
KERESZTES NÓRA

**SCHUBERT HARMÓNIAI ESZKÖZEI ÉS A *SANCTUS* MISZTÉRIUMA
KÉSŐI MISÉIBEN**

**– SZUBJEKTÍV ELMÉLKEDÉS A TONALITÁS-NÉLKÜLISÉG ÉS A
LELKI FELEMELKEDÉS KAPCSOLATÁRÓL –**

Keresztes Nóra: Schubert harmóniai eszközei és a *Sanctus* misztériuma késői miséiben
– szubjektív elmélkedés a tonalitás-nélküliség és a lelki felemelkedés kapcsolatáról –

A madrigalizmus kifejezést valószínűleg leginkább a reneszánszsal kötjük össze, noha a szófestést későbbi korokban is alkalmazták. A Bach-Haydn-Schubert vonal például egyértelműen köthető ehhez a jelenséghez – mindhárom szerző rendkívül érzékenyen reflektál a szövegre, legyen az világi, vagy egyházi. Ráadásul – hogy a leghatékonyabban dramatizálják a szöveget – sokszor mindhárman saját korukat messze meghaladó harmóniai eszközökhöz folyamodtak.

Schubert – az egyetlen valóban bécsi születésű „bécsi klasszikus” – zenéje a bécsi zenében gyökerezik, sőt, nagy része valóban *klasszikusnak* tekinthető. Azonban rövid életútja alatt kifejezőeszközeinek téra nagy változáson ment át, és számos progresszív harmóniai megoldást vonultatott fel. Valójában mondhatjuk, hogy nem csupán arról van szó, hogy életműve a bécsi klasszika és a romantika között egyensúlyoz, hanem néhány utolsó művében olyan radikálisan mutat előre harmóniai elgondolásaival, hogy azok sok esetben a 19. század második felének zeneszerzői ötleteit előlegezik.

Schubert nem széles körben ismert egyházi zenéjéről, az átlag zenehallgató főként a dal (Lied) műfajával azonosítja, emellett (el)ismertek szimfóniái, és kamarazenéje is. Azonban jelentős egyházi műveket is komponált, amelyek – sajnos – nem gyakran játszottak. Míg korai miséi Mozartot idézik, a két utolsó – az élete utolsó évtizedében íródott 5. *Asz-dúr mise* (D. 678) és a 6. *Esz-dúr mise* (D. 950) – a harmóniai kifejezés kivételes magasságaiba jutott. Az 5. mise (D. 678) azon kevés művei közé tartozik, amelyek annak ellenére, hogy az 1820-as évek elején (1819–1822) készültek, befejezettek – ez az időszak ugyanis hemzseg a félbehagyott művektől: szimfóniák, zongoraszonáták, egy vonósnégyes, sőt még egy oratórium is akad köztük. A 6. (D. 950) pedig halálának évében íródott. E két késői mise számos olyan részlete közül, melyekben Schubert korát meghaladó harmóniai eszközöket alkalmaz a szöveg ábrázolására, ebben a tanulmányban csupán a két *Sanctus*-tétel radikális harmóniai megoldásaira fókuszálok. Ezek mindkettőben a “*Sanctus, Sanctus, Sanctus*” hármas akklamációra hangzanak el.¹ E hármas

¹ A tétel teljes szövege:

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth,
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Szent vagy, szent vagy, szent vagy,
Mindenség Ura, Istene,
Dicsőséged betölti az eget és a földet.
Hozsanna a magasságban.

akklamációk alatt Schubert két olyan akkordkapcsolatot alkalmaz, amely egyáltalán nem illeszthető bele a funkciós tonalitás kereteibe.

Tercrokon hangnemkapcsolatok és akkordfordulatok alkalomszerűen már a bécsi klasszikusoknál is megjelentek, de e jelenség teljes emancipációja a 19. században ment végbe. Tercrokonságon két, egymástól (alaphangjaikat tekintve) terc távolságra lévő hármashangzat (vagy hangnem) kapcsolatát értjük. A „terc távolságra lévő” meglehetősen tág meghatározás (ld. az 1. ábrát), ebben benne foglaltatnak a párhuzamos- és mediáns- kapcsolatok (a), a valódi tercrokonság két dúr, vagy két moll hármashangzat (hangnem) között (b) és (c), és a különböző színezetű hármashangzatok (hangnemek) közötti ún. ultratercrokonság (d).

