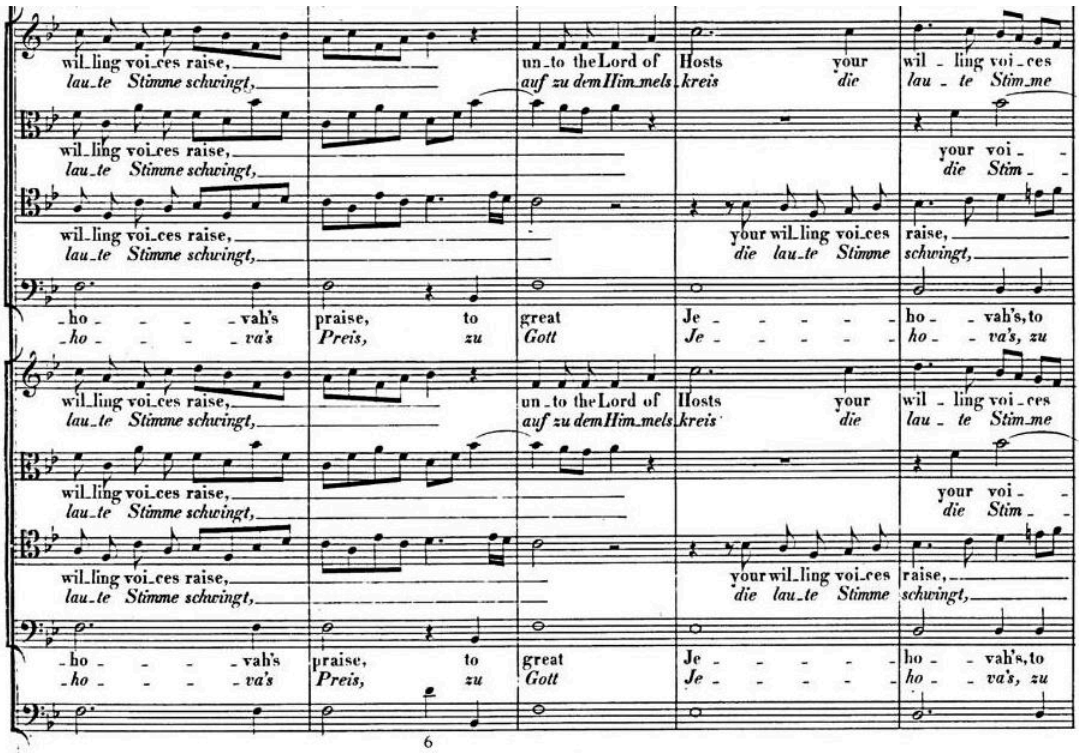


10.18132/LFZE.2011.5

68
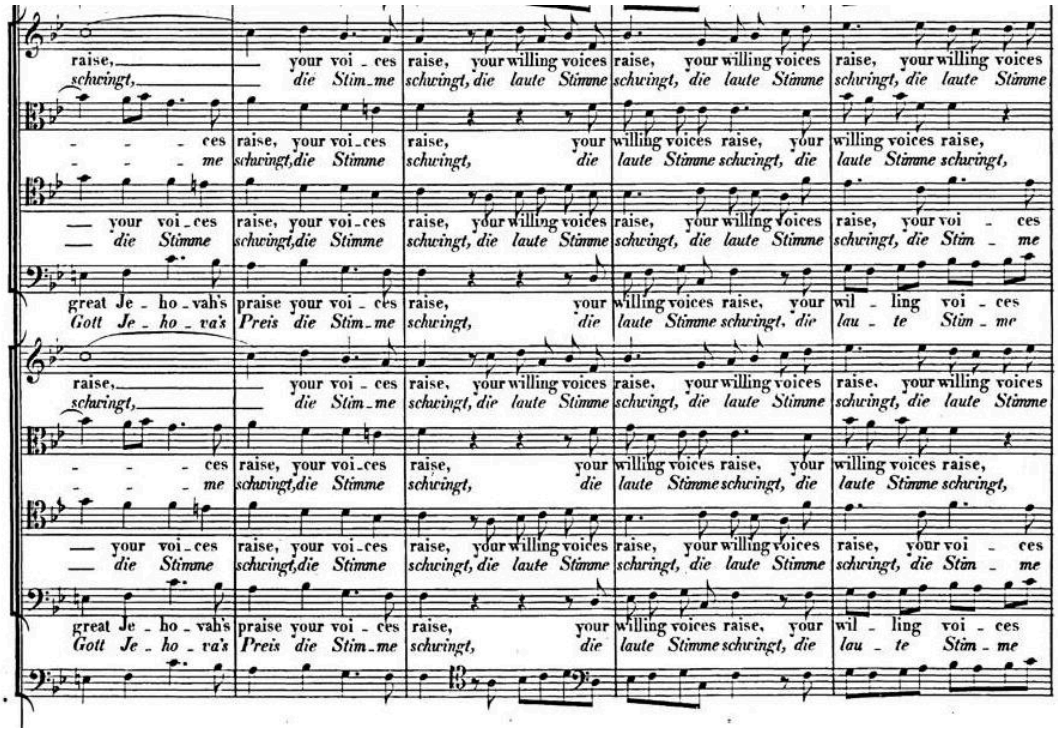


72
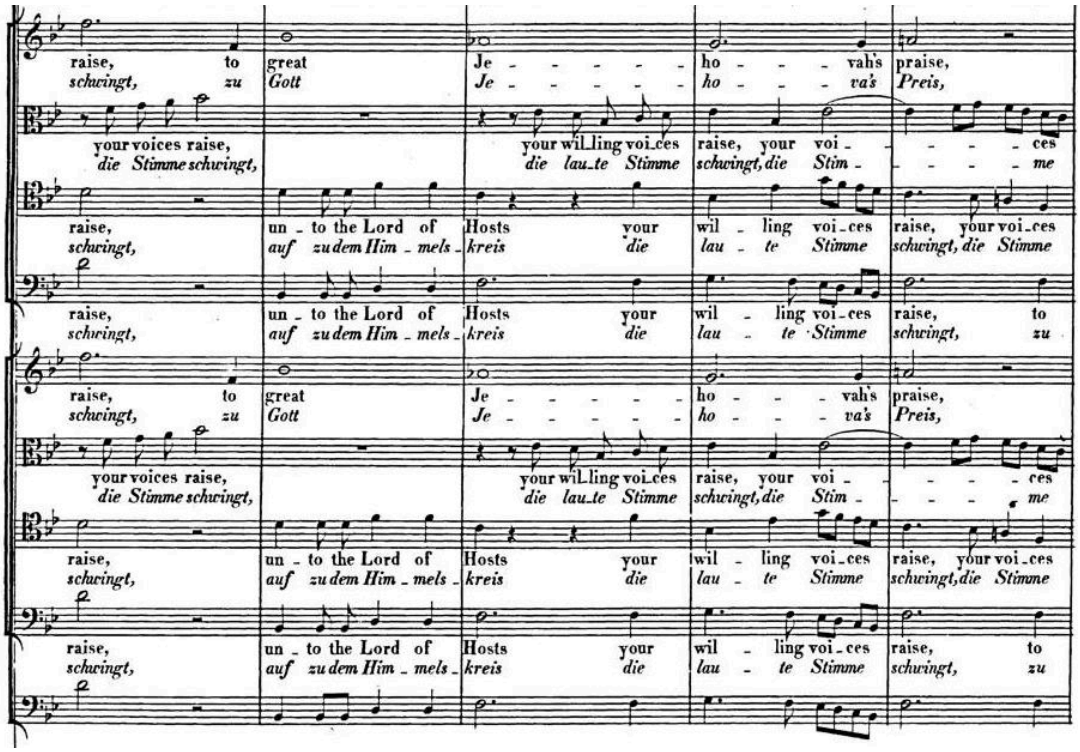


