

Szarka Tamás: Meghatározó stílusjegyek Anton Bruckner vokális egyházzenejében.

Részletek a disszertációból 2/3. – Első, javított változat¹

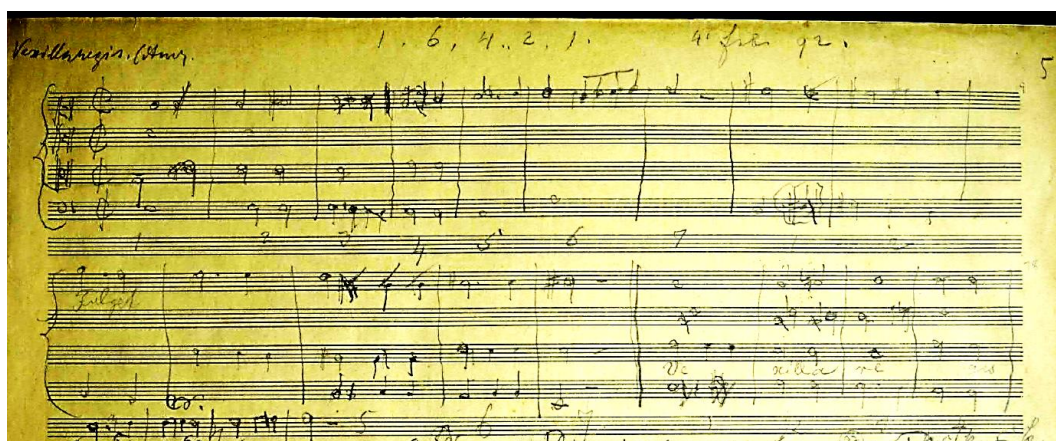
Bevezetés

A tanulmány második része Anton Bruckner 2. (e-moll) miséjének formai sajátosságait vizsgálja, különös tekintettel a zeneszerző által alkalmazott metrikus számok rendszerére. A fennmaradt kéziratos források és a mise két változatának összehasonlításán keresztül feltárulnak azok a revideálási folyamatok, amelyek az ütemstruktúrát és a zenei anyag szerveződését egyaránt érintették. Az elemzés kitér a metrikus háló következetességének kérdéseire, a frázisok és a formai határok kialakítására, valamint a záróütemek sajátos kezelésére is. Mindezek nemcsak Bruckner komponálási gondolkodásának megértéséhez járulnak hozzá, hanem a mű hitelesebb előadói értelmezéséhez is támpontokat nyújtanak.

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

2.1. Források és verziók

Bruckner életművét és kéziratait vizsgálva számos olyan lapszélre vetett jegyzettel vagy kóddal találkozhatunk, amivel eddig a kutatók nem, vagy csak alig foglalkoztak, hiszen legtöbbjük mellett semmilyen egyéb utasítás vagy segítség nem áll rendelkezésre annak megfejtéséhez.



33. kottapélda, a Vexilla regis vázlatának részlete az A-WnMus.Hs.28228 jelű forrás szerint.

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

Ilyenek a fel-felbukkanó számok sorozatai vagy a velük elvégzett műveletek, továbbá a gyorsírással írt jegyzetek. Talán a legszélesebb körben ismert ehhez kapcsolódó rejtélye Brucknernek az élete végén, 1892-ben írt *Vexilla regis* című himnuszfeldolgozáshoz kötődik, ahol a mű kezdeti vázlatait tartalmazó partitúra tetején a következő, máig megoldatlan számsor található: 1. 6, 4.. 2. 1. (33. kottapélda).

Ezekon kívül viszont van egy sokkal meghatározóbb jelrendszer, ami sajnos még nem szilárdult meg a Bruckner kutatásban annak ellenére, hogy Leopold Nowak első komolyabb feltárása után 1990-ben megjelent Timothy L. Jackson tanulmánya is, ami rávilágított a rendszer jelentőségére.² Ez pedig nem más, mint a metrikus számok [metrical numbers] rendszerének összefüggései, vagyis a metrikus háló [metrical grid] elmélete.³ A feltevés szerint az egymást követő, különböző számú ütemekből alkotott egységek hálóként fogják össze a művet, ezzel makroszinten is keretet adva a kompozíció belső arányainak és formai struktúrájának.

A metrikus számokat – vagy ahogy a német szakirodalom nevezi, brucknertypischen metrischen Ziffern – már korábban is vizsgálták.⁴ Ezek olyan számok, amelyek a kézíratos kottákban, legtöbbször az utolsó kapcsolt kottasor alatt jelennek meg ceruzával vagy tollal írva, és bizonyos periodicitással követik egymást. Többségében nyolc ütemenként változik a ciklikusságuk, de akadnak ennél kisebb és jóval nagyobb egységek is, egészen a két ütemes részekről a harmincnégy ütemes szerkezetekig.⁵

Timothy L. Jackson rámutat arra, hogy Bruckner ezeket a számokat nemcsak az első revideálási szakaszában (1876–1880 között), saját műveinek komponálásakor vagy átdolgozásakor használta, hanem már sokkal korábban is, más szerzők műveinek elemzésekor, ezzel cáfolva az eddig tévesen feltételezett elméletet, miszerint Bruckneren az 1867-ben bekövetkezett idegösszeomlása miatt hatalmasodott el a mániákus számolási kényszer.⁶ Elég csupán arra a könyvre gondolnunk, ami „*Kitzler-Studienbuch*” néven vált az utóbbi időben

² Timothy L. Jackson: „Bruckner’s Metrical Numbers.” *19th-Century Music* 14/2 (1990. ősz): 101–131. 101.

³ Fontos kiemelni, hogy itt, a metrikus kifejezést megfelelőbb szakszó hiányában kénytelen voltam tükörfordításban átmenni bármennyire is félrevezető lehet, hiszen az általunk használatos magyar zenei nyelvezetben a metrum, metrika szavak az egyes ütemek pulzálását jelentik, míg jelen esetben inkább az ütemek formatani kohéziójának méreteit hivatottak mérni és megjeleníteni. Ezért a továbbiakban a „metrical grid” kifejezést metrikus hálóként, illetve a „metrical number” szóösszetételt metrikus számként fogom használni.

⁴ Az elnevezés Alfred Orel (1889–1967) nevéhez kapcsolódik, aki elkészítette az első Bruckner összkiadást.

⁵ A két ütemes metrikus számozással sokszor lehet találkozni, azonban a harmincnégy ütemesből csak egyről tudunk, mégpedig a 9. szimfónia vázlatában (A-WnMus.Hs.28233).

⁶ I.m. 105. A legkorábbi metrikus számhasználatot Luigi Cherubini C-dúr miséjének másolatában találhatjuk a WAB add. 326-os jegyzékszám alatt (A-WnMus.Hs.3172).