a)

Különböző színezetű akkordok között két közös hanggal, 0/1Q elmozdulással (PARALEL- ÉS MEDIÁNS-ROKONSÁG)

Vagy:

l D m F l D

0 +1 -1 0

(paralel) (paralel)

r F l D m S

S T T D

szubmed. mediáns

b)

Azonos színezetű akkordok között egy közös hanggal, egy kromatikus lépéssel, 3/4Q elmozdulással (VALÓDI TERCROKONSÁG)
Dúr akkordok között

L D M La D Ma

+3 +4 -4 -3

c)

Azonos színezetű akkordok között egy közös hanggal, egy kromatikus lépéssel, 3/4Q elmozdulással (VALÓDI TERCROKONSÁG)
Moll akkordok között

fi l di f l d

+3 +4 -4 -3

d)

Különböző színezetű akkordok között közös hang nélkül, két kromatikus lépéssel, 6/7Q elmozdulással (ULTRATERCROKONSÁG)

la D ma Fi l Di

-7 -6 +6 +7

1. ábra: Tercrokonság

A tercrokonság legfunkciótlanabb változata az ultratercrokonság, amelyben igen távoli (+/- 6, ill. +/-5/7Q-nyire elhelyezkedő), egyetlen közös hangot sem tartalmazó, különböző színezetű, azaz egymástól minden tekintetben elütő (terctávolságú) akkordok (hangnemek) kapcsolódnak egymáshoz, pontosabban kerülnek egymás mellé. Akkordfordulatként vokális művekben szinte mindig valamilyen távoli dolog (személy, tárgy, esemény), vagy valamifajta elidegenedés, esetleg számunkra felfoghatatlan fogalmak ábrázolására használják a zeneszerzők.² A Schubert D. 950 *Esz-dúr mise* Sanctus tételében is ilyesmiről: az emberi elme felfogókéességének határait messze túllépő isteni minőség ábrázolásáról van szó.

A tétel felépítése: 1—8. ütem „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth”; 9—12. ütem „Pleni sunt...” (szövegismétléssel); 13—17. ütem ismét „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth”; 18—24. ütem ismét „Pleni sunt...” (szövegismétléssel); 25—86. ütem „Osanna...” (szövegismétlésekkel). A hármás akklamáció (az *Asz-dúr mise* Sanctusával ellentétben – erről később) itt egymás mellé kerül, nem választják el őket zenekari ütemek, így a nagyterces distanciakör 20 helyett már 7 ütem alatt bezárul: Esz—h (valójában cesz)—g—esz – az első +5 (valójában -7Q-es) ultratercokon fordulatot két -4Q-es moll tercokon fordulatot követi. Mind a kétszer ezzel az akkordsorral szólal meg az akklamáció, az utánuk következő „Pleni sunt”-részek azonban már különböznek: első ízben Esz-esz-Esz maggiore-minore váltásról, másodszer pedig Esz-b-Esz hangnemek közötti oda-vissza modulációról van szó. Az „Osanna” ezúttal egy Esz-dúr alaphangnemű fuga (az *Asz-dúr mise* „Osanna”-szakaszában a nőikar-férfikar váltakozására támaszkodó *cori spezzati* technika dominál), mely természetesen terjedelmesebb és több hangnemet érint.

San - ctus, san - ctus, san - ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth

Esz cesz / h g esz

-7Q ultratercokon fordulát -4Q tercokon fordulát -4Q tercokon fordulát

esz: I VI I⁴ II³ V[#]
váltódominás

2. ábra: a D. 950 *Esz-dúr mise* Sanctusának kezdete

² A 16. századi hármashangzat-atonalitásban (leginkább Gesualdo madrigáljaiban) pl. csaknem mindig a halállal kapcsolatban bukkan fel, ennek legismertebb példája a *Moro lasso* (VI. kötet/15. madrigál) mottó-motívuma (először $\boxed{\text{Cisz-a}^6}$ -H-G⁶, majd $\boxed{\text{Fisz-d}^6}$ -E-C⁶), vagy a darab vége: B- $\boxed{\text{c}^6}$ -E-A. A fordulát még Wagnernél is halál-szimbólumként jelenik meg, ld. a *Tristan und Isolde* Todes-Motivjának $\boxed{\text{A-f}^6}$ kapcsolatát.