10.18132/LFZE.2011.5

77
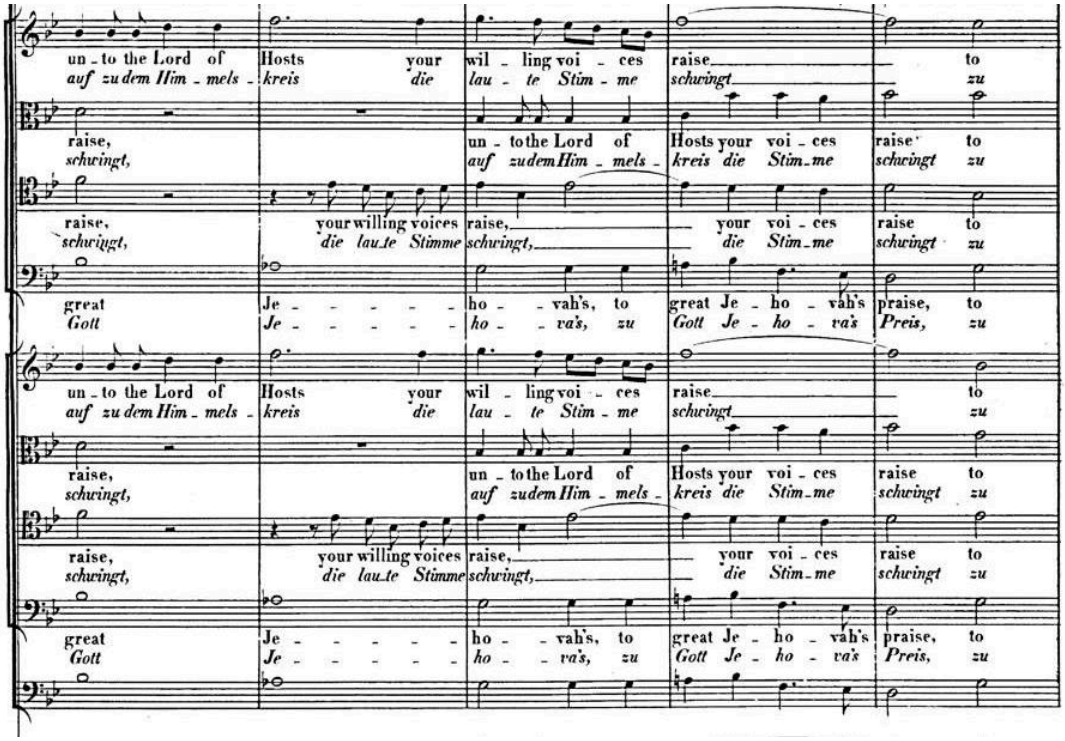


82

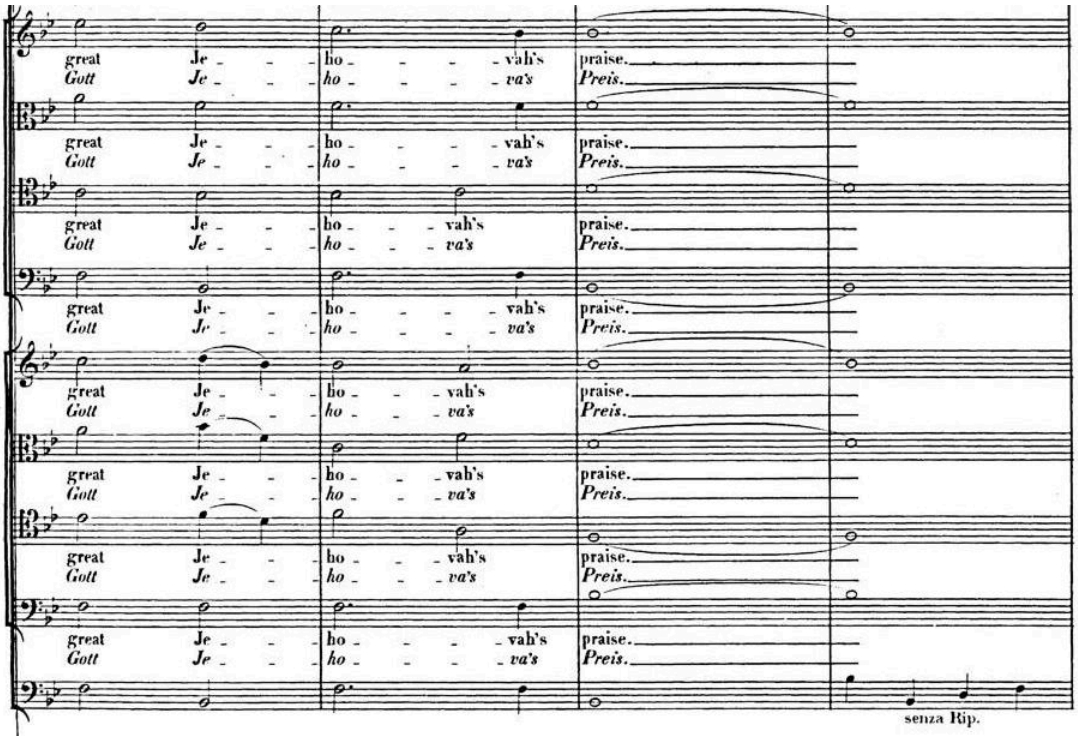


10.18132/LFZE.2011.5

87
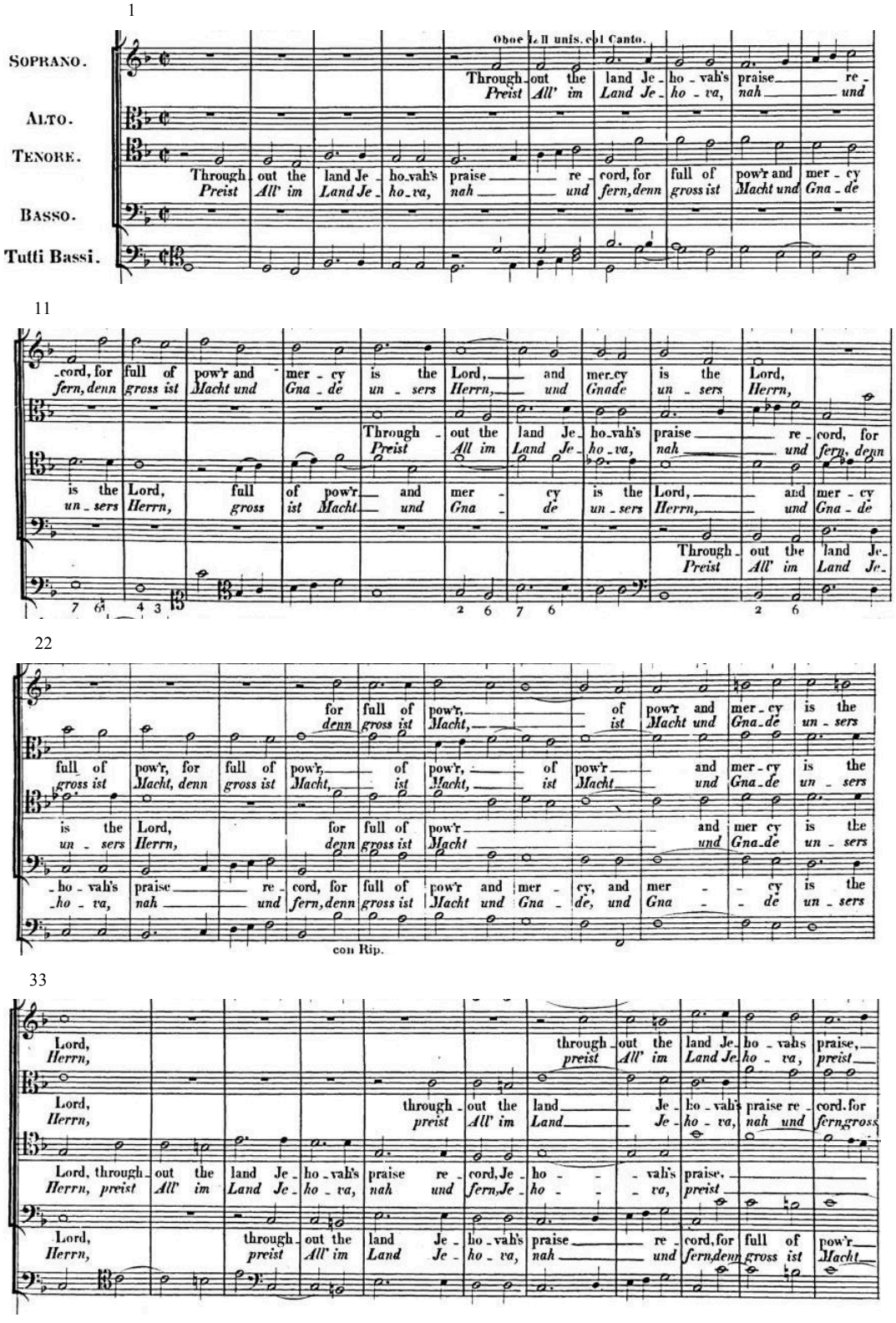