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

ismertté és legkésőbbi benne található bejegyzés is 1863 júliusára datálható.⁷ Ebben a kötetben a tanára, Otto Kitzler (1834–1915) által tanított kompozíciós technikai, hangszerelési és formatani gyakorlatai találhatók, de ha jobban megnézzük, a metrikus számrendszer kialakulására, egyre tudatosabb használatára is rábukkanunk. Az viszont továbbra is bizonyos, hogy míg korai időszakából kevés metrikus számot tartalmazó mű maradt fenn, addig az 1870-es évek környékétől komponált művek tekintetében jóval több olyan darabot találunk, amelyek megírásában az ütemek számolása nyújtott neki szisztematikus segítséget. Ezen a nyomon elindulva mi is betekinthetünk a zeneszerző gondolkodásába, komponálási és revideálási folyamatába, jobban el tudjuk különíteni a helyes verziót a félkészttől, segítséget kapunk a mű interpretálásában – hiszen ezzel pontosan meg tudjuk határozni a zeneszerzői szándékot, hol kezdődik és végződik az általa elképzelt frázis – és formai arányainak meghatározásában. De mit is jelent ez a 2. (e-moll) mise tekintetében?

Ebben a műben különösen fontos a metrikus számok megértése, mivel két verzió is fellelhető belőle az életműben.⁸ Az első, ősváltozat 1866-ban született, míg az átdolgozott, végleges kiadás 1882-ben készült el. A két verzió összehasonlításához viszont szükséges megvizsgálnunk az összes ránk maradt forrást.

	Jelzet	Író/másoló/szerkesztő	Helyszín és időpont	Típus
A	A-LIdaWAB27	Anton Bruckner	Linz, 1866. szeptember – 1866. 09. 25.	kézirat
B	A-LIdaWAB27W	Johann Pruscha	Linz, 1866. 11. 22.	másolat
C	A-WnMus.Hs.29301	Franz Schimatschek	Linz/Bécs, 1869. 08. 06. – 1882.	másolat
D	A-WnMus.Hs.6014	Johann Noll	Bécs, 1883. 01. 24.	másolat
E	A-LIabilWab027	Anonymus 021	Bécs, 1883. 01. 24. – 1885. 10. 04.	másolat
F	D. 2087	Cyrill Hynais	Bécs, 1896.	első kiadás

3. táblázat, a 2. (e-moll) mise partitúra alapú forrásai.

⁷ A „Kitzler-Studienbuch” megtalálható a WAB add. 282-es jegyzékszám alatt (A-WnMus.Hs.44706). Metrikus számokat a Bruckner által számozott 67. oldalán is találhatunk, ahol először az ütemek felett, majd alatt használ, illetve innentől kezdve főként a taktusok alatt. Ebből lehet következtetni annak kezdeményeire, átalakulására és helyének megszilárdulására.

⁸ Az alfejezetben kifejezetten a formai különbségeket fogom vizsgálni, míg az olyan apróbb változtatásokat, mint a ritmikai korrekciók, szólamok felcserélése vagy akár az előadói utasítás módosítása, nem térek ki, csak ha az hatással van a formára.

A 3. táblázatban felsorolt kéziratokat – a könnyebb hivatkozás és az átláthatóság érdekében – az ábécé nagy kezdőbetűivel neveztem el. Az A-jelű forrás teljes egészében Brucknertól származik, így ezt tekinthetjük az ősváltozatnak. A B-jelű forrás az A-val egyidejűleg készült 1866-ban, hiteles másolat, melyet Bruckner maga is látott, legalábbis erre utal a kotta hátoldalán szereplő aláírás. A C-jelű kézirat lesz a következőkben a legfontosabb számunkra. Ez Franz Schimatschek (1812–1877) 1869-es másolata az első változatról, de tartalmazza a legtöbb jegyzetet és átírást, továbbá ebbe kerültek bele a metrikus számok és a miattuk kialakult változtatási igények, ötletek és korrekciók, mégpedig Bruckner saját keze által.⁹ Ez a partitúra őrzi az 1869 és 1882 közötti összes helyreigazítást, ami azért is figyelemre méltó, mert a bejegyzésekből megtudhatjuk, hogy nem egyszeri átdolgozásról van szó. A kotta 1^r oldalán az áll ceruzával, Bruckner kézírásával, hogy „A teljes mise ritmikailag szabályozva lett 1876 júliusában.”¹⁰ Mindezek mellett későbbi változtatásokat is felfedezhetünk, amiket – hogy maga is el tudjon különíteni – „neu” jelzéssel látott el hol ceruzával, hol pedig tollal.

Az 1883-ban elkészült D-jelű forrás ugyancsak fontos lesz számunkra, hiszen ez Johann Noll, a bécsi udvari kápolna másolójának másolata, ami már a második verziót tartalmazza a műről. Ebbe viszont nemcsak Bruckner általi bejegyzések kerültek be, hanem egy idegen kéztől származó, feltehetően egy előadáshoz kapcsolódó praktikussági jegyzetek is, mint például hiányzó próbajelek feltüntetése, szólambelépések vagy dinamikák kiemelése, de szerepelnek ütemkihúzások vagy „a cappella” és „Orgel” feliratok, amik önkényesen hozzáadott kíséretre vagy continuóra engednek következtetni. Az 1883 és 1885 között írt E-jelű forrás alapjául az előző partitúra szolgált. Ez onnan is tudható, hogy teljes egészében átveszi az oldalelrendezést, azonban hiányoznak a Kyrie és Gloria tempójavításai. Az F-jelű forrásunk pedig az első kiadása a műnek, amely 1896-ban került forgalomba a Doblinger kiadó által (D. 2087). A különböző szólamanyagokkal és vázlatokkal most nem foglalkozunk, mert azok nem tartalmaznak lényegi információt a vizsgált területhez.

2.2. A metrikus háló formára és zenei anyagra gyakorolt hatásai

Az egyik legfőbb különbséget akkor vesszük észre a verziók között, ha a tételek ütemszámait vetjük össze. Itt ugyanis rögtön kirajzolódik a metrikus számok által okozott formai változás. Összességében tételenként csak pár ütemmel lesz több a második verzióban, mégis, ha közelebbről megnézzük, számos olyan helyet fedezhetünk fel, ahol több ütem kerül kihúzásra,

⁹ A Kyrie, Credo és Benedictus tételek esetében például saját maga jelzi a címlapon: „eigenhändig” és „mit eigenhändigem Correcturen”, azaz „saját kezűleg” és „saját kezű javításokkal”.

¹⁰ „Ganze Messe neu rythmisch [sic!] geordnet im Juli 1876.”

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

amit később máshol hozzátesz. Nem melléleg még verzió és verzió között is találunk ellentmondást, ahogyan azt a 4. táblázatban is látjuk. Talán itt érdemes megjegyezni, hogy a Bruckner által bejegyzett metrikus számokat csak a C és D források tartalmazzák. A C partitúra Kyrie tételében a 6^r–8^r oldalak között, a Gloria tételben végig – kivéve a 19^r–20^v között –, valamint a többi tételben teljes egészében megtalálhatók, a D partitúrában azonban csak a Credo tételben, elszórva szerepelnek.