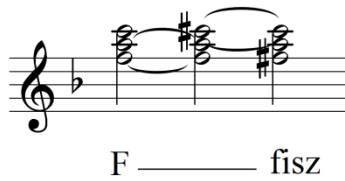
A másik, a funkciós tonalitással teljességgel összeegyeztethetetlen harmóniai jelenség – legyen az akkordfordulat, vagy hangnemkapcsolat – az ún. közös tercű kapcsolat, melyet (noha kivételes esetben már Haydn is alkalmazott), a zenetudomány Schubert nevéhez köt. Ez két olyan (egy dúr és egy moll) hármashangzat (hangnem) kapcsolatát jelenti, melyeknek terchangja azonos (pl. C-dúr—cisz-moll), ezek tehát egymástól félhangnyi (egész pontosan bővített prímnyi) távolságra, a kvintoszlopon mérve pedig 4Q-nyire vannak egymástól. Sok esetben található köztük összekötő kapocsként egy bővített hármás, melynek mindkét akkorddal két közös hangja van.

A közös tercű viszony hangnemkapcsolatként is igen távoli benyomást kelt. A legkülönösebb hatást ez a hangnemváltás is azokban az esetekben gyakorolja a hallgatóra, melyekben maga a közös tercű akkordfordulat idézi elő, mint pl. Schubert *Schwanengesang*jának 13. dalában, a Heine-versre írt *Der Doppelgänger*ben.³

Amennyiben a két harmónia közvetlenül, vagy majdnem közvetlenül (pl. egy bővített hármás segítségével) kapcsolódik egymáshoz, a legfunkciótlanabb akkordkötéssel állunk szemben. Mivel egy dúr akkord és a bővített prímmel fölötté lévő moll akkord kapcsolata semmiféle tonalitásba nem illeszkedhet (még alterált akkordként sem), ez az egyik legmeghökkenőbb, a funkciós viszonyok teljes felfüggesztését eredményező fordulat; hatása egészen különleges, lebegő, „földöntúli”. Valószínűleg pontosan ezért választotta Schubert az *Asz-dúr mise* Sanctusának komponálásakor is.

Az *Asz-dúr mise* Sanctusának felépítése: 1—20. ütem: „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth” (egyszer hangzik el); 21—29. ütem: „Pleni sunt...” (szövegismétléssel); 30—58. ütem: „Osanna...” (szövegismétléssel). Az első szakaszban a közös tercű harmóniakapcsolat kapja a főszerepet. A háromszoros felkiáltás nem közvetlenül egymás után, hanem izoláltan hangzik fel, mindannyiszor párütemes zenekari be- ill. átvezetés előzi meg. A kórus mindháromszor a zenekari ütemek harmóniájához képesti közös tercű akkordon szólal meg (a két akkordot egy bővített hármás köti össze).

³ A vers a tudathasadás határát súroló lidérces éjszakai látomás: a boldogtalan szerelmes szenvedései városában bolyong, oda ér, ahol egykor kedvese lakott; ekkor egy sápadt emberalakot pillant meg, aki fájdalomában a ház előtt vergődik. Emlékei önmaga egykori képét idézik fel olyan erővel, hogy ismét eggyé válik fantom-alakjával, átéli egykori szenvedését. A hangulat ábrázolásaként az egész dal egy keresztmotívum és változatainak *basso ostinato*jára épül, ennek megfelelően végig D-dúr és h-moll között ingadozik. Egyetlen helyen lép ki a 2#-es genusból, amikor megszólítja a hasonmást, és szemrehányást tesz neki („Te hasonmás, sápadt cimborá, miért majmolod szerelmi fájdalmamat, ami engem itt régen annyi éjszakán át kínozott?”), a 46—47. ütemek között hirtelen D-dúr—disz-moll váltást történik, a szerelmi fájdalom említése hirtelen visszarepíti a múltba (néhány ütemen keresztül disz-mollban vagyunk), a kijózanodás pillanatát enharmonikus moduláció jelzi, mellyel visszatérünk h-mollba (51—52. ü.).