92



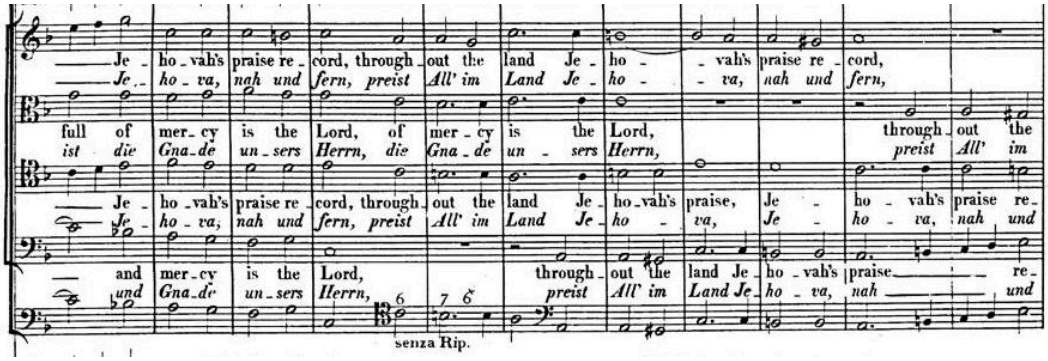
10.18132/LFZE.2011.5

14. kotta: *Solomon*, I. felvonás, „Throughout the land Jehovah's praise record..." tétel.