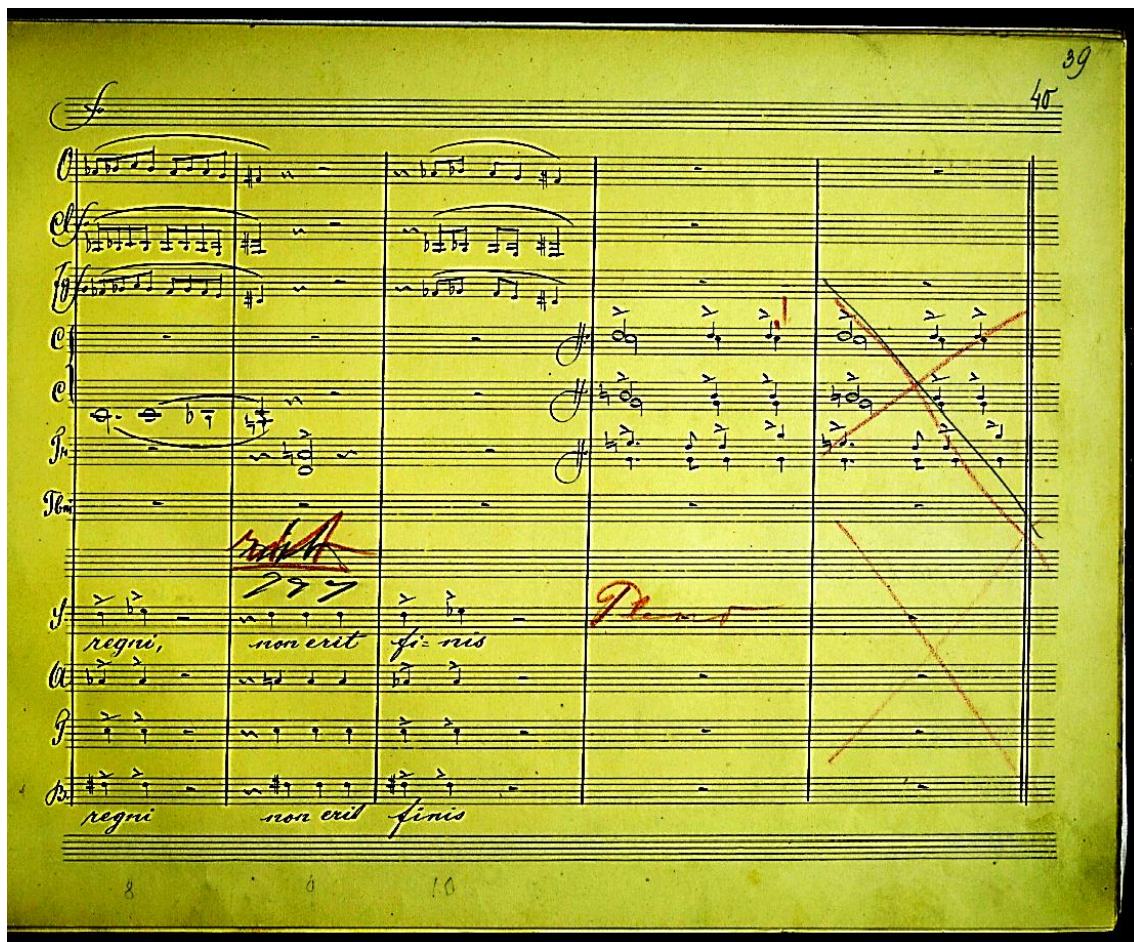
1. verzió		Tétel	2. verzió			
A	B		C	D	E	F
115	115	Kyrie	117	117	117	117
190	190	Gloria	193	193	193	193
216	216	Credo	225 (226)	225 (224?)	225	225
50	50	Sanctus	51	51	51	51
83	83	Benedictus	92 (93?)	92 (93?)	93!	92
73	73	Agnus Dei	75	75	75	75

4. táblázat, a különböző verziók és források tételeinek ütemszám szerinti összesítése.

Ha eltekintünk egy ütemszámozási hibától a C-jelű partitúrában, akkor a C és D források Credo tételének mindkét esetben 225 ütemesnek kellene lenniük.¹¹ A probléma azonban a D partitúra 39^r oldalán található, ahol egy megismételt, átvezető ütemet duplán kihúztak egyszer grafittal, egyszer pedig piros színnel (34. kottapélda). Ebben az esetben nem lehet bizonyosan eldönteni, hogy Bruckner maga húzta volna ki azt az ütemet ceruzával és ezt megerősítve került ismételt kihúzásra egy idegen kéz által, vagy az eredeti, ceruzás áthúzás is idegenkezűségnek tekinthető. A C forrás analóg helyét vizsgálva sem dönthető el biztosan ez a kérdés, bár ott a tollal megerősített „rep”, azaz a repetálás rövidítése olvasható, illetve a kérdéses ütem ismétlőjelben szerepel, valamint a tollal feltüntetett metrikus számok folytonossága is azt sugallja, hogy szükséges az ismétlés. Szerencsére ez utóbbit támasztják alá a D forrásban található halványan látszó metrikus bejegyzések is, amiket szintén Brucknernek tulajdoníthatunk. Eszerint, az előző frázis tíz egység hosszú, ami után majdnem

¹¹ A másoló – vagy Bruckner – téves ütemszámozása a C forrás 34^r oldalán található, ahol a 130-as számú ütem után a 132-es ütem következik.

elképzелhetetlen egy együtemes egység.¹² Felmerülhet még, hogy a számozás a továbbiakban folytatódik, de ebben az esetben is valószínűtlen – eddigi tapasztalataim alapján –, hogy Bruckner megengedne magának egy tizenegy ütemből álló részt.



34. kottapélda, a 2. (e-moll) mise Credo tételének 39^e oldala a D forrás, azaz az A-WnMus.Hs.6014 jelzetű kézirat szerint.

Bár a tíz ütemes egység után megszűnnek a számok több, mint valószínű, hogy egy két ütemes egység következik, amihez elengedhetetlen egy plusz ütem, ez esetben a kérdéses taktus duplikálása. A bizonytalanságot tovább fokozza, hogy a C forrásban a tollal jelzett „rep” rövidítés mindkét helyen – alul és fölül is – kihúzásra került, azonban az ismétlőjel nem, valamint az E és F források is eltérő módon veszik át a verziót. Az E-jelű forrás megkettőzi a taktust, míg az F-jelű első kiadás – és az összkiadás – nem. Mindezeket figyelembe véve továbbra is az ütem megismétlését tartom helytállónak.

¹² Bruckner együtemes frázist kizárólag szakasz vagy tételzárásokkor használ, mint a formai rész nyugvópontjául szolgáló leütést.

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

A másik hasonló probléma a C, D és E forrásokat érinti, ahol a Benedictus tétel kezdő üteme vet fel további kérdéseket.

35. kottapélda, a mise Benedictus tételének 47^r oldala a C forrás, azaz az A-WnMus.Hs.29301 jelzetű kézirat szerint.