3. ábra: Bővített hármassal összekapcsolt közös tercű fordulat

A kórus T-D fordulata utáni zenekari álzárlat harmóniájával újra kezdődik a menet (kétszer), így a három felkiáltás distanciális szekvenciába rendezve követi egymást (kistercenként ereszkedve). Harmadszor az V[#] után nem VI, hanem I mellékdomináns⁷ következik, melyet V⁷-mé értelmezve Schubert elérkezik a kiinduló akkordnak (és az előjegyzésnek) megfelelő hangnembe, F-dúrba:

San - ctus, san - ctus san - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth

F: I ^{-5#} D: I ^{-5#} H: I ^{-5#} F: V⁷ VI II⁶ III[#] II V⁷ I
fisz: I V[#] VI esz: I V[#] VI c: I V[#] I^{7h}

4. ábra: a D. 678 *Asz-dúr mise* Sanctusának kezdete

A 4. ábrában az F—D—H—[Asz—]F hangnemek (bekeretezve) és a fisz—esz—c hangnemek (aláhúzva) distanciális rendben követik egymást, míg minden egyes (egymás melletti) bekeretezett és aláhúzott hangnempár közös tercű viszonyban áll (F—fisz, D—disz (enharmonikusan esz-mollnak írva), és Cesz (enharmonikusan H-dúrnak írva)—c.

A „Pleni sunt”-rész már teljesen tonális, előbb F-dúr tonikai orgonapontja fölött mozog, majd modulál C-dúrba, ennek T-orgonapontja következik, mely hamarosan átváltozik F-dúr domináns orgonapontjává, hogy kinyisson a dominánson, és követhesse a szintén túlnyomórészt F-dúr „Osanna”.

Nyilván nem véletlen, hogy Schubert legújszerűbb megoldásai a már említett *Esz-dúr mise* Sanctus tételében is, és itt is a tétel elején hallható háromszoros akklamációt tartalmazó szövegrészre esnek. Miért alkalmaz ennyire extrém megoldásokat ezeken a helyeken? Mind a

közös tercű, mind az ultratercrokon kapcsolat elidegenedést, távolságot sugall, vagy az emberi elme számára felfoghatatlan jelenségekre utal. Mint már említettem, az ultratercrokon fordulat Gesualdótól Wagnerig halál-szimbólum.

A mise eucharisztikus részéhez (*Liturgia Eucharistica*) tartozó Sanctus a liturgia egyik legrégebbi szövege – egy Hozsanna (Istent dicsőítő felkiáltás), amelyben a legtisztább ősi vallásos gesztusok jelennek meg. Ezek az eucharisztikus ima prefációjának utolsó szavai, amelyben a hívő a hármasság akklamációjában csatlakozik az angyalokhoz, hogy velük együtt dicsőítse az Urat.

Azonban tudatában vagyunk-e valójában ezen – évszázadok óta énekelt (szavalt) – szöveg jelentésének? Megpróbálta-e valaha valaki (közülünk, „közönséges” zenészek, és zenehallgatók közül) teljességében megérteni, vagy megmagyarázni a „szent”, „menny”, vagy az „Isten” szavak pontos jelentését? Azok a fogalmak, amelyekre ezekkel a szavakkal utalunk épp oly felfoghatatlanok az emberi elme számára, mint maga a halál. A Sanctus ősi szövegének háromszoros dicsőítése összegzi az egész liturgia üzenetét: egységben tartalmazza az áhítat és elragadtatás, az ujjongó öröm és dicséret, valamint a hit és bizonyosság eszméit és érzelmeit, ahogy Angi István mondja, ezzel megérezkítve a végtelenül magas fokú szentséget.⁴ A Bibliában két helyen található meg a Sanctus szövegelőzménye: Izaiás 6:1—3⁵, és Jelenések könyve 4:1—11.⁶ Angi Istvánt idézve:

„A két idézet összevetéséből a szinkretikus egység további vonásai elevenednek fel. Így, mindkettőben a dicsőítés égi-földi közösségével, valamint az imádás angyali eredetével találkozunk. [...] Ennek a kiemelésnek a misébe történő átvitele és zenévé szervezése rendkívüli erejű sűrítést produkál. Hiszen a felhangzó háromszoros felkiáltás arra hivatott, hogy a Bibliában megörökített látomások-jelenések képi emlékezését elevenítse fel. Mert a képi emlékezésre alapozó dicsőítés a rész az egészért általánosító erejével hat: hitvallásunk legősibb dokumentumait kelti életre. Így mint a dicsőítés során felsejlő kép *pars pro toto*ja

⁴ Angi István: 'Legszentebb zenék sorozat, Sanctus, sanctus, sanctus' *Keresztény Szó* 1994/8, 24—27.