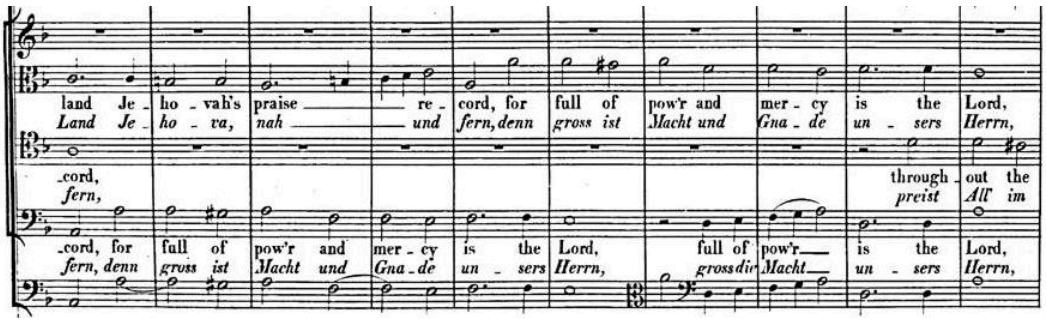


10.18132/LFZE.2011.5
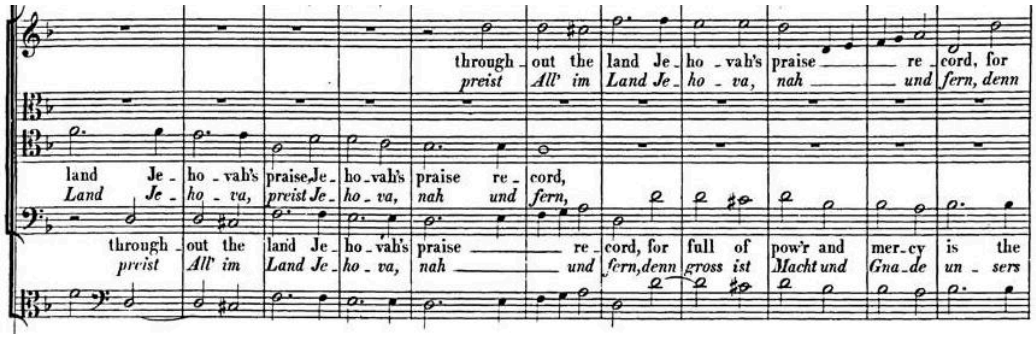
44
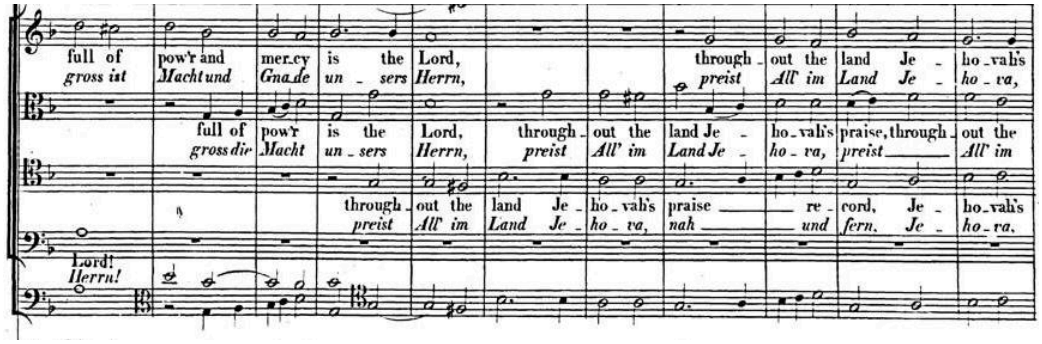