Itt ugyanis a C partitúrában az első ütem markánsan ketté lett választva, így egy üres ütemmel kezdődik a tétel, majd az F kürt felütésével indul a darab (35. kottapélda). Ezt alátámasztja a metrikus számok egyik verziója is és ennek megfelelően került át a módosítás a D és E partitúrákba. Egy feltehetően későbbi ceruzás bejegyzés azonban egy vonallal megszünteti ezt az első, üres ütemet, illetve bekerül a kotta legaljára egy újabb metrikus számsor is, ami viszont a második, teljes ütemben kezdi meg a frázis számlálását. Mindemellett láthatunk még – az első, tollal írt metrikus számsor mögött – egy ceruzás számsort, ami minden bizonnyal a legelső számolást mutatja, de azt sem teljesen egyértelműen. Az olvashatóságot tovább nehezíti a Bruckner által beírt hangnevek, amik az akkordok alaphangjait jelölik, és számos más művében

is megtalálhatók.¹³ A D forrásban is kihúzásra kerül az első ütem, még hozzá kétszer is, egyszer grafitceruzával, egyszer pedig piros színnel – hasonló módon a már korábban említett példában, a Credo tételben. Az E forrásban azonban semmi jel nem utal az ütem megszüntetésére. Sajnos a metrikus számokból sem lehet egyértelműen megállapítani, melyik verzió a helyes, csak következtethetünk. Ha ugyanis üres ütemmel indul a frázis, akkor is értelmes a kétütemes egység, ha viszont nincs üres taktus, akkor a felütéses ütem nem kerül számozásra, csak a dallam súlypontjául szolgáló második ütem, ahol a kórus is belép. Utóbbi igen szokatlan megoldás lenne. Az F forrásban és az összkiadásban sem szerepel az üres taktus. Ezzel azonban az összkiadás hitelességét is megkérdőjelezhetjük, hiszen amíg az előző példában nem fogadta el az ütem ceruzás kihúzását, addig jelen esetben átveszi a kezdőütemre tett módosítási javaslatot, tehát következetlen. Ebből adódóan viszont indokoltnak találom, hogy a Benedictus tétel üres ütemmel kezdődjön.

A 4. táblázat ütemszámaira visszatérve az is feltételezhető lenne, hogy csupán pár apróbb módosítás történt a revideálási periódus alatt, hiszen a két verzió között maximum kilenc ütemnyi hozzátétel történt az egyes tételeknél, de összességében is mindössze huszonhat ütemmel lett több a teljes mise második verziója. Ez viszont félrevezető állítás volna. A 5.1-es és 5.2-es táblázat jól szemlélteti, hogy nemcsak ütemek hozzáadása, de sok esetben elvétele is történt, tehát ezeknek a különbségeknek az összege adja ki az előbb említett ütemtöbbletet.

¹³ I.m. 104.

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

Tétel címe	A C-jelű forrás szerinti oldalszám	Az A-jelű forrás szerinti ütemszám	Ütemmel történő módosítás	Zenei anyaggal történő módosítás	Ütem növekedés vagy csökkenés
Kyrie	8 ^r	109.	Kettévágás	Szekvencia folytatása	+
		114.	Kettévágás	Ismétlés és augmentálás (kórus)	+
Gloria	12 ^v	41.	Törlés	Revideálás	–
	14 ^f	62.	Kettévágás	Augmentálás (kíséret)	+
	14 ^v	71.	Kettévágás	Augmentálás (kíséret)	+
	15 ^v	84.	Kettévágás	Szünet (kórus, tágítás)	+
	18 ^r	123.	Ismétlés	Ismétlés (mind)	+
Credo	24 ^v	8.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret)	+
	25 ^v	19.	Kettévágás	Bővítés	+
		21.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret)	+
	26 ^v	34.	Kettévágás	Ismétlés és átdolgozás (mind)	+
	27 ^r	37.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és szünet (kórus, formahatár)	+
	27 ^v	48.	Kettévágás	Szünet (kórus, formahatár)	+
	30 ^v	77.	Törlés	Revideálás	–
	31 ^r	80.	Kettévágás, törlés	Revideálás	0
		82.	Kettévágás	Augmentálás (kórus)	+
	31 ^v	87.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret)	+
		92.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	33 ^r	108.	Törlés	Revideálás	–
		112.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	34 ^f	121.	Kettévágás	Augmentálás (kíséret, előző ütem) és szünet (kórus)	+
	35 ^r	136.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	35 ^v	143.	Ismétlés	Ismétlés (kíséret)	+
	36 ^v	150.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret)	+
		151–152.	Törlés	Revideálás	–2
	37 ^v	167. után	Hozzáadás, törlés	Revideálás	0
	38 ^r	168.	Törlés	Revideálás	–
	38 ^v	178.	Törlés	Revideálás	–
	39 ^f	183.	Kettévágás	Átdolgozás (kórus, szünet)	+
	39 ^v	194.	Kettévágás	Szünet (G.P.)	+
	40 ^v	211.	Törlés	Revideálás	–
	41 ^r	216.	Hozzáadás, törlés	Szünet (G.P.)	0

5.1 táblázat, módosítások helye, mértéke és kategorizálása a 2. (e-moll) misében.

Tétel címe	A C-jelű forrás szerinti oldalszám	Az A-jelű forrás szerinti ütemszám	Ütemmel történő módosítás	Zenei anyaggal történő módosítás	Ütem növekedés vagy csökkenés
Sanctus	43 ^v	25. után	Hozzáadás	Átdolgozás (kórus)	+
	44 ^r	32–34.	Törlés	Revideálás	–3
	45 ^r	44.	Harmadolás	Átdolgozás (kíséret)	+2
		47.	Kettévágás	Augmentálás (mind)	+
		50.	Hozzáadás, törlés	Szünet (G.P.)	0
Benedictus	47 ^r	1.	Kettévágás	Szünet (G.P.)	+
		6.	Kettévágás	Augmentálás (kórus és kíséret) és átdolgozás (kíséret)	+
	48 ^r	17.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret) és szünet (kórus)	+
		22.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	49 ^v	39.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és szünet (kórus)	+
	50 ^v	52–54.	Harmadolás	Átdolgozás és ismétlés (kíséret)	+2
	51 ^r	60.	Kettévágás	Átdolgozás (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	51 ^v	71.	Kettévágás	Ismétlés (kíséret) és szünet (kórus)	+
	52 ^r	78.	Kettévágás	Törlés (kíséret) és augmentálás (kórus)	+
	52 ^v	83.	Hozzáadás, törlés	Szünet (G.P.)	0
Agnus Dei	57 ^r	33. után	Hozzáadás	Átdolgozás (mind)	+
	58 ^r	42–43.	Kettévágás és törlés	Átdolgozás (kíséret)	0
	60 ^r	72.	Ismétlés	Ismétlés (mind)	+
		73.	Hozzáadás, törlés	Szünet (G.P.)	0

5.2 táblázat, módosítások helye, mértéke és kategorizálása a 2. (e-moll) misében.

A táblázatból azt is leolvashatjuk, hogy két csoportra bonthatók a metrikus számok formai használata miatt történt változások. Az egyik kategóriába tartoznak azok a módosítások, amikre a bizonyos frázisok újraértelmezése miatt volt szükség, a másik kategóriába pedig ennek éppen az ellenkezője, a zenei anyag átalakítása miatt bekövetkezett eltérések áthidalása miatt volt szükség. Itt lehet a legjobban megkülönböztetni, hogy mely esetben volt maga a zenei anyag újjászervezése prioritás, mikor pedig a formai átszervezés.