⁵ „[...] láttam az Urat. Magas és fenséges királyi széken ült, és uszálya betöltötte a templomot. Szeráfok lebegtek fölötté: mindegyiknek hat-hat szárnya volt. Kettővel befödtek arcukat, kettővel befödtek lábukat, s kettővel lebegtek. És harsány módon mondogatták egymásnak: **«Szent, szent, szent a Seregek Ura, dicsősége betölti az egész földet!»**»

⁶ „Ezek után láttam, hogy egyszer csak kapu nyílt az égen, és az előbbi hang, amelyet olyannak hallottam, mintha harsona szóló volna hozzám, folytatta: «Gyere fel ide, és megmutatok neked mindent, aminek történnie kell.» Nyomban elragadtatásba estem. Egy trón állt a mennyben és a trónon ült valaki. Az ott ülő tekintete jáspishoz és kárneolhoz hasonlított és smaragdhoz hasonló szivárvány trónja körül. A trón körül huszonnégy szék, a székeken huszonnégy vén ült, fehér ruhába öltözve, a fejükön arany korona. A trónból zengő mennydörgő villámok csapkodtak. A trón előtt hét lobogó fáklya lángolt: Isten hét szelleme. A trón előtt kristályként csillogó üvegtenger. A trón közepén a trón körül négy élőlény, elől, hátul csupa szem. Az első élőlény oroszánhoz hasonlított, a második fiatal bikához, a harmadiknak emberhez hasonló arca volt, a negyedik pedig repülő sashoz hasonlított. Mind a négy élőlénynek hat-hat szárnya volt, körös-körül és belül is tele szemmel. Éjjel-nappal folyvást ezt zengték: **«Szent, szent, szent az Úr, a mindenható Isten, aki volt, aki van és aki eljő!»** Míg az élőlények dicsőséget, áldást és hálát zengtek a trónon ülőnek, az örökkön örökké élőknek, a huszonnégy vén leborult a trónon ülő előtt, és imádta az örökkön örökké élő. Koronájukat a trón elé tették és zengték: «Méltó vagy, Urunk és Istenünk, hogy dicsőségben és tiszteletben legyen részed, és a tied legyen a hatalom, mert te alkottad a mindenséget, akaratod hívott létre és teremtett mindent.»»

külön nyomatékot ad a misében az átváltozást közvetlenül megelőző lelki várakozásnak, megtisztulásnak, átélésnek.”⁷

A legmerészebb harmóniai megoldások Schubert mindkét szóban forgó miséjének Sanctusában pontosan a háromszoros felkiáltást tartalmazó szakaszokra esnek, a hagyományos tonalitás keretei közül történő kilépést tehát a felfoghatatlanul magasfokú szentség érzékeltetésének igénye indokolja. Előbbiek fényében figyelemreméltó továbbá, hogy mindkét esetben zárul a (kétféleképpen – egyszer nagytercenként, másszor kistercenként –, de mindkét esetben) distanciálisan felépített kör (az egység tökéletessége: kilépünk a biztonságos zónából, a merész harmóniafordulatokkal tonalitás nélkül átszelünk 12 kvintnyi távolságot, de végül ugyanoda érkezünk).

Bármi is volt a szándéka, Schubertnek sikerült a halandó ember zavarodottságát, teljes értetlenségét lefesteni ezekkel a harmónia-menetekkel, amelyek a hagyományos tonalitás-érzékelés megszokott kondícióit maguk mögött hagyva a talajvesztettség érzését keltik a hallgatóban. E harmóniai eszközök használatával, azaz a talajtalanság és porszem-voltunk érzésének elültetésével Schubert zenéje a hallgatót az isteni minőség befogadására alkalmas állapotba hozza. Ahogy láttuk, a hármasklamációnak Angi szerint eredetileg (a bibliai szövegek felidézése által) a katolikus misében az átváltozást közvetlenül megelőző lelki felemelkedés előidézése volt a funkciója, azonban Schubert tolmácsolásában hatása kitágul: a zenei történésre valóban figyelő hallgatóban olyan emelkedett lelkiállapot jön létre, mely teljesen független a felekezeti hovatartozástól, sőt a befogadó (avagy Schubert) létező, vagy nem létező vallásosságától is.

⁷ Angi, id. mű

Keresztes Nóra a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zenei Elméleti tanszék kinevezett egyetemi adjunktusa, a zeneismeret tanári MA-képzés szakképzési felelőse.