55



65
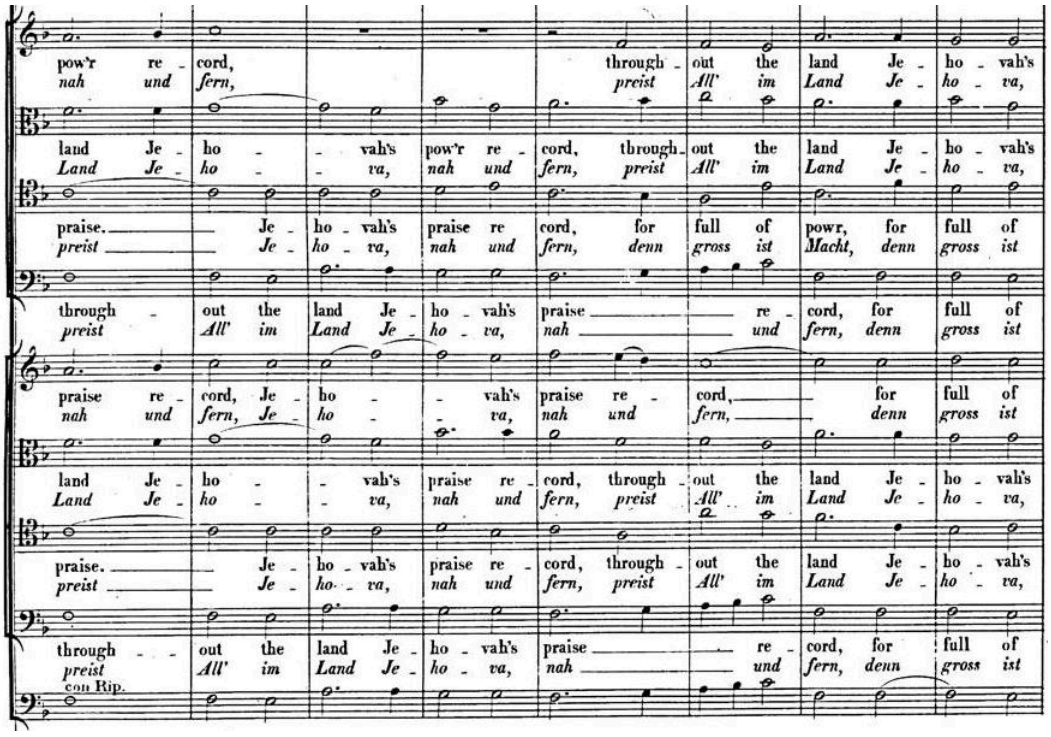


76
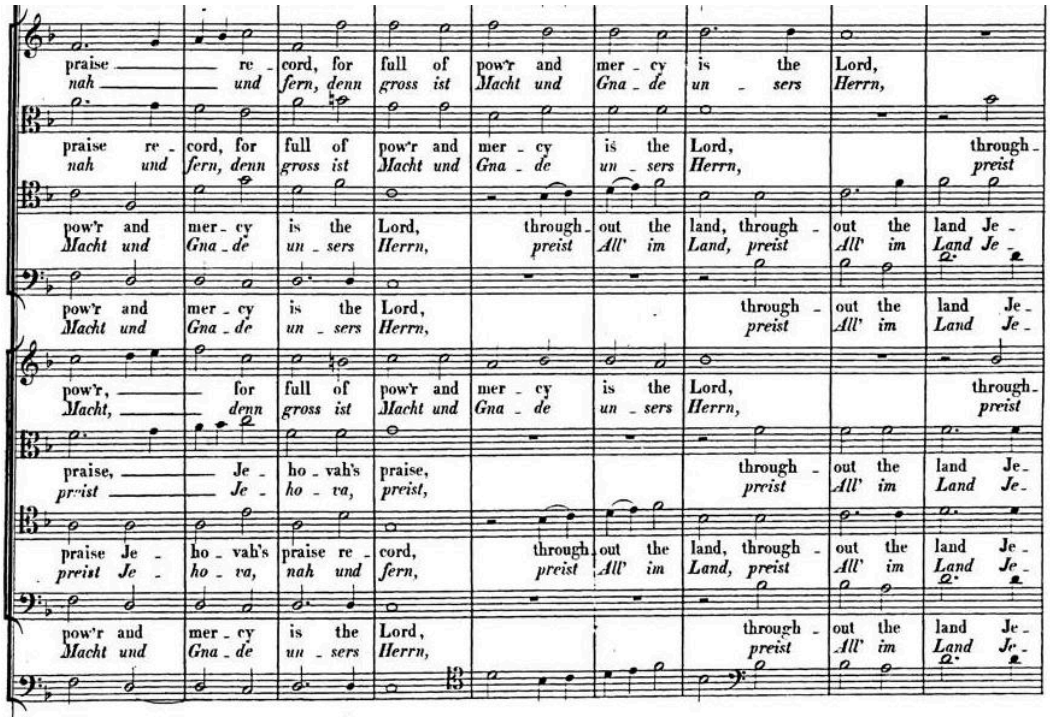


10.18132/LFZE.2011.5

87
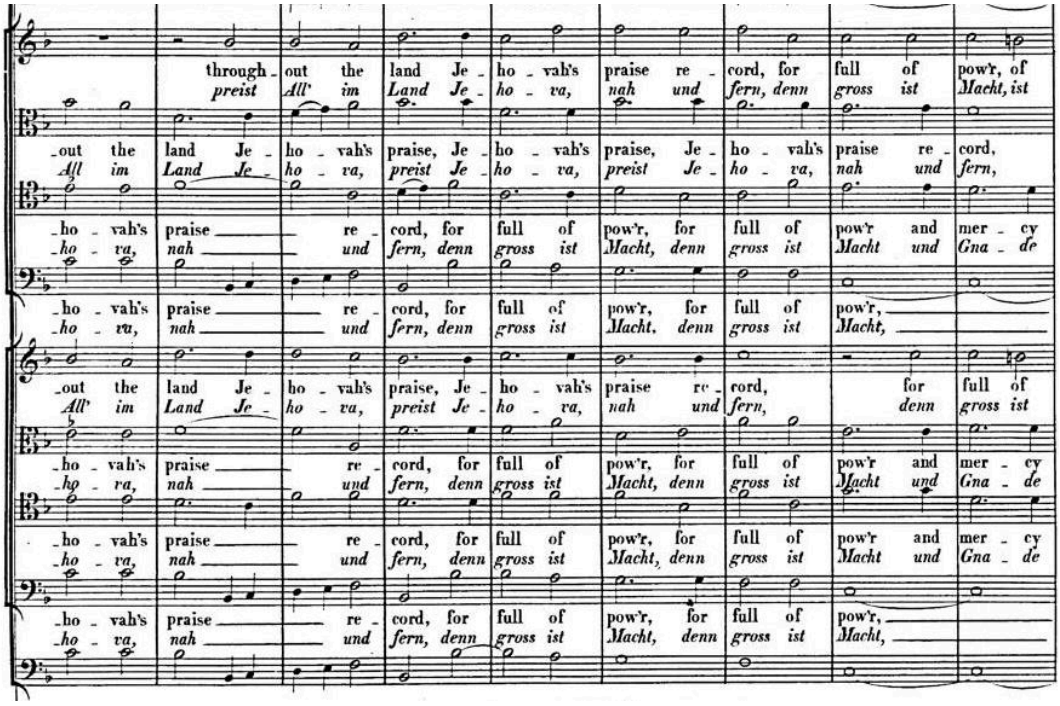


95
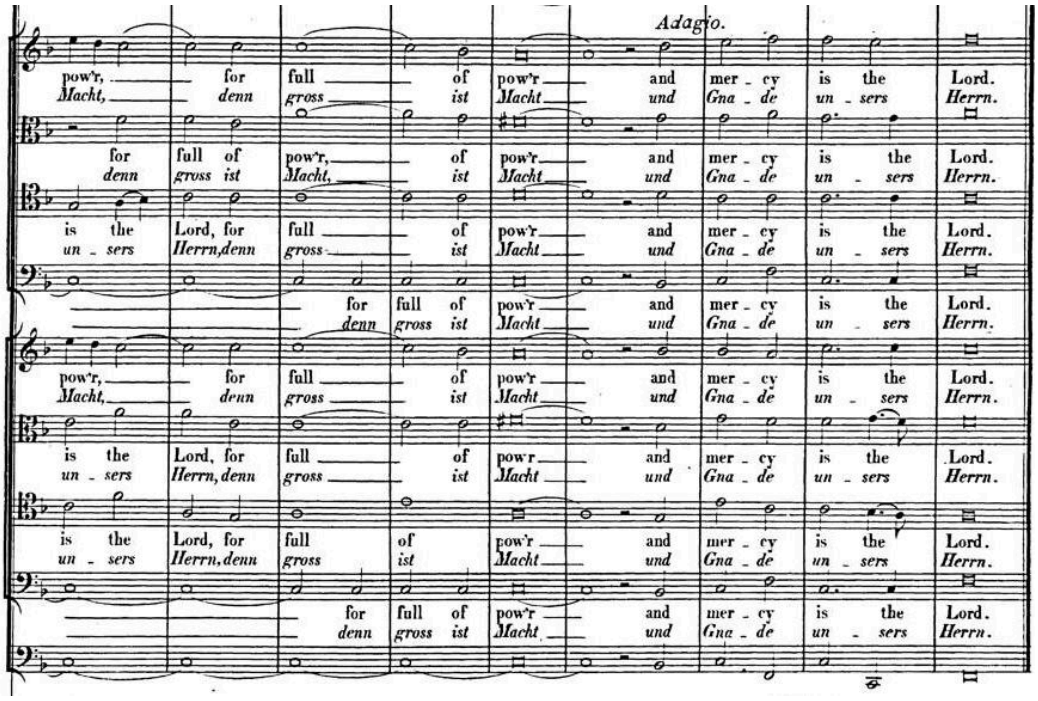


10.18132/LFZE.2011.5

104



113

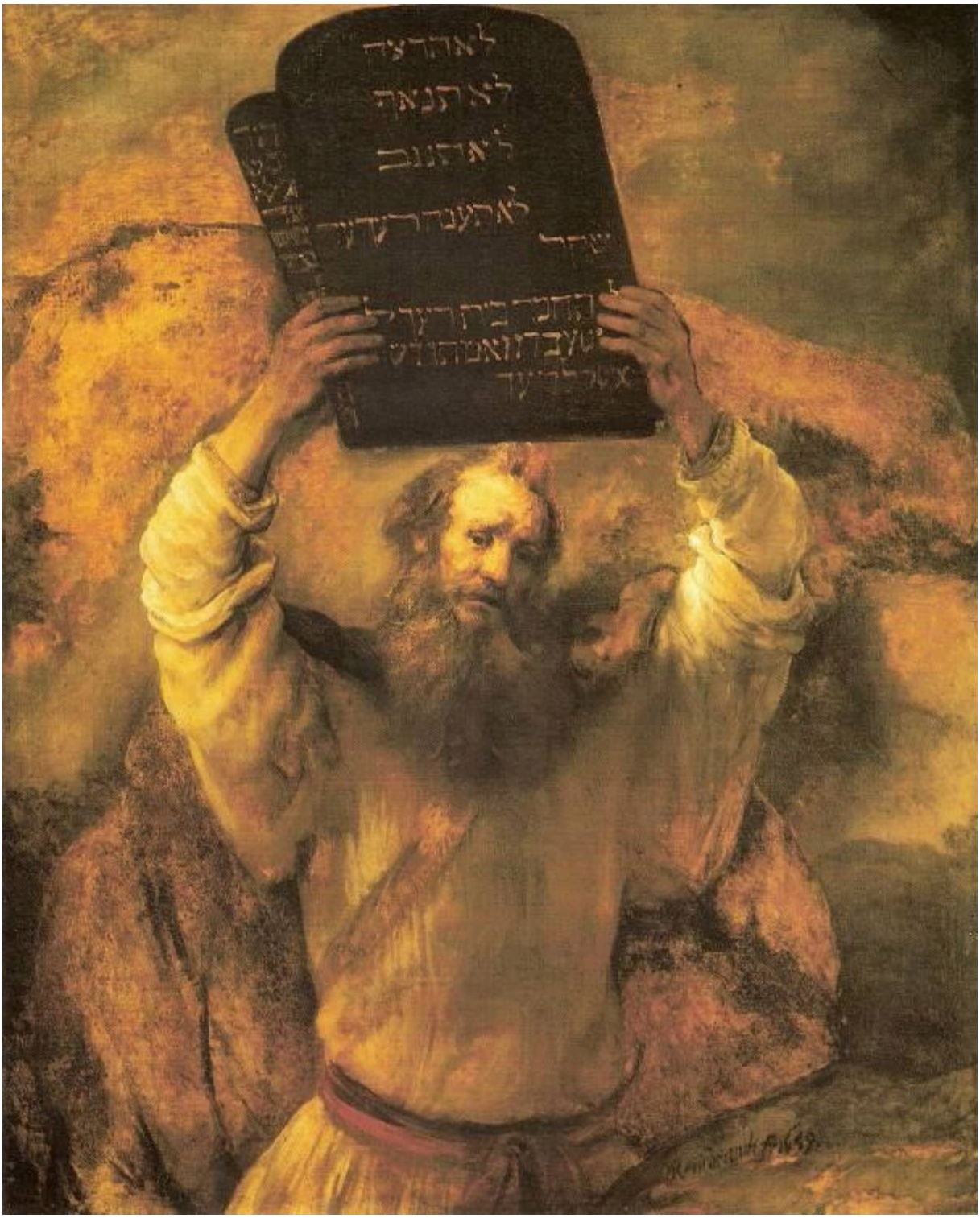


10.18132/LFZE.2011.5

V. Függelék

Illusztrációk Rembrandt műveiből válogatva

1. kép
Mózes a Törvény kőtábláival



10.18132/LFZE.2011.5

2. kép
Jeremiás próféta Jeruzsálem pusztulását gyászolja



10.18132/LFZE.2011.5

3. kép
Belsázár megpillantja az írást a falon



10.18132/LFZE.2011.5

4. kép
Zsuzsanna és a vének



10.18132/LFZE.2011.5

5. kép
Delila elárulja Sámsont



10.18132/LFZE.2011.5

6. kép
Sámson megvakítása



10.18132/LFZE.2011.5

7. kép
Eszter készül a közbenjárásra Ahasvérusnál



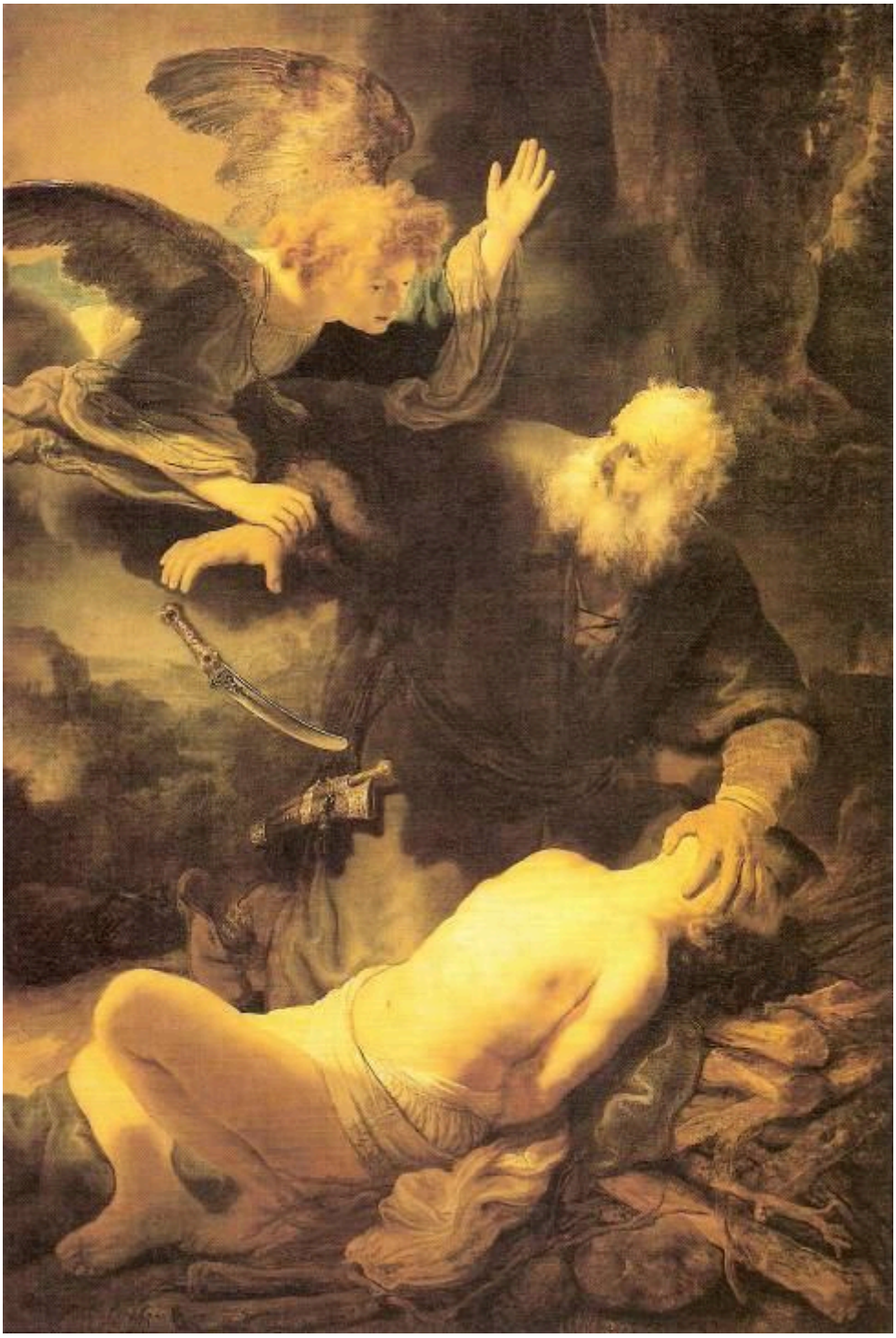
10.18132/LFZE.2011.5

8. kép
Jákob megáldja József fiait



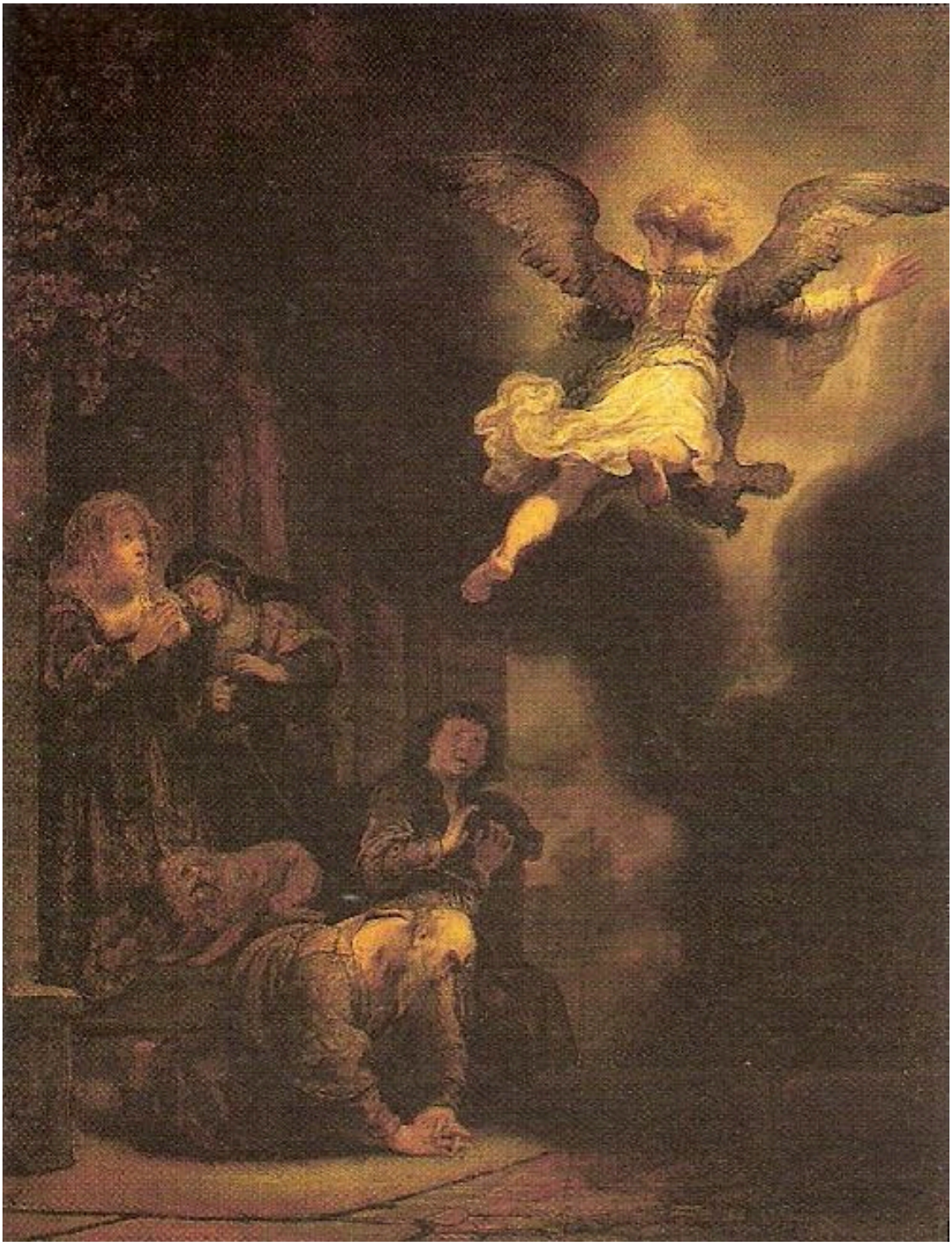
10.18132/LFZE.2011.5

9. kép
Az angyal meggátolja, hogy Ábrahám feláldozza Izsákot Istennek



10.18132/LFZE.2011.5

10. kép
Az angyal elhagyja Tóbiást és családját



10.18132/LFZE.2011.5

Bibliográfia

Bartlett, Ian. ‘Boyce and Early English Oratorio-1., 2.’ *MT,* cxx (1979), 293-7, 385-91.

Biblia – Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás Budapest: Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1992.