Más nézőpontból vizsgálva azonban azt is kinyerhetjük a táblázatból, hogy pusztán formai változtatások okán hogyan oldja meg Bruckner az egyes bővítéseket vagy elvételeket. Sokszor bele sem nyúl a zenei anyagba, legfeljebb kiegészíti azt, de sosem módosítja olyasformán, hogy attól a zene része vagy egésze sérülne, illetőleg más irányba mozdítaná a frázist. Számtalanszor egyszerűen csak kettévágja a kérdéses ütemet és megismétli annak

tartalmát, másszor augmentálja a benne szereplő anyagot, ezzel megnyújtva a zenei folyamatot, megint máskor betold egy plusz ütemet, hogy ezzel kettéválassza az egy ütemre érkező zenekari frázist a kórus kezdő mondatától, de akad olyan módosítás is, amikor a zenekari közjátékot alakítja át, vagy egy generál pauzát illeszt be.

Már csak az arányokat tekintve is megállapíthatjuk, hogy Bruckner legkevésbé a szélső tételekben, tehát a Kyriében és Agnus Deiben eszközölt változásokat, legtöbbet viszont a Credo és Benedictus tételekbe nyúlt bele. Azt is érdemes megemlíteni, hogy a szigorú szerkesztésű részeket szinte érintetlenül hagyta, különös tekintettel a Gloria záró amen-kettősfűgájára vagy a Kyrie tétel imitációs szakaszaira.

Mint azt már korábban említettem, az egyes módosítások és bejegyzések nem feltétlenül egy revideálási időponthoz köthetők. Így van ez a metrikus számok esetében is. Többek között ezt is tárgyalja Wolfgang Grandjean átfogó és megkerülhetetlen munkájában, a *Metrik und Form, Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*ben, viszont ahogy a címből is látszik, nem a zeneszerző egyházzenejének, hanem főként szimfóniai tekintetében. Azonban a szimfóniákra alkalmazott módszerek és az általuk kapott kutatási eredmények tükrében vizsgálva Bruckner vokális egyházi zenéjét, hasonló következtetésekre juthatunk, mint Grandjean, továbbá igen nagy segítséget nyújt ezzel a misét körülvevő egyéb kérdések tisztázásában. A következőkben azokat a problematikus helyeket vizsgálom, amik miatt általánosságban megkérdőjelezhető lenne a metrikus rendszer létjogosultsága.

A legszembeötlőbb példa a Kyrie tétel harmadik szakaszában található, a C forrás szerinti 6^r oldaltól kezdődően, ahol Bruckner számozása ellentmondásban áll a zenei egységekkel (36. kottapélda). Az általa megállapított szerkezet szerint az ütemek 8+8+2-es rendszerbe tagozódnak, holott a zenei szintaxis elég markánsan 6+6+6 ütemes frázisokat mutat. Ha nagyon meg akarnánk feleltetni a formát Bruckner elképzelésének, akkor lehetne 6+6+4+2 is, de tovább bontani az első két egységet már nem lenne helytálló. Ha jobban megnézzük a 36. kottapéldát, akkor láthatjuk, hogy az oldalon lévő kezdő ütemben történik egy belépés, mégpedig az első tenor szólam által, fortén. Ez az egyetlen olyan kapaszkodó, ami indokolhatja az új frázis indulását, de a folyamatot tekintve ez sem kellőképp markáns ahhoz, hogy formahatárként szolgáltson.

Nehézséget jelent továbbá, hogy a kottakép tiszta és rendezett, semmilyen jel nem utal módosításra, valamint a metrikus számok is egyértelműen követik egymást, javítás vagy skiccek nélkül. Talán a legtöbb kutató ezért is olyan szkeptikus a metrikus számrendszer fontosságát illetően.



36. kottapélda, a mise Kyrie tételének 6^v oldala a C-jelű forrás szerint.

A válasz azonban abban rejlik, amit Grandjean a szimfóniák kapcsán is megfogalmazott. Brucknernél ugyanis kezdetben nem feltétlenül kapcsolódott össze maradéktalanul a zenei szintaxis és a metrikus számok közötti függési viszony.¹⁴ Ezért többször csak az egyértelmű, nagyobb formarészeket veszi alapul, az azt alkotó makro-szinteket pedig már nem. Ilyenkor a klasszikus nyolcütemes periódusokat számlálja, még ha nem is passzol a zenei frázishoz, amikor viszont elérkezik egy markánsabb formahatárhoz, ismét előlről kezdi a számolást, és ha nem felel meg a formai elképzeléseinek az addigi folyamat, módosít rajta. A fontosabb zenei formahatárokat mégis szinte mindig pontosan és jól behatárolhatóan megállapítja.

Problematicusnak tekinthető az a fajta formai meghatározása is Brucknernek, amikor analóg helyeket különböző módon számoz meg. Erre találunk példát a C-jelű forrás szerinti 14^r és 14^v oldalakon (37. kottapélda). Az itt megjelenő zenekari kíséretet ugyan sokszor megváltoztatta, mégis következetes maradt, így a két helyet teljes mértékben megegyezőnek

¹⁴ Wolfgang Grandjean: *Metrik und Form. Zahlen in den Symphonies von Anton Bruckner*. [=Günter Brosche (szerk.): *Publikationen des Institut für Österreichische Musikdokumentation*. 25. kötet] (Tutzing: Hans Schneider, 2001.) 139.

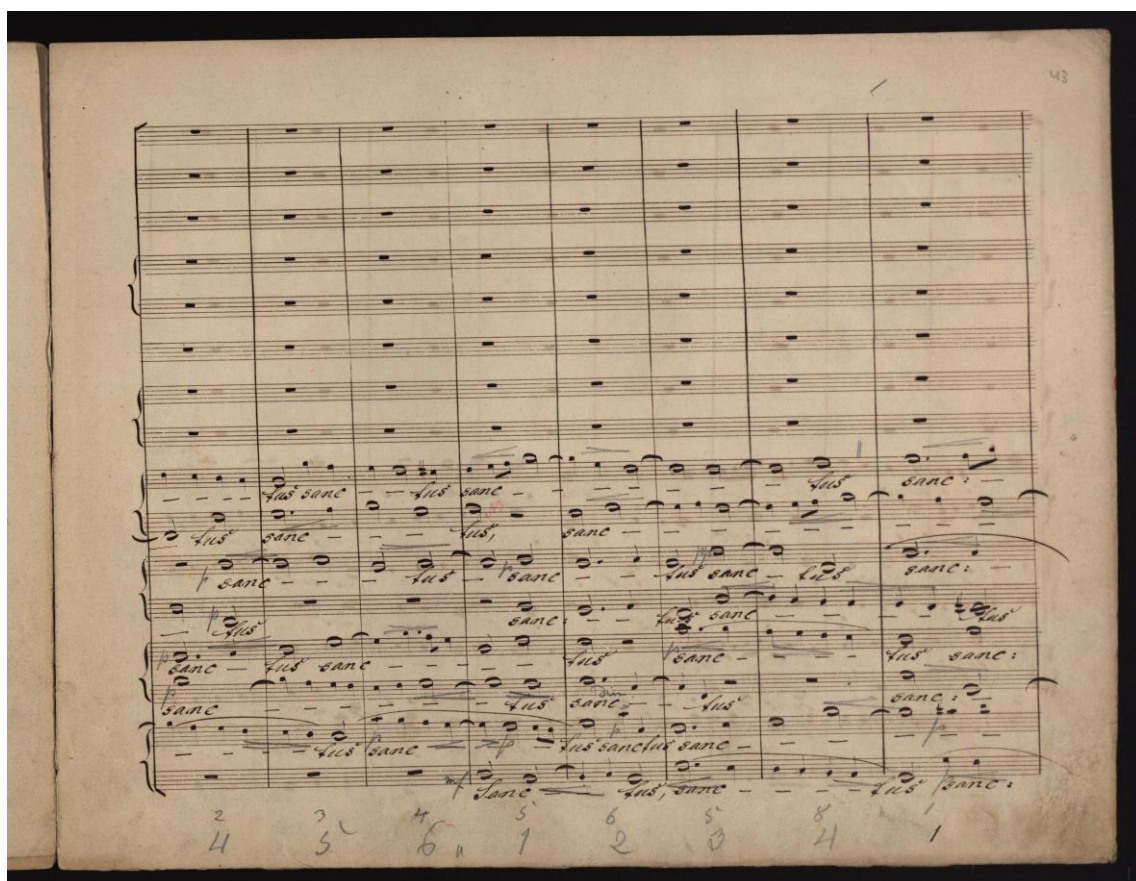
tekinthetjük – főleg, hogy szerepük az átvezetés egyik formarészról a másikra –, viszont a metrikus számozást illetően mégis eltérnek egymástól.