Bockemühl, Michael. *Rembrandt – A megjelenített forma rejtélye* Budapest: Kulturtrade Kft., 1993.

Brion, Marcel. *Rembrandt élete* Corvina Kiadó, 1979.

Brockhaus-Riemann. *Zenei lexikon* Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

Burrows, Donald. ’Handel’s oratorio performances’. *The Cambridge Companion to Handel,* ed. D. Burrows. Cambridge University Press, 1997., 262-81.

Dean, Winton. *Handel’s Dramatic Oratorios and Masques* London: Oxford University Press, 1959.

Dean, Winton. ’How Should Handel’s Oratorios be Staged?’. *Musical Newsletter*, i/4 (1971)

Dean, Winton. *Händel – Grove Monográfiák* Budapest: Zeneműkiadó, 1987.

Donington, Robert. *A barokk zene előadásmódja* Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Flavius, Josephus. *A zsidók története* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980.

G. F. Händels Werke: Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, szerk. F. W. Chrysander Leipzig-Bergedorf bei Hamburg, 1858-94, 1902/*R*1965

10.18132/LFZE.2011.5

Herbage, Julian. ’The Oratorios’. *Handel: a Symposium,* ed. G. Abraham, London, 1954/R, 66-131.

Hicks, Anthony. ’Handel and the idea of an oratorio’. *The Cambridge Companion to Handel,* ed. D. Burrows. Cambridge University Press, 1997., 145-63.

Johnstone, H. Diack. ’Handel’s London – British musicians and London concert life’. *The Cambridge Companion to Handel,* ed. D. Burrows. Cambridge University Press, 1997., 64-77.

Massenkeil, Günther. *Handbuch der musikalischen Gattungen – Oratorium und Passion, Teil 1*, Laaber, 1998, 1999.

Mesterházi Máté. ’Georg Friedrich Händel: Izrael Egyiptomban’ in: *A hét zeneműve* szerk. Kroó György Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1983. (1983. október-1984. szeptember): 278-86.

Mesterházi Máté. ’Georg Friedrich Händel: Saul’ in: *A hét zeneműve* szerk. Kroó György Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1985. (1985. október-1986. szeptember): 90-98.

Milton, John. *Samson Agonistes* Európa Könyvkiadó, 1987.

Palisca, Claude V. *Barokk zene* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Pándi Marianne. ’Georg Friedrich Händel: Acis és Galatea’ in: *A hét zeneműve* szerk. Kroó György Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1977. 1977/3 (1977. július-szeptember): 55-65.

Racine, Jean de. *Athalia* Európa Könyvkiadó, 1984.

Rolland, Romain. *Händel* Budapest: Gondolat, 1959.

Schmitt, Gladys. *Rembrandt* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977.

10.18132/LFZE.2011.5

Smallman, Basil: 'Endor Revisited: English Biblical Dialogues of the Seventeenth Century', *ML,* xlvi (1965), 137-45.

Smith, Ruth. 'Handel's English librettists'. *The Cambridge Companion to Handel,* ed. D. Burrows. Cambridge University Press, 1997., 92-108.