37. kottapéllda, a mise Gloria tételének 14^r oldala a C-jelű forrás szerint.

Ez amiatt is történhetett így, mert az első zenekari közjáték egy teljesen új, nagyobb formát nyit meg, hiszen az addig jellemzően homofón faktúra határozott, kemény és kalapácsoló hangzása után egy sokkal lágyabb, líraibb hangvétel következik. A második zenekari közjáték pedig hiába azonos az elsővel, annak a formán belül a zenei szövet továbbblendítése a funkciója, mivel a hangvétel nem változik. Ezt támasztja alá Grandjean kutatása is, miszerint Brucknernek kezdetben nem volt egy kiforrott koncepciója a metrikus számok használatára – mint mondjuk Hugo Riemannak –, így az is megfigyelhető nála, hogy az egyes művek között is különböző értelmezésben használja ezt a rendszert. Van, ahol a harmóniai változásokhoz, máshol a zenei szintaxisához, esetleg dinamikai váltáshoz, vagy – főként a vokális művekben – a szöveg jelentéstartalmához igazítva alkalmazza.¹⁵

¹⁵ I.m. 21.

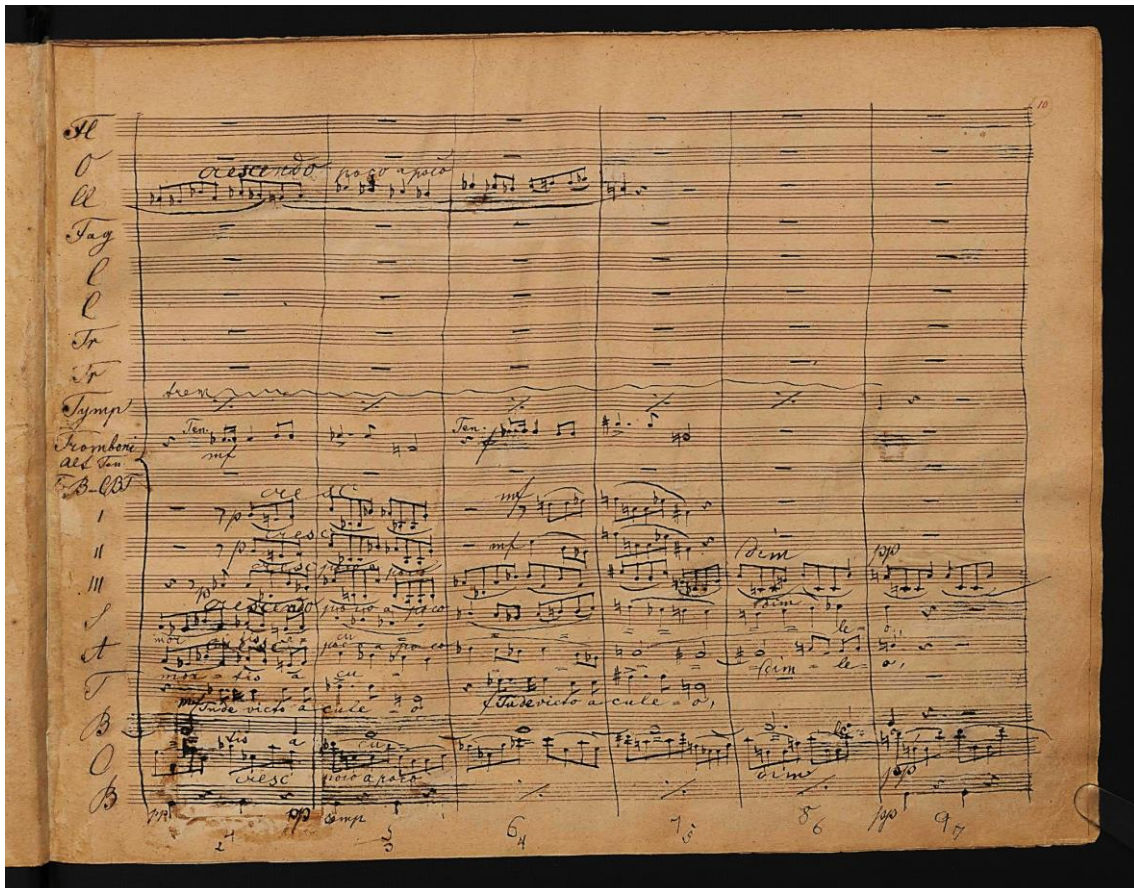
Olyan részeket is találunk, ahol egyazon partitúrasor alján két, tollal vagy ceruzával írt metrikus számsor is jelen van egymás alatt. Felmerülhet akkor a kérdés, hogy vajon melyik a valós, a végleges? A legtöbb esetben ugyanis a tollal bejegyzett módosítás tekinthető az utolsónak, sőt ilyenkor Bruckner maga jelzi és többnyire át is húzza az előző számozást, vagy a sokszor javított számokat egyszerűen csak átírja tollal. Persze ez alól is van kivétel, például amikor ceruzával húzza át a tollal rögzítettet, de ez eléggé ritka eset és minden bizonnyal csak azért történhetett meg, mert valamilyen oknál fogva a legelső revideáláskor tollal rögzítette a lehetséges értelmezést, amit aztán megmásított. A feltett kérdésre a lehetséges választ szintén Grandjean segítségével találhatjuk meg, ugyanis a szimfóniákban többször fordul elő hasonló eset.¹⁶ Ez a fajta metrikus számozás a megengedés lehetőségét ajánlja fel. Itt nincs kizárólagosan jó értelmezés a frazeálás tekintetében, mert mindkettő megoldás helyes. Ha a C forrás Sanctus tételének első pár oldalát nézzük, akkor felfigyelhetünk erre a kettős számsorra (38. kottapélda).



38. kottapélda, a mise Sanctus tételének 42^v oldala a C-jelű forrás szerint.

¹⁶ I.m. 195.

Elsőre úgy vélhetjük, hogy ismét csak általános nyolcütemes egységeket számol Bruckner, ám ebben az esetben bizonyosan áthúzta volna a revideáláskor ezt a sorozatot és csak a helyes, alsó verziót tartotta volna meg. A zenei szintaxist figyelembe véve természetesen az utóbbi számsor tekinthető helyesnek, mert a kánonszerű, kettős témabelépések a két hatütemes egység után ismétlődnek meg, ami után egy négyütemes egység következik, majd az alul és felül lévő számok egybeesnek és szabályosan folytatódnak. Mindemellett nemcsak szimfóniáiban, de más oratorikus műveiben is találkozhatunk ezzel a fajta megengedéssel, például a *Helgoland* című kórusballadájában vagy a *Te Deum*ban (39. kottapélda). Grandjean itt azzal magyarázza a szerzői szándékot, hogy mivel több szinten mozognak a zenei folyamatok – kórus és zenekar –, az egyik részről hamarabb kezdődik egy frázis, mint ahogyan a másikban, vagy éppen befejeződné az előző.¹⁷



39. kottapélda, a *Te Deum* első tételének 10^r oldala az A-WnMus.Hs.19786 jelzetű kézirat szerint.

¹⁷ I.m. 193.

Az e-moll mise esetében pedig – gondolok főként a Kyrie tétel korábban taglalt részére, a Gloria ámen-fügájára, és a Sanctus tételből vett idézetre is – a szigorú szerkesztést tekinthetjük többtényezős folyamatnak. Tehát a sűrű zenei anyag folyondár jellegéből, a melódia és harmónia viszonyának eltéréséből adódik az általános, nyolcütemes beosztás, amit egy későbbi alkalommal – mint a 38. kottapélda esetében is – más formálási javaslattal lát el a zenei folyamatokra való tekintettel.

A Brucknerre jellemző sajátos záróütem-kezeléseket is meg kell említenem ebben a fejezetben, hiszen kapcsolódik a metrikus számokhoz és a kompozíciók revideálásában is szerepet játszik. Ha megvizsgáljuk vokális és hangszeres műveit, azt állapíthatjuk meg, hogy számos egyházi és világi kompozíciójának záróüteme nincs kitöltve a záróakkorddal, sőt helyenként még üres ütem is képezheti egy-egy tétel végét a darabon belül. Ez az e-moll misére különösen is érvényes. A meghatározott hosszúságú záróakkordnak nem feltétlenül csak akusztikai vonatkozása van, hanem sokkal inkább formai és teoretikus jelentősége miatt használja a szerző. Azokban a kompozícióiban, ahol a tétel vagy mű utolsó frázisaiban szerepel metrikus szám, ott bizonyosan találkozhatunk a záróütem alatt is számozással, amely segíthet megérteni a zeneszerzői logikát.

Elsőként azonban tisztában kell lennünk azzal, hogy miben tér el az általa nagyra becsült professzorának tanításától. Fennmaradt ugyanis egy olyan példány Simon Sechter *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* című háromrészes könyvéből, ami Bruckner saját jegyzeteit tartalmazza. Ennek a sorozatnak a második kötetében rögtön az első fejezetben ír Sechter az ütemek súlyos és súlytalan részeinek kapcsolatáról, a metrumokról és ritmusokról, arról is, hogy ezek hogyan hatnak egymásra, valamint – ami számunkra most a legfontosabb – az ütemek egymáshoz való viszonyáról. A számtalan bejegyzés mellett arra lehetünk figyelmesek, hogy az A-WnMus.Hs.3174-2 jelű forrás 151^r oldalától kezdve a kottapéldák alatt megjelennek a metrikus számok, igaz, csak legfeljebb négyes osztásig. Többnyire Sechter tanításának megfelelően jelöli a formát alkotó ütemeket, hiszen ezeket – hogy még értelmes korrelációkat tudjunk megállapítani ütem és ütem között – legfeljebb ütempárokig tudjuk bontani. Azonban amíg Sechter azt mondja, hogy minden ütem első ütése a legerősebb, addig Bruckner ezt máshogyan értelmezi. Ő úgy gondolja, hogy egy perióduson belül a páratlan számmal jelzett ütemek első ütése súlyosabb, mint a páros számmal jelzetteké, így például egy nyolcütemes periódusban a nyitó ütem első része súlyosabb, mint a második ütem első ütése.

Ezek alapján azt is megfigyelhetjük a revideálásokon, vagy az 1878 után keletkezett műveiben, hogy a tételvégződések metrikus száma többnyire páros, hiszen az egy súlytalan végződést ad a tételnek, ezzel biztosítva a kapcsolódást a következőhöz, a művek záróütemének

2. A metrikus háló rejtett rendszere a 2. (e-moll) misében

száma pedig, ugyanezen logikát követve, szinte mindig páratlan.¹⁸ Természetesen, ahogyan korábban is említettem a metrikus számozás néhol következetlen alkalmazását, úgy itt sem használja mindig feltétlenül konzekvensen Bruckner. Ha csak a három nagy miséjét nézzük, akkor is eléggé eltérő számozási rendszert láthatunk az egyes tételek záróütemei között (6. táblázat).

Mise	1. (d-moll) mise			2. (e-moll) mise			3. (f-moll) mise		
Variáció	1.	2.	utolsó	1.	2.	utolsó	1.	2.	utolsó
Kyrie	8 ^ü	8	8	1/3?	3	1			2
Gloria	1	2 ^ü	2 ^ü	7		2			3
Credo	1	2 ^ü	2 ^ü	2	2 ^ü	1	1		2 ^ü
Sanctus	5	2 ^ü	2 ^ü	8	(2 ^ü)	1			3
Benedictus	5	2 ^ü	(2 ^ü)	3	2 ^ü	1			
Agnus Dei	5	2 ^ü	2 ^ü	1?	2 ^ü	1	2	6	3/2?

6. táblázat, Bruckner három nagy miséjének tételei és azok záróütemeinek metrikus számai.¹⁹

Első miséjének tekintetében azt figyelhetjük meg, hogy a kezdetben páratlan számra való megérkezést párossá alakítja minden esetben, amit legtöbbször egy üres ütem hozzáadásával ér el. E-moll miséjében azonban ennél tovább megy. Az először rögzített számokat, amelyek itt teljesen vegyesen szerepelnek, elsőként párossá változtatja egy üres ütem hozzáadásával – kivéve a Kyriében –, majd törli az üres ütemek hozzáadását, így végül páratlanná módosítva a zárótaktusokat – kivéve a Gloriát, ami viszont páros számot kapott. A harmadik misében nagyon kevés korrigálás figyelhető meg. Egyedül a Credo és Agnus Dei tételekben vannak variánsok. Míg előbbiben ismét üres ütemmel éri el a páros metrikus számot, addig utóbbinál nem dönthető el a véglegesnek tekinthető szám, mert az utolsó ütemek felett és

¹⁸ I.m. 45.

¹⁹ A táblázat jelzésrendszeréhez: az egyes számok felső indexében szereplő „ü” jelzést az üres ütemes tételvégződéseknél használom. A „Variáció” sorban szereplő számok jelzik a metrikus számok lejegyzésének kronologikus sorrendjét, legtöbbször a saját magam által kikövetkeztetett lehetséges változtatási folyamatnak vagy zeneszerzői elgondolásnak megfelelően. Ha volt – mint az első mise esetében is –, akkor a sorrendet minden kéziratos vagy Bruckner általi bejegyzéseket tartalmazó forrás összevetéséből állítottam össze, vagy az egyetlen fennmaradt, metrikus számokat tartalmazó autográf partitúra szerző általi módosításokat tartalmazó verziójából rekonstruáltam. Az „utolsó” feliratú oszlopokban a feltehetően véglegesnek tekinthető verzió számait szerepeltettem. Ahol nem dönthető el bizonyosan egy változat, ott az összes lehetőséget feltüntettem elválasztó jellel, illetve kérdőjellel a végén. Ha az utolsó taktus nem volt számozva a kéziratban, akkor ahol nem volt kikövetkeztethető, kérdőjelet írtam, ahol pedig logikus volt, ott viszont zárójelben adtam meg a lehetséges, de minden bizonnyal helyes számot. A szürke mezők azokat a helyeket jelölik, ahol nem történt revideálás, vagy csak kevesebb javítás volt, mint az oszlopban szereplő mennyiség. Kivételt képez ez alól a harmadik mise Benedictus tétele, mert itt nincs metrikus szám a fennmaradt forrásokban. Ennek oka, hogy ebben a tételben található Johann Noll pár oldalnyi tisztázata ragasztásos technikával, ezzel eltakarva a Bruckner által írt eredetét.

alatt is egyaránt szerepelnek a legkülönbözőbb variációkban. Az viszont leszűrhető, hogy amíg az első két misében a következetes befejezésekre törekedett, addig harmadik miséjében sokkal inkább a tételek egységességére, azoknak a súlyos ütemrészen, vagy pont ellenkezőleg, a súlytalan részen való lezárására, mintsem a tételek közötti kohézióra – ezzel is egyfajta lekerekítést vagy éppen nyitottságot adva a nagy formának.

Mivel miséi funkcionálisak, megzenésített ordinárium tételei – a Kyriét és Gloriát leszámítva – a római katolikus liturgiának megfelelően nem közvetlenül következnek egymás után, így azok összetartozása csak koncertszerű előadáskor válhatna prioritássá, ami jelen esetben nem szolgálhat magyarázatul a záróütemek kezelésére. Ezt megerősíti még az is, hogy a revideálások és ezzel együtt a metrikus számok beiktatása nagyjából ugyanakkorra tehető, mindhárom mise esetében az 1881/1882-es évekre, így addigra az akusztikai környezethez való idomulás sem játszhatott már szerepet. Logikus magyarázatnak itt is a grandjeani okfejtést tartom helytállónak, vagyis a művek önálló, belső formai rendeződéseinek legtöbbször egyedi megoldásai születtek a darab sajátos tulajdonságainak megfelelően.

Ezért lehetséges az is, hogy az összes 1878 után született vokális művei esetében a tételvégi szövegek utolsó szótagjai mindig páratlan számú végződésre esnek. Az egyetlen kivétel ez alól az f-moll mise, ahol a Kyrie tételben lévő „eleison” záró szótagja egy páros metrikus számú ütemben található. Az e-moll mise esetében a Glóriában is láthatunk egy kivételnek tűnő precedenst, de szigorúan véve a zárótaktuson nem szólal meg az „amen” utolsó szótagja, hiszen átkötésre került a korábbi ütemekből, így a kíséret fejezi be az első ütésen a művet, ami alapján megengedhető a páros metrikus szám (40. kottapélda). Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy vokális művek esetében legfőképp a szöveget tartja Bruckner a rendező elv középpontjában, ahhoz igazítja a belső formai határokat.

Amire Grandjean nem tér ki, de fontos kiemelni, hogy Bruckner sokszor maga segít a főbb frázisok megkülönböztetésében és elkülönítésében. Ahogyan a 41. kottapéldán is láthatjuk, akadnak olyan helyek, ahol a metrikus rendszeren túl szimpla vagy dupla cezúrákat alkalmaz az egyes számok mellett. Ha egy jelentősebb zenei egység ér véget, dupla vonalat alkalmaz – ahogyan a kottapéldán is láthatjuk például a hatos metrikus szám után –, de ha csak egy átvezetés történik, vagy egy nagyobb egységen belüli újabb kisebb egység ér véget, egy ferde elválasztást alkalmaz – mint például a kottapélda második kettes metrikus száma után. Ez a fajta jelölési rendszer minden bizonnyal Sechter korábban említett elméleti könyvéből származik. Kottapéldáiban rendre találkozunk a vessző és a pont zárójelben való használatával, mégpedig a periódusok nyílt (vessző) és lezáró (pont) taktusai felett, pontosan úgy, mint a nyelvek mondatában használatos központosásnál. A legszemléletesebb példa erre az egyes

tételek végződése, hiszen itt folyamatosan találkozhatunk az utolsó – vagy éppen a revideálás miatt az utolsó két – metrikus szám után ponttal, de előfordul, hogy fontosabb egységek végén is szerepelteti azokat (40. kottapélda). A markáns formai váltást azonban nemcsak ezekkel a kevésbé észrevehető jelzésekkel kívánja megmutatni, hanem a saját maga által bejegyzett zifferek elhelyezésével is, amiket szinte az összes esetben megtalálunk kézírataiban.

Ezek nemcsak elméleti szempontból lehetnek fontosak számunkra, de a gyakorlatban is nagy hasznát vehetjük. Ha elfogadjuk a Bruckner által tett javaslatokat és a mű interpretálásakor ezeket meg is valósítjuk, akkor a zeneszerzői szándéknak szerzünk érvényességet és így közelebb kerülhetünk az eredeti elképzeléshez. Mindezt pedig tehetjük úgy, hogy cezúrákat alkalmazunk a dupla vonallal elválasztott helyeken, így szemléltetve a fontosabb határokat, a szimpla vonalaknál csak jelezzük az együttesnek az előző kisebb egység lezárását és az új egység indulását, a pontoknál pedig indokolt lehet akár a nagyobb agogika, rövidebb megállás vagy korona alkalmazása.



40. kottapélda, a 2. (e-moll) mise Gloria tételének zárótaktusai a C-jelű forrás szerint.



41. kottapélda, a mise Credo tételének 40^r oldala a C-jelű forrás szerint.

Ezen kívül fel is hívhatjuk az előadók figyelmét, hogy melyek azok a fontosabb formahatárok, amikre oda kell figyelniük.

Mindezeket összességében figyelembe véve, valamint Grandjean alapos szimfónia-elemzéseit és következtetéseit leszűrve megállapíthatjuk, hogy bár a metrikus rendszer használata kezdetben Brucknernél nem volt mindig egyértelmű, vagy éppen ellentétben állt a mű zenei szintaxisával, az idő előrehaladtával egyre tudatosabban kezelte, minden kompozícióra érvényes szabályrendszerét egy teljesen logikus elképzelés alapján határozta meg. Sohasem öncélú ennek használata, és bármennyire is tűnik csak elviekben működő koncepciónak, Bruckner minden elmélet iránti nagyrabecsülése ellenére nem helyezte a teoretikus "helyességet" a belső formaérzék művészi tekintélye fölé, tehát a jelrendszert és javaslatait a zenei építkezés és a gondolatmenet minél jobb átláthatósága érdekében hozta létre, ezzel segítséget nyújtva saját magának a komponáláshoz és revidáláshoz, illetve mások számára az egyedi struktúrák megértéséhez.