Smither, Howard E. *A History of the Oratorio, Volume II – The oratorio in the baroque era (Protestant Germany and England),* Oxford: Clarendon Press, 1987.

Spink, Ian. 'English Seventeenth-Century Dialogues'. *ML,* xxxviii (1957), 155-63.

Stahura, Mark W. 'Handel and the orchestra'. *The Cambridge Companion to Handel,* ed. D. Burrows. Cambridge University Press, 1997., 238-48.

Szabolcsi Bence-Tóth Aladár. *Zenei lexikon* Főszerkesztő: Dr. Bartha Dénes Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.

Anthem I/719, 721-4.
Boyce, William IV/155-61.
Continuo [basso continuo] VI/345-63.
Dialogue VII/286-7.
England VIII/212-7.
Hamilton, Newburgh X/729-30.
Handel, George Frideric X/755-63, 775-6.
Hilton, John XI/518-9.
Humphreys, Samuel XI/844.
Jennens, Charles XIII/1.
Lamb, Benjamin XIV/158.
Lanier, Nicholas XIV/248-50.
London XV/111-7.
Miller, James XVI/694.
Morell, Thomas XVII/108-9.

10.18132/LFZE.2011.5

Oratorio XVIII/515-7.

Purcell, Henry XX/611-2.

Ramsey, Robert XX/815.

The New Oxford History of Music V., ed. Anthony Lewis and Nigel Fortune, London: Oxford University Press, 1975.

Várnai Péter. *Oratóriumok könyve* Budapest: Zeneműkiadó, 1972.

Weber, William. 'Handel's London – social, political and intellectual contexts'. *The Cambridge Companion to Handel,* ed. D. Burrows. Cambridge University Press, 1997., 45-